

Leçon 2 : La naissance du cinéaste

Vue de la salle

par François Jost

BIO-BIBLIO DE FRANÇOIS JOST

FRANÇOIS JOST est professeur à la Sorbonne Nouvelle Paris III, où il dirige le Centre d'Etudes sur l'Image et le Son Médiatiques (CEISME) et où il enseigne l'analyse de la télévision et la sémiologie audiovisuelle. Il est Professeur invité dans de nombreuses universités à travers le monde. Il est l'auteur de nombreux ouvrages ou articles, en France et à l'étranger, dont *L'Oeil-caméra* (Presses Universitaires de Lyon, 1987, 2^e éd. 1989), *Le Récit cinématographique* (avec A. Gaudreault, Paris, Nathan, 1990), *Un Monde à notre image* (Mériidiens Klincksieck, 1993); *Le Temps d'un regard. De l'image au spectateur* (Mériidiens Klincksieck, 1998), *Introduction à l'analyse de la télévision* (Ellipses, 1999), *La télévision du quotidien* (De Boeck, 2001) et, récemment, *L'Empire du loft* (La Dispute, 2002).

Scénariste et réalisateur, entre 1977 et 1987, il a écrit plusieurs programmes pour la télévision. Il a réalisé plusieurs films dont l'un, *La Mort du révolutionnaire, hallucinée*, a reçu trois prix (Festival international du Jeune cinéma, Hyères et Belfort, 1979). Il est aussi l'auteur d'un roman, *Les Thermes de Stabies* (MK Littérature, 1990).

EXTRAITS

Chasse à la panthère, Alfred Machin, 1909, 7'
Deux petits Jésus, Georges Denola, 1910, 17'
Toto et sa soeur en bombe à Bruxelles, anon., 1909, 8'

FILM

La dixième symphonie, Abel Gance, 1918, 102'

La naissance du cinéaste II

Vue de la salle

François Jost

Nous avons vu la semaine dernière que le mode de production des films rapproche à bien des égards, celui qui n'est pas encore un artiste, un « cinéaste », de celle du peintre d'atelier (terme qu'on utilise d'ailleurs au XIX^e siècle pour la photographie : « atelier de poses »). Pour qu'une activité devienne artistique, il faut non seulement que celui qui n'est pas encore considéré comme un « artiste » le veuille, mais il faut aussi que le public vise sa production comme artistique. Qu'en est-il, en ce début de siècle, de la façon dont on regarde les films ? Dans quelle mesure les spectateurs transforment-ils le cinéma en art ? C'est ce que nous allons examiner.

La communication comme condition de l'art

Dès 1912, un critique note que la brièveté de la période pendant laquelle un film est projetée à Paris (en moyenne 7 jours) est un obstacle à l'érection du film en œuvre : « cette vie éphémère des films est décourageante pour les auteurs¹. » Ce qu'il faudrait donc pour retenir ce bel aujourd'hui, si vivace, selon lui, c'est imaginer des espaces de célébration, qui le tireraient, du même coup, du côté de l'art. On a alors un véritable projet d'institutionnalisation artistique du cinéma qui recourt à plusieurs modes de célébrations légitimantes :

- la valorisation du film au travers de l'historicisation, grâce à l'invention d'un cycle temporel dont l'éternel retour donnerait à certains films le statut d'œuvre : c'est l'idée du *Répertoire* des « très bons films » que l'on pourrait rejouer régulièrement;
- la validation de l'œuvre filmique par la textualisation du film, grâce à une bibliothèque des meilleurs livrets (comprenez scénarios) avec leur mise en scène;
- la création de la critique, absente des journaux.

Sans ce discours « sur », ceux qui font des films sont soupçonnés de faire n'importe quoi : « sachant que personne ne parlera de leur pièce, ils s'en fichent plus ou moins et trouvent que c'est toujours assez bon pour durer huit jours². » Ces revendications seront amplifiées à la fin de la décennie et assorties de l'idée que, dans un système où la répétition cyclique se confond avec l'écoulement indifférencié d'un flux, il faut que quelques films soient mis en avant par une célébration exceptionnelle. « Il faut que des spécimens appréciables de l'Art français soient présentés à Paris, dit Armand Bour, comme il est de coutume pour l'Art dramatique, devant toute la presse parisienne, avec une suite de représentations illimitée qui servirait de critérium pour la province et pour l'étranger et où le public, par sa présence, pourra témoigner de son opinion³. » Témoigner de son opinion, c'est-à-dire aussi bien huer que siffler, comme le dira Aragon : « La belle chose qu'un film hué par la foule! Je n'ai jamais entendu le public que *rigoler* au cinéma⁴. »

¹ «Le cinématographe considéré du point de vue théâtral», CINE-JOURNAL, n°194 (11 mai 1912).

² CINE-JOURNAL n°194, 11/5/1912, p. 14.

³ *Le Film*, 23/9/1918.

⁴ *Le Film*, 16/9/1918.

Comment ne pas voir dans tous ces procédés des efforts pour lutter contre cette perte de l'aura dont parlera Benjamin. Si celle-ci se dilue dans l'abandon de l'unicité, si elle se perd quand disparaît toute trace de la fonction rituelle, il importe de trouver des moyens pour donner, d'une part, un semblant d'unicité au spectacle cinématographique (la projection exceptionnelle), d'autre part d'inventer des lieux de célébration qui soient plus près des temples que des lieux d'exposition. (Il est fort révélateur que, aujourd'hui encore, la glorification du film se mesure, pour les cinéphiles, à l'aune de l'exceptionnalité des occasions de le voir et qu'une œuvre cinématographique fortement valorisée est un film-culte, tandis que le livre préféré n'est qu'un *livre de chevet*.)

Ce que revendiquent ces partisans de l'art cinématographique, au début du siècle, c'est bien, en effet, de remplacer la multiplicité spatio-temporelle de la projection, identifiée à une exposition hasardeuse par une sacralisation de la séance. On ne s'étonne guère, dans ces conditions, que la quête de l'aura perdue passe aussi par une invention des lieux de culte :

- d'une part, ce temple que serait, selon G. Arnould, « une sorte de bibliothèque de la cinématographie », appartenant à la ville de Paris, et qui conserverait tous les films liés à de grands événements et dont les projections pourrait être liées à des commémorations (comme le 14 juillet)⁵;
- d'autre part, par la construction de lieux qui « privilégient la relation de l'œil à l'écran », comme à un autel, oublieux donc de ces « staffs accumulant les poussières nocives, ses lourdes draperies et ors prétentieux⁶ ».

