1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

50 | 2006

Varia

Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde

*The Cinema of Attractions : Early Cinema, its Spectator, and the The Avant-
Garde*

Tom Gunning

Traducteur : Franck Le Gac

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1242>

DOI : 10.4000/1895.1242

ISBN : 978-2-8218-1002-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2006

Pagination : 55-65

ISBN : 978-2-913758-51-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1242> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1242>

Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde¹

par Tom Gunning

1895 /
n° 50
décembre
2006

55

En 1922 Fernand Léger, dans un état d'exaltation consécutif à une projection de *la Roue* d'Abel Gance, rédigeait un texte dans lequel il tentait de définir les possibilités radicales du cinéma. Le potentiel du nouvel art ne résidait pas, selon lui, dans la capacité à « imiter les mouvements de la nature » ou à suivre « une route fausse », celle de la ressemblance au théâtre. Sa force singulière consistait plutôt à « faire vivre des images »². C'est précisément cette aptitude à canaliser le visible, cet acte de montrer et de projeter dont le cinéma d'avant 1906 témoigne avec le plus d'intensité, à mon sens. La source d'inspiration qu'il a été pour l'avant-garde des premières décennies du XX^e siècle demande à être de nouveau explorée.

Les écrits des premiers modernistes sur le cinéma suivent une trajectoire semblable à celle de Léger, qu'il s'agisse des Futuristes, des Dadaïstes ou des Surréalistes : à l'enthousiasme pour ce nouveau médium et les possibilités qu'il offre succède la déception face à une évolution

1 Ce texte est la traduction de l'article de Tom Gunning dans sa première version, publiée dans *Wide Angle*, vol. VIII, n°s 3/4, 1986, pp. 63-70, et reproduite sans illustrations dans Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56-62 [NdE].

2 Fernand Léger, « *La Roue*, sa valeur plastique » (1922) dans *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Folio, Paris, 1997, pp. 55-60. [1965] L'essai, selon Sylvie Forestier qui a établi cette édition, comporte trois variantes manuscrites et est paru initialement dans *Comœdia* (Paris), le 16 décembre 1922. Dans son article, Tom Gunning se réfère à l'édition américaine du recueil d'essais de Léger, *Functions of Painting*, due à Edward Fry (New York, Viking Press, 1973). Gunning écrit, citant Léger à propos du cinéma, que sa force est de « faire voir les images » (« *making images seen* »), et non plus de « faire vivre des images », comme c'est le cas dans l'édition française mentionnée ci-dessus. Si Léger, plus loin dans son texte, écrit que le film de Gance représente la capacité pour le cinéma « *de nous faire voir tout ce qui n'a été qu'aperçu* », cela ne concerne pas les images elles-mêmes, du moins pas en premier lieu. Par ailleurs, dans cette citation, les italiques sont celles de Léger [NdT].

déjà en cours – son asservissement aux formes artistiques traditionnelles telles que le théâtre et la littérature. Cette fascination pour le *potentiel* d'un médium (et le fantasme qui l'accompagne de sauver le cinéma de sa dépendance vis-à-vis de formes qui lui seraient étrangères et appartiendraient au passé) peut se comprendre de différentes façons. Je veux partir ici de cette fascination afin d'éclairer un sujet que j'ai abordé par le passé d'un autre point de vue : la relation étonnamment hétérogène que les films d'avant 1906 (plus ou moins) entretiennent avec les films