Soumis à une artistocritique conditionnelle, comme dirait Genette, largement dépendant de l'attention spectatorielle, le cinéma est sans doute le seul art qui se préoccupe, alors même que son statut artistique n'est pas assis, de sa communication.

Naissance de la publicité cinématographique

Dans un contexte où le mot « cinéphobie » (attesté en 1908) apparaît avant même « cinéphilie », on porte bien plus attention à l'image que les supports de communication donnent du cinéma qu'à tel ou tel film particulier⁷. Ainsi trouve-t-on, au début du siècle, une défense et illustration de l'art cinématographique par la publicité.

Je trouve la prise de conscience de ce problème en 1912, au moment où le préfet de Paris, Lépine, interdit aux exploitants d'utiliser le prospectus publicitaire pour les films, parce qu'ils salissent les rues. Aux plaintes de ceux-ci, G. Dureau rétorque à juste titre que, si ces papiers sont jetés, c'est qu'on ne leur accorde pas de valeur et qu'ils ne sauraient donc constituer le bon support pour célébrer le cinéma : « Faute de papiers muets, tu placeras à la porte de ton théâtre, de braves gens au verbe haut, au geste large, à la tenue impeccable, qui célébreront le charme de tes programmes et le confort de ton installation⁸. »

En 1918, Henri Diamant-Berger va plus loin encore. Comprenant que, pour qu'un film soit une œuvre, il faut d'abord le *voir* comme une œuvre, faisant sienne l'idée que l'évaluation esthétique agit sur l'interprétation, le directeur de la revue *Le Film* insiste sur le rôle du

⁵ *CINE-JOURNAL*, 1/6/1912. A cela, l'auteur ajoute l'idée de conserver par le film les cérémonies privées (baptêmes, mariages, etc.) à la place de l'album de famille.

⁶ Pillet Jules, "L'architecture moderne du cinéma", *CINE-JOURNAL*, 25/5/1912.

⁷ Notons en passant que, quand on s'exprime sur le cinéma dans la presse, c'est pour dire du mal du média et non de tel ou tel film.

⁸ *CINE-JOURNAL*, 20/1/1912, p. 4.

matériel qui accompagne le film dans le processus d'évaluation : « Si une énorme publicité ne rendra pas un film meilleur, la façon de présenter donne une valeur bien plus grande à l'objet représenté⁹. » Glorifier le film, ce ne sera plus, dans l'idéal, le proclamer « extraordinaire », « sensationnel », tous mots que l'on retrouve partout dans les réclames, ce ne sera pas le noyer dans le discours de ce bonisseur recommandé par Dureau qui, à l'entrée de cinéma aux tristes façades, racontent « des histoires sans fin où l'on peut parfois en tendant l'oreille retenir le titre d'un film », ce sera abandonner les « affiches-textes » comme celle-ci¹⁰.

“Oui, c'est bien le 8 mars que paraîtra *L'ensorceleuse* (...) INCOMPARABLE la mise en scène de cette merveille cinématographique INCOMPARABLE le jeu des “Etoiles de la “VITAGRAPH” qui TOUTES dans cette Œuvre Fastueuse ont interprétés leur rôle en ARTISITES CONSOMMES INCOMPARABLE le SUCCES remporté par ce CHEF-D'ŒUVRE qui ne ressemble à aucune autre production et qui fait honneur à *L'ART DU CINEMATOGRAPHE THEATRAL*”.

Ce que Henri Diamant-Berger appelle de ses vœux, ce sont des affiches qui associent le dessin ou la photo et le mot. En 1919, seuls 15% des films auront droit à une campagne de publicité autre que ce qu'on appellerait aujourd'hui de la PLV (Publicité sur les lieux de vente)¹¹.

Durant cette seconde décennie de notre siècle, on trouve donc maints discours qui envisagent la question de l'art cinématographique d'un point de vue communicationnel. Néanmoins, si tous les efforts déployés tendent à créer les conditions sociales qui transforment le film en œuvre, pour que cette opération réussisse, il faut encore que le film soit construit comme une intentionnalité artistique et non comme un enregistrement purement anonyme (on pense à ce que fit Louis Marin de la peinture : « Il y a des tableaux signés et ceux qui ne le sont pas : les uns sont immédiatement acceptés comme des œuvres, les autres doivent acquérir ce statut par de difficiles [et incertaines souvent] procédures d'attribution. »¹²)

Intentionnalité artistique et énonciation : du compositeur de vues au « cinéaste »

Précisément, quelles sont les procédures d'attribution pour des objets – les films – qui sont presque tous anonymes? Pendant toutes les années dix, quand on parle de l'auteur d'un film, on n'a au mieux en tête celui qui a écrit le scénario, plus fréquemment celui dont on l'a tiré, plus couramment encore, « l'éditeur » du film (Pathé, Eclair, etc.). Rien n'est plus étranger à cette époque que la mise en avant de cette instance que l'on ne sait pas très bien nommer : cinégraphiste, animateur ou réalisateur. Et l'on ne peut que sourire de ces cultes de la personnalité dont nous avons récemment été témoin.

A partir du moment où le film est « auteurisé » – c'est la première étape historique qui coupe le film de la simple captation mécanique –, reste à savoir à qui attribuer l'intentionnalité artistique. Force est de constater que ce processus d'attribution hésite entre diverses instances énonciatives.

⁹ *Le Film*, 26/8/1918.

¹⁰ Publicité pour la Vitagraph, dans *CINE-JOURNAL* n° 188, 24/2/1912, p. 28-29.

¹¹ Source : Abel, Richard, *French Cinema : the First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, 1984, p. 51.

¹² *Op. cit.*, p. 19.

Dans un premier temps, l'auteur du film n'existe qu'en dehors du procès cinématographique lui-même, dramaturge ou romancier. Puis, contre ceux-ci, l'artisticité du film trouve son origine, dans le processus de médiatisation opérée par le sujet empirique qui filme ou qui prend la vue, que j'ai appelé le « filmeur » d'un terme qui n'est pas étranger au vocabulaire des années dix, mais que l'on nomme plus souvent à l'époque « opérateur », « cinégraphiste » ou « compositeur de vues ».

Le « metteur en scène » n'est qu'un élément du dispositif n'ayant guère d'existence en dehors du *filmeur* (le terme est d'époque) ou du « régisseur », comme l'atteste cette pensée surgie au détour d'une discussion sur le droit d'auteur : « Et, parmi eux [les compositeurs de vues], qu'on ne l'oublie pas, les plus méritants peut-être sont les metteurs en scène et les opérateurs. Car il ne faut pas se le dissimuler, ces *auxiliaires* indispensables de la confection de nos scénarios, ces véritables créateurs de la plupart d'entre eux peuvent, à bon droit, revendiquer les droits d'auteur¹³. »

Ces « auxiliaires », dont le rôle et le nom apparaissent en même temps que le cinéma abandonne la légitimation du beau naturel pour solliciter celle de l'Art établi, ne sont qu'un « argument de vente » minime. Fort révélatrice de cette mutation du statut de l'auteur sont, à cet égard, les grandes campagnes publicitaires. Tantôt l'auteur adapté est mis sur le même plan que les acteurs d'un autre film, l'image fournissant une scène-stéréotype où le spectateur peut venir se projeter avec l'aide du titre. Une seule loi que l'on pourrait formuler ainsi : *pour célébrer, on prend le plus célèbre*. Par exemple, dans une publicité de l'Agence générale de cinématographie (*CINE-JOURNAL* du 14/10/1918), voisinent une publicité pour *Kean* « d'après la célèbre pièce de Victor Hugo », pour *Loyauté* « avec Charles Richman et Anita Stewart » et pour *Charlot patine*, « deux parties de Fou Rire ».

Tantôt le metteur en scène est l'adjuvant de la célébration de l'auteur littéraire ou théâtral, comme la même campagne pour les Films d'Art : « *Ramuntcho* de Pierre Loti avec le concours de Jacques de Baroncelli pour la mise en scène ».

Tantôt, lorsqu'il s'agit d'un scénario original, ce qui est extrêmement rare, il est mis au même plan que l'auteur d'un roman adapté (on le verra, Abel Gance représente, dans cette conquête de l'autorité, un tournant) *La dixième symphonie d'Abel Gance* (même campagne).

1918 verra apparaître la première publicité diffusée dans la revue *Film* à mettre en application la lutte contre l'éphémère préconisée par les intellectuels de la revue. La lutte contre cet éternel présent, constitutive de l'œuvre, conjuguera la célébration magnifiante d'un passé tout proche (le livre de Zola, *Travail*, sorti en 1901) – qui est un hymne à l'avenir de l'homme –, avec la célébration d'un événement cinématographique à venir (les sept chapitres du film ne feront pas moins de 6h17!). L'annonce sur trois pages, avec photos du film, est rédigée ainsi :

« Le Film d'art va magnifier dans un film grandiose, mis en scène par Henri Pouctal la pensée si humaine, si puissante et si noble que Emile Zola a développé dans son roman «TRAVAIL»/«TRAVAIL» renouvellera par l'immense force de propagande du Cinématographe l'appel de Emile Zola à la Solidarité, à la Concorde, à l'Amour¹⁴. »

¹³ *CINE-JOURNAL*, 8/3/1912, p. 7.

¹⁴ *Film*, 14/10/1918.

Paradoxe : en même temps que l'on découvre que celui qui a fait le film peut, lui aussi, être *magnifié* (bien que la hiérarchie des corps typographiques ne laisse aucun doute : on va du romancier au roman pour aboutir au metteur en scène), on prend conscience que la langue ne dispose d'aucun nom adéquat pour le nommer. La célébration du film suppose non seulement la signature d'un auteur, il lui faut aussi l'invention du nom de l'auteur. Le texte suivant, malgré sa longueur, ne fait qu'en résumer les méandres :

« Pourquoi metteur en scène? Cette dénomination est inexacte. Il faut la remplacer par une autre. Mais laquelle?

Le nom de metteur en scène a été pris au théâtre pour désigner le directeur de la prise de vue au cinéma. Or le travail au cinéma est différent et le mot metteur en scène ne signifie rien. Est-il besoin d'insister sur le fait qu'il n'y a pas de "scène" et qu'il faudrait au moins mettre le mot scène au pluriel pour que ce texte signifiât quelque chose de raisonnable. Il est important vraiment de trouver un mot plus exact. *Auteur* ne saurait convenir, car il y aurait confusion avec l'auteur du scénario, qui est en droit de le revendiquer. *Directeur* est vague et prêterait également à confusion avec le rôle de directeur artistique. *Producteur* serait plus juste, mais se rapporterait plus précisément au rôle de l'industriel qui fait exécuter des films et les confie à un *éditeur*. *Exécuteur* serait une sinistre plaisanterie. On devrait rechercher un synonyme de *réalisateur*, qui ne semble pas une dénomination très pratique, mais qui correspond à peu près à la fonction de celui qu'on nomme "metteur en scène" et que nous voudrions débaptiser. Nous demandons pour cela leur concours à nos lecteurs [...] Nous croyons, en effet, que les "metteurs en scène" ne sont pas enchantés de cette appellation qui se confond un peu avec celle de *régisseur* et néglige d'englober l'ensemble de leurs attributions en donnant une idée incomplète et vague de leur travail. Au moment où l'on commence, enfin, à faire connaître au public les noms de ceux qui réalisent les films, proclame J. de Rovera, il n'est pas sans intérêt de découvrir un nom qui leur plaise à eux mêmes et qui soit, pour le spectateur, à la fois pratique et saisissant¹⁵. »

Ce désir nouveau et réaffirmé d'onomatourgie est évidemment lié au bilan énonciatif de ce que, à la fin des années dix, peut être un film. Si le mot « metteur en scène » désignait assez clairement le glissement de la célébration du réel à la célébration de l'œuvre d'art au travers d'un répertoire conçu comme une lutte contre l'éphémère, il ne correspond plus à l'image anthropomorphique de l'autorité que l'on place au-dessus du film. Lorsqu'on fait le bilan énonciatif de celui-ci, on est obligé de constater qu'il ne peut se définir par le seul tournage et par l'énonciation filmique : « Pour les opérateurs, on peut en quelques jours en faire d'excellents avec des photographes¹⁶. » Il faut au-dessus un auteur, « qui ne signifie nullement auteur dramatique, mais bien auteur cinématographique ». De ce personnage, on peut tracer le portrait-robot suivant : il écrit le scénario, c'est-à-dire, le mot n'est pas prononcé, il *raconte*, il est *narrateur*. Raconter au cinéma, à l'aube des années vingt, c'est s'opposer à la mise en scène qui « charme les yeux » selon Armand Bour, alors qu'elle ne devrait être que « la sauce et non le poisson »¹⁷. C'est s'opposer au plan unique qui rappelle la scène et qui scanda encore une grande partie des quinze premières du cinéma.

Quelques décennies plus tard, Henri Fescourt racontera comment, partant de ce constat que le jeu de l'acteur est réglé en fonction de la caméra et des champs mouvants, quelques amis, dont Louis Delluc et lui, arrivèrent à la conclusion que « au cinéma, le manuscrit ne constitue qu'une donnée. Il est le canevas sur lequel le réalisateur brodera. C'est ce dernier qui imprime l'œuvre, non seulement son esprit plastique, mais sa direction, son mouvement, son rythme interne et un peu de son âme¹⁸ ». Critiques recherchent désespérément *réalisateur* ! C'est bien ce qui ressort de ce constat de Delluc à la sortie de *La dixième*

¹⁵ *Le Film*, 28 octobre 1918. Les italiques sont de moi.

¹⁶ Louis Delluc, *Le Film*, 9/9/1918.

¹⁷ *Le Film*, 23/9/1918.

¹⁸ Henri Fescourt, *La Foi et les montagnes ou le septième art au passé*, Editions d'aujourd'hui, 1979 (1959).

symphonie, d'Abel Gance : « Voici un film qui n'aurait pu être exécuté par un autre quelqu'un puisque son auteur s'y manifeste en tout et pour tout¹⁹. » Abel Gance sera sans doute l'un des premiers que l'on dotera d'une auctorialité, l'un des premiers auteurs construits par ses spectateurs.

Bien que l'on puisse multiplier les copies à partir d'un négatif original, bien qu'il soit une duplication mécanique de la réalité, le fait que le cinéma est un art à deux phases n'altère nullement sa nature « autographique » : c'est ce que découvrent alors Delluc et ses amis. À celui qui imprime sa trace indéfiniment reproduite par les copies, il donne un nom : *cinéaste*, après avoir écarté les appellations « compositeur de film », par analogie avec la musique, « filmeur », « écraneur ».

Du metteur scène au cinéaste, le statut du représenté a changé comme on peut le lire dans cette déclaration d'Aragon, datant de 1918 : « Ce n'est pas le spectacle des passions éternellement semblables, ni – comme on eût aimé le croire – la fidèle reproduction d'une nature que l'Agence Cook met à notre portée, mais la *magnification* de l'objet que, sans l'artifice de l'écran, notre faible esprit ne pouvait susciter à la vie supérieure de la poésie²⁰. »

Au bout du chemin qui mène au cinéaste, le cinéma peut revenir à l'objet, à la réalité, sans s'y engoutir, transfigurer enfin le banal tout en le célébrant, et substituer à la « vue » une vision.

Le cinéma et les autres arts

Après avoir étudié comment prend forme cette figure du cinéaste, il n'est pas inutile de revenir sur la lutte que mènent certains, parallèlement pour faire du cinéma un art, le « sixième » d'abord (Gance, Canudo), puis le septième.

Pour Canudo, cette définition ordinale inclut d'emblée le cinéma dans un classement systémique dont il est l'aboutissement logique. Dans ce système, seuls deux arts existent vraiment, englobant tous les autres: l'architecture et la musique; la peinture et la sculpture étant les compléments de la première, sa « figuration sentimentale », la poésie et la danse, « l'effort de la parole et de la chair pour devenir musique²¹ ».

Il suffit d'inclure ces arts dans le film pour conférer au cinéma, du même coup, un statut artistique: « Voilà pourquoi le cinéma qui résume ces arts, qui est de l'art plastique en mouvement, qui participe des “Arts immobiles” en même temps que des “Arts mobiles” selon l'expression de Valentine de Saint-Point ou des “Arts du temps” et des “Arts de l'espace” selon celle de Schopenhauer ou encore des “Arts plastiques” et des “Arts rythmiques” en est le septième²². »

Quant à la photographie, au théâtre, à la lanterne magique, ils sont violemment renvoyés hors des frontières de l'art, de même que le mime et les cartons du muet: « Le film, l'œuvre, apparaîtra alors par ses propres modes, hors des modes communs aux autres arts,

¹⁹ *Le Film*, 7/1/1918.

²⁰ « Du décor », *Le Film*, 16/9/1918.

²¹ Canudo, « Réflexions sur le 7^e art » in *L'usine aux images*, Genève, Office central d'édition, 1927, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 19.

hors des sous-titres trop explicatifs, hors des discours mimés, hors de toutes ces épreuves photographiques, scènes théâtrales, de tous ces aspects de théâtre simplement privés de la parole²³. » Et encore: « Le cinéma n'est pas du tout une étape de la photographie [...], l'écraniste se doit de transformer la réalité à l'image de son rêve intérieur. Pour imposer un style à sa vision, il ne peut se contenter de photographier tel ou tel site, mais de jouer avec des lumières captées pour évoquer des états d'âme et non des faits extérieurs²⁴. »

Dans cette perspective, le cinéma *deviendrait* « le système de tous les arts ». Le conditionnel mérite d'être souligné car, pour Canudo, « ce cinéma n'est pas encore entièrement né, demeurant pour l'heure tributaire des autres arts, malgré les tentatives partielles de cinq ou six écrivains français, italiens, suédois et allemands²⁵ ».

Pourquoi raisonner sur le cinéma en termes d'esthétique? « *Pour que* le cinéma soit un art », nous répond Canudo dès le titre de la première partie de son *Esthétique du 7^e art*. Le but avoué de cette réflexion est de le sortir du mercantilisme des « industriels qui ne sont pas lettrés et artistes²⁶ ». Il s'agit donc de montrer que la connivence – l'alliance? – du cinéma avec les autres médias ou spectacles (la lanterne magique, le mélodrame, la pantomime, la littérature, etc.) est purement accidentelle, que son essence est tout autre, dans cette noblesse qui l'oppose à la « grossièreté » du théâtre.

Parce que le cinéma paraît l'aboutissement de la *mimésis*, on lui dénie, sur le mode de la critique baudelairienne de la photographie, tout statut créatif. Parce qu'il se contente de présenter des drames de geste organisé autour d'une action, il ne fait qu'illustrer le plus mauvais théâtre. Pour repousser ces deux arguments (librement formulés) qui empêchent le cinéma d'accéder à l'art, Canudo renverse la hiérarchie aristotélicienne selon laquelle la valeur du poète se mesure à l'invention des actions plus qu'à la « diction » (pour parler en termes genettiens), il met en avant la créativité de l'écrivain, ce « supposé-réalisateur, son style – son énonciation cinématographique, si l'on préfère – faisant découler l'art non de l'extériorité, du visible, mais de son intériorité, celle-ci ne trouvant son modèle que dans les autres arts jusqu'à devenir « un conte visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière²⁷ ».

Les défenseurs de l'« artistice » du cinéma ont à se battre sur deux fronts principaux.

Le premier, que l'on vient d'évoquer, est celui de la *mimésis*: il s'agit de répondre à ceux qui s'en prennent à l'image photographique pour son adhérence au réel, à l'action pour son adhésion au récit. En gros, on trouve deux types de réponses: celle des cinéastes, principalement des années vingt, qui, approuvant finalement l'argumentation des contempteurs de l'Art cinématographique, proposent de se débarrasser de cette malédiction qui pèse sur le film par la recherche d'un cinéma « pur », évacuant le scénario, l'anecdote, cherchant l'abstraction, le visuel pur ou la musique; celle des théoriciens qui entreprennent de démontrer que ces critiques sont fausses. Une telle démonstration s'appuie d'abord sur la recherche des critères qui séparent l'image cinématographique (et plus tard sa combinaison avec le son) de la réalité. Et l'on réfute que le cinéma reproduise mécaniquement la réalité, on montre que la perception de l'image n'est pas celle de la réalité, on argumente sur la

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

spécificité, l'invention, la suggestion et la surprise qui sont les attributs de l'art. Le second geste est de montrer que le film ne se réduit pas à l'histoire, mais qu'il vaut par son traitement particulier des images et des sons (« La plupart des cinéastes ne produisent pas des œuvres d'art, mais racontent des histoires.²⁸ »).

Le second argument qui dévalue la revendication du cinéma à être un art, c'est la perte de l'aura. On connaît le raisonnement de Benjamin: l'œuvre d'art se distingue de sa reproduction par son ici et maintenant, par « l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve », par son *authenticité* qui la renvoie à un moment unique de l'histoire ainsi qu'à une durée matérielle, à un usage rituel. Cette unicité et cette authenticité sont ce qui donne autorité à la chose, son aura²⁹.

Or, avec la photographie, puis le cinéma, la reproduction s'impose comme forme originale d'art et l'idée même d'authenticité perd son sens. La valeur culturelle, propre aux premières œuvres d'art, que l'on contemple parfois dans le secret, à l'insu du public (les peintures rupestres, les statues dans la *cella* des temples), cède la place à la valeur d'exposition: le film doit être accessible partout, en toutes circonstances, à n'importe qui. Cela nous amène à nous pencher sur l'organisation de la séance de cinéma, dont on ne sait pas encore grand-chose.

La séance de cinéma

On a beaucoup écrit que le film, au début du XX^e siècle, ne prenait sens ou existence que dans une suite de numéros, et on a mis l'accent sur l'aspect aléatoire que pouvaient revêtir en conséquence les projections. Certes, dans bien des foires ou, même, dans des petites salles, la séance de projection devait receler une large part d'imprévu et une bande pouvait intervenir au « hasard des programmes », comme l'annonçait une affiche de cinéma de Lyon. Néanmoins, ce ne fut pas toujours le cas, comme en convainc l'étude attentive de la programmation d'une grande salle de Paris telle que l'Hippodrome, le futur Gaumont-Palace. À analyser les programmes gratuits distribués aux spectateurs, l'ordre des films apparaît, au contraire, comme profondément concerté : de semaine en semaine, malgré la diversité des bandes, le spectateur était confronté à une étonnante régularité, un enchaînement fixe d'effets recherchés, en sorte que l'on peut faire l'hypothèse que la succession des films était au service d'une réelle programmation des émotions du spectateur. C'est, du moins, la conviction que j'ai acquise à travers l'examen des programmes de 1908, 1911 et 1912.

Pour s'orienter dans cette suite de titres, le genre sera notre fil d'Ariane, comme il le fut, à n'en pas douter, pour le spectateur de la Belle Époque. Argument de vente pour les exploitants, dont les affiches oscillent entre « deux extrêmes pathétiques de l'émotion générale : le très émouvant et le très comique³⁰ », le genre est aussi une promesse d'émotion

²⁸ *Le Cinéma est un art*, p. 139.

²⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », in *Essais 2*, trad. fr., Paris, Denoël, 1971-1983.

³⁰ J'ai développé ailleurs la théorie du genre comme promesse (« La promesse des genres », *Réseaux* n°81, janvier-février 1997. trad. angl. «The promise of genres», *Réseaux, The French Journal of Communication*, vol. 6, n°1, 1998, University of Luton Press). Force est de constater que cette idée est déjà présente chez Canudo : « Les spectacles se déroulent entre deux extrêmes pathétiques de l'émotion générale : le très émouvant et le très comique. Les affiches contiennent les deux promesses d'accomplissement,

pour le spectateur. En dehors du rire et des larmes, que va chercher celui-ci en entrant dans une salle à la fin de la première décennie ? Mille réponses peuvent évidemment être apportées à une question aussi vaste. Il me semble, en l'occurrence, que la meilleure méthode est encore d'aller chercher dans les journaux de l'époque en quels termes on pense la très brève histoire de ce nouveau média.

Ainsi, G. Dureau, en 1908, situe-t-il le cinéma par rapport au théâtre : d'abord *l'enfance* avec l'émerveillement devant l'invention de la photographie animée, puis les « facéties » et les « poursuites effrénées » de Pathé. Ensuite, le public « demanda du nouveau ». On lui servit du drame en abondance et des féeries diverses plus ou moins colorées, des comédies et des pièces de fantaisie et des scènes de voyage et des actualités. Le cinéma était dès lors en passe de devenir un *genre* de théâtre. Il avait recours aux mêmes artifices [...] La « cinématographie de composition, qui prétendait faire concurrence au théâtre et, s'il pouvait le tuer, incline aujourd'hui à le suivre docilement³¹ ». G. Dureau, pour conclure, se réjouit de ce rapprochement des deux « genres », cinéma et théâtre.

Un article de *L'Illustration*, de 1908 permet de préciser la typologie implicite qui se met en place :

« 1° Les scènes prises directement sur nature, reproductions de fêtes, de cortèges, vues de pays divers, etc. 2° les scènes prises au théâtre, réalisation de scénarios savamment combinés, de pantomimes dramatiques ou comiques, parfois charmantes, de féeries construites suivant la règle et les canons. Mais la combinaison de ces deux genres, *la transposition parfois dans un cadre naturel d'actions de théâtre*, interprétées par des acteurs, en mêlant le réel au *factice*, en donnant pour décor à des contes bleus, de vrais champs, de vrais bois, une mer déferlante, enfin, d'autre part, l'emploi de ressources exclusivement propres à l'appareil lui-même, au cinématographe, vont permettre d'obtenir les effets les plus merveilleux; absolument inconnus *irréalisables* jusqu'alors³². »

Ces deux citations permettent de mettre en place les quatre termes qui limitent le territoire des genres au début du cinéma.

1. Le cinéma est l'instrument de la **restitution** directe du réel, comme plus tard la télévision – des « scènes prises *directement* sur la nature » –, et une **invention** qui provoquent le même enthousiasme qu'aujourd'hui les nouvelles images (« les effets [...] absolument inconnus irréalisables jusqu'alors »). Le spectateur balance donc entre l'émerveillement devant la reproduction et les délices de la technique.

2. Les « scènes prises sur *nature* » s'opposent aux « scènes prises au **théâtre** », comme les « vues naturelles qui reproduisent la **vie** ordinaire » s'opposent aux « sujets composés » chez Méliès ou au « spectacle dans un fauteuil » (Claretie). Dans cette opposition schématique, la vie ou la nature sont assimilées au vrai, au réel, au documentaire, et le théâtre, si ce n'est à la fiction, du moins au *factice*. Mais ce qui fait le prix du cinéma, c'est qu'il peut restituer ce factice ou, pour mieux dire, qu'il peut donner l'allure du vrai au faux, le *feindre*. D'où la place très particulière des actualités reconstituées, mixtes de théâtre et de vie, comme l'atteste ce jugement de Claretie : « Quand on n'a pas la réalité sous les yeux, on *truque* la vérité et on fabrique de l'histoire avec des figurants de théâtre. » L'anecdote qu'il cite à l'appui de son

les accouplent. » « La Naissance du sixième art. Essai sur le cinématographe », *Les Entretiens idéalistes*, n. LXI (25/10/1911), t. X, repris dans *L'Usine aux images* (Paris, Séguier/Arte édition, 1995), p. 34.

³¹ Ciné-Journal, 15/9/1908.

³² Gustave Babin, *L'Illustration*, 28/3/1908.

observation conforte l'opposition vie-nature/théâtre : « Dans un des tableaux de la guerre japonaise on n'avait oublié qu'une chose : le paysage! Et le public stupéfait assistait à un combat entre les sujets du mikado et grenadiers du tsar qui avait pour fond – devinez quoi – le champ de courses de Chantilly dont on apercevait les tribunes encadrant brusquement la bataille³³. »

3. L'invention connaît deux orientations principales que l'on retrouvera tout le long de l'histoire du cinéma : l'imitation de la vie, telle que la défend Feuillade en présentant *La Vie telle qu'elle est*³⁴ et la "féerie d'art", entièrement déportée vers l'imaginaire.

Les séances de 1908 ordonnent ces diverses conceptions du cinéma. Certes, ce n'est peut-être pas lisible pour le lecteur du XXI^e siècle car, à première vue, les programmes sont avares de renseignements : deux modules de trois titres de films sont séparés par la simple mention des trois parties du spectacle, qui sont la règle jusqu'à la veille de la guerre. Ainsi, la semaine du 14 au 20 mars 1908 sont proposés au spectateur :

PREMIERE PARTIE

I

Baguette magique
L'enfant du marinier
Cordon, SVP

II

Ciseaux magiques
Le Châtiment
Farce d'écoliers

DEUXIEME PARTIE

III

Écosse pittoresque
Rêve d'un fumeur d'opium
Un fauve dans la maison

IV

Le fantôme artiste
Sacrifice d'amour
Trompé d'étage

TROISIEME PARTIE

V

Biarritz et ses environs
La Faute d'un fils
Belle-maman hypnotisée

Selon l'habitude de l'époque, aucun nom d'auteur ne figure au programme. Chose plus curieuse, aucune mention n'est faite du genre. En sorte que le titre en tant que tel est une indication générique, que le spectateur de 1908 identifie parfaitement. *Baguette magique* ou *Ciseaux magiques* seront des films à trucs. *Le Châtiment*, *Sacrifices d'amour* ou *La Faute d'un fils*, des drames. *Farce d'écoliers* ou *Trompé d'étage*, une comédie. Les titres de cette première décennie se fondent d'ailleurs sur des paradigmes facilitant l'exercice de la

³³ « M. Claretie et le cinématographe », *L'illustration*, 26/11/1908.

³⁴ « Ces scènes visent à être des tranches de vie [...] [Elles] représentent les gens et les choses comme elles sont [...] Les acteurs jouent naturellement. » Ce qui fait dire à Feuillade que ces scènes peuvent être de véritables œuvres d'art.

compétence générique du spectateur (ainsi le topos de l'erreur d'étage est récurrent et permet d'anticiper sur la nature du film projeté). Chaque module est composé d'un panorama ou d'un film à truc, d'un drame (parfois remplacé par une actualité, par exemple, « le Grand national steeple-chase 1908 à Liverpool », 4-10/4/1908) et termine sur une vue comique.

Tout module s'ouvre donc sur un balancement entre Lumière et Méliès, un balancement entre les deux émerveillements que suscitent les images animées : la restitution de la vie et l'invention du monde par le cinéma. Si le deuxième film du module n'est pas toujours un drame, en revanche, quel qu'il soit, l'ordre drame-comédie est intangible : on passe par des larmes, la pitié ou la morale pour finir par des rires. Pour accentuer cette impression, le dernier module n'hésite pas à redoubler la comédie. Le programme du 4 au 10 avril 1908 se termine par *l'Accordéon* et par *Bébé ballon*, deux films qui ont en commun leur fin frénétique (respectivement « une danse effrénée » et une « course effrénée », précise le programme).

Juste après l'énumération sans ornement des titres figure en effet le résumé de quelques films, qui lèvent les ambiguïtés ayant pu subsister quant à leur genre. Qu'on en juge : « Oh ! que non pas Monsieur ! Nous ne vous plaindrons pas !... et si nous pleurons toutefois... ce sera de rire... entendez-vous bien, Monsieur... » (*Trompé d'étage*). « Il lui arrive quantité d'aventures très amusantes » (*Le Fil aérien*). Plus que d'un résumé, il s'agit d'une prescription au spectateur de l'attitude à adopter face aux personnages mis en scène. Le mari qui revient du café ne fait l'objet d'aucune commisération et c'est du point de vue de la femme vertueuse qu'on doit regarder cette aventure : « Ah ! Ah ! Monsieur... voici qui est bien fait [...] Et vous croyez que nous allons vous plaindre parce que vous recevez une volée magistrale d'un couple paisible... » (*Trompé d'étage*).

Dernier thème mis en exergue par le programme : l'invention. Cette « projection de 144 mètres carrés » avec « imitation parfaite des bruits » offre en attraction à ses spectateurs, pendant l'entracte, des « fusils électriques, photographies, etc. » et, même, parfois, un intermède pendant lequel ils pourront voir et entendre un « Cronophone Gaumont » – *Les Sapins, Allumeur-marche* (Dranem) [semaine du 14 au 20 mars 1908], tentative avant-gardiste de synchronisation du son et de l'image. On le voit : la salle de cinéma est aussi le lieu de l'expérimentation, le salon des nouvelles technologies et le musée du pré-cinéma. Salon qui n'est sans doute pas désintéressé puisque, autour des titres de films, des publicités vantent « les plaques et papier Jouglà », les matériels de cinéma, la vente de vues ou de disques...

Le dépouillement des programmes du 27 octobre 1911 au 5 décembre 1912 révèle une complexification de la séance. Celle-ci débute à 20h30 par deux morceaux joués par un orchestre de 40 musiciens. Viennent ensuite :

- I. 1. Orchestre
 2. Panorama/Voyage/document
 3. Drame
 4. Phonoscènes
 - 4 bis. Attractions
 - [5. Comédie]
- II. 6. Orchestre

7. Attraction humoristique/scénique (parodistes/trio excentrique) ou Document accompagné de chant et d'orchestre
8. « Etude sur la vie aquatique » ou « Etude sociale » de *La vie telle qu'elle est* (appelé aussi « Roman dramatique »)
9. Comique ou comédie

III. 10 Orchestre

11. Attraction-cirque (équilibre-domptage)
12. Documentaire ou panorama [+ Films esthétiques]
13. Les Film parlants
14. Gaumont-Palace-Actualités
15. Comique
16. Orchestre

Les étiquettes génériques apparaissent pour qualifier les titres de films. Elles sont à peu près conformes à celles des catalogues sans emphase excessive. Certaines variations de labellisation sont révélatrices des effets escomptés par la projection d'une « série ». Présentée tantôt comme « étude sociale », tantôt comme « roman dramatique », *La Vie telle qu'elle est* vise bien à faire passer le spectateur du côté de la vie, l'accent étant mis selon le cas sur la restitution (« étude », qui vient de la peinture puis de la photographie) ou sur l'imitation (roman). Selon le même système d'équivalence paradigmatique, on remarque qu'un documentaire accompagné par un orchestre et des chanteurs peut prendre la place d'une attraction (*Les Gorges de l'Aude*, les chanteurs de bois de Farbach, Valse pour chœur et orchestre, 22 au 28 décembre 1911).

Quelle que soit la semaine, les différents genres, qui sont à présent spécifiés entre parenthèses, et les numéros de music-hall s'enchaînent dans le même ordre (cf. tableau II). Après l'ouverture musicale, la séance ouvre sur la capacité de *restitution* du cinéma. Le panorama ou le voyage sollicite d'abord ce que Barthes appellera le *studium* : le spectateur doit s'efforcer de rejoindre l'invention de *l'operator* (le terme du sémiologue est particulièrement adapté à ce début de siècle), de comprendre l'intérêt de la scène captée. En somme, il est sollicité sur le mode de l'intérêt poli. Deuxième étape : la restitution théâtrale (I.3) qui, cette fois, appelle au sentiment et, plus spécifiquement, à la pitié ou aux larmes (selon la sensibilité de chacun). De façon intangible, c'est au drame qu'est dévolue l'entrée du spectateur dans la fiction (exemple : *Le Foyer du grand-père*). Puis l'accent est mis sur l'attraction destinée à susciter deux types de sentiment : l'émerveillement devant les progrès des techniques de la reproduction (Phonoscènes Gaumont, I.4) ; l'émerveillement devant les prouesses humaines (*Les François*, acrobates équilibristes, I.4 bis). Parfois, une ou deux comédies viennent clôturer cette partie (I.5). Une chose est sûre : on ne peut terminer que sur le rire ou l'admiration. Pas sur les pleurs.

La seconde partie, après l'introduction musicale (II.6), repart d'une attraction scénique (II.7), plutôt comique (*Les Merry and Glad*, parodistes, 27/10 au 2/11/1912 ; *The Delmos*, excentriques, 12 au 18/4/1912). Après ce moment de légèreté, le spectacle redevient sérieux, qu'il mette l'accent sur la vie ou le théâtre. Deux options opposées se rencontrent, en effet : la première, que nous appellerions aujourd'hui « culturelle » (II.8), fait appel une fois encore au *studium* en reconstituant une « grande scène historique » (*Les Noces d'or*, 27/10 au 2/11/1911) ou en présentant « une étude sur la vie aquatique » (27 octobre au 2 novembre 1911), deux types de documents qui devaient entraîner de *l'admiration* devant la capacité du

cinéma à faire voir. La seconde option est plus ouvertement *fictionnelle* (II.8 bis) : elle fait appel à la capacité du spectateur à éprouver de la pitié pour des traces qui lui ressemblent... (*La Dette d'honneur*, « grande scène dramatique », 5-12/1/1912 ou *Nanine, femme d'artiste*, Roman dramatique, 12-18/4/1912). Tout se termine par des rires (II.9).

Comme la partie précédente, le troisième volet du spectacle, après l'introduction musicale, débute sur une attraction scénique (gymnaste, domptage, III.11). Selon ce qui apparaît maintenant comme une règle immuable, le spectateur se voit proposer ce le programme nommé un « documentaire » (*Dans les forêts canadiennes*, 5-12/1/1912). Après les sentiers battus de la restitution (III.12), le séant va monter vers son climax par la magnification de l'invention cinématographique et, plus précisément, de l'éditeur qui possède la salle : dans l'ordre, le spectateur devra s'ébahir devant l'évolution de la technologie (Les Film parlants-Gaumont, III.13) et la capacité du producteur à ramener du monde entier des informations ; le corps et la taille du titre « Gaumont-Palace-Actualités » (III.14) ne laisse aucun doute sur le fait que ce moment de la projection représentait le *clou* du spectacle. À preuve cette mention qui figure dans le programme du 27 octobre au 2 novembre 1911 : « Journal cinématographique donnant à l'écran et *heure par heure* le compte rendu des événements du monde entier ». Enfin, et comme de coutume, le spectacle termine par un éclat de rire et par la « retraite » de l'orchestre.

Fin 1912, la séance se termine sur trois séquences qui contiennent toutes le terme « Gaumont » : Les Film parlants Gaumont, Gaumont-Palace-Actualités, et Orchestre, *Gaumont-Palace*, retraite. Pour la première fois, le cinéma prend congé de son spectateur, non sur le rire, mais sur une apothéose des dons diversifiés du Gaumont-Palace : c'est à la fois le lieu de l'excellence technologique et la fenêtre qui donne sur le monde *heure par heure*. Mais c'est encore bien plus : une marque qui *signe* le spectacle par un indicatif musical. En sorte que le spectateur ne vient plus au cinéma en général, mais au Gaumont-Palace, lieu de culte qui garantit une gamme de produits et la satisfaction d'émotions, dont la séance est la promesse d'un renouvellement continué. Si ce spectateur peut construire une identité de la salle de cinéma à travers son programme, parallèlement, celui-ci lui assigne une nouvelle place, comme le suggère le changement de nature des publicités qui encadrent les titres de films : on ne vante plus le matériel cinématographique ou sonore, comme en 1908, mais on s'adresse uniquement au spectateur, être soucieux de sa santé (« Pour mieux vivre, ayez un sang pur. Le purificateur sanguin régénère le sang »), de son allure (réclame pour cours de danse et de maintien) ou, même, de sa fin de soirée (« Où allez-vous ? Mais !!! Souper chez Roger »/ Hippodrome Hôtel, chambres meublées à la journée). En d'autres termes, le spectateur est aussi un consommateur et le cinéma est devenu le lieu où il est rentable de s'adresser à lui.

De tout cela on peut conclure que la séance du Gaumont-Palace est loin d'être un patchwork hasardeux, un bricolage. Si, à certains moments, il est loisible de choisir tel chemin plutôt que tel autre (la « voie » culturelle ou la « voie » fictive), il n'en reste pas moins que, globalement, la séance est structurée comme une véritable *grille*, qui règle les affects des spectateurs, déterminant le mode sur lequel ils entrent ou sortent de la séance. Le cheminement émotionnel du spectateur sur la carte des genres mérite à bien des égards d'être qualifié avec ce terme qui s'applique aujourd'hui à la structuration du temps télévisuel. Au hasard des programmes s'est substituée l'organisation des affects du spectateur en fonction de cases horaires. L'enchaînement des films est désormais guidé par un raisonnement implicite d'un *programmeur*, qui pense la relation du diffuseur au spectateur en se demandant

comment l'accrocher, comment l'émouvoir, comment le laisser sur un bon souvenir, etc. De ce point de vue, on observe une transformation significative entre 1908 et 1912 : alors que dans la première période, il revenait au contexte de la salle de cinéma de valoriser le cinématographe et ses inventions, dans la seconde, c'est la salle en tant que telle et l'Editeur qui se mettent en avant. Tout est fait pour convaincre le spectateur qu'au Gaumont-Palace, tout est mieux qu'ailleurs. On est donc passé d'un émerveillement devant l'invention à une vraie stratégie de marque. Avec l'arrivée de la guerre, on arrivera enfin à un véritable bouleversement, dû sans doute à l'allongement des films : la séance se réduira à deux parties, dont la seconde présentera un « grand film » et les actualités générales et celles de la guerre encadreront le spectacle. L'invention « chronochrome » jouera à son tour comme climax de la première partie.

De même que, aujourd'hui, le téléspectateur fidèle d'une chaîne donnée finit par intégrer malgré lui le découpage du temps qu'elle lui propose (avec ses rendez-vous réguliers : le jour du polar, le jour du grand film, etc.), une grande salle de cinéma comme le Gaumont-Palace offrait à son spectateur bien plus que des programmes : une programmation, c'est-à-dire un découpage du temps en fonction de cases horaires dévolues à des genres déterminés. Et l'on peut imaginer un spectateur arrivant en retard, se disant en regardant sa montre « ...avec un peu de chance, je vais arriver pour le début du drame ! ».

Cette grille, de surcroît, était articulée à la temporalité sociale des spectateurs, comme l'atteste l'infraction à la régularité que constitue le programme du 22 au 28 décembre 1911. Ici, pour tous les genres, le thème tourne autour de Noël : le drame (Noël tragique), Phonoscènes (le Noël d'Adam, le credo du paysan), la comédie (le Noël de bébé); à la grille habituelle s'ajoute la Nativité, « grande scène religieuse » avec musique de Berlioz et de César Franck.

La séance de cinéma nous apparaît souvent aujourd'hui comme une sorte de mise entre parenthèses de notre temporalité sociale, comme si le spectateur, se donnant à la fiction, se constituait prisonnier volontaire. En cela le film s'opposerait à la télévision, dont le flux ne saurait, en revanche, suivre les contours sinueux de notre vie. L'étude de la programmation d'une grande salle parisienne au début du siècle révèle au contraire que la séance de cinéma a tous les caractères de la sérialité télévisuelle, mixte de programmation horizontale et verticale : à heure presque fixe, le programme, comme une grille, venait apporter les émotions que tel ou tel genre promettait au spectateur. Et je me plais à imaginer le spectateur de 1910, qui baignait dans les programmes du Gaumont-Palace avec la même assurance que le fidèle de nos chaînes nationales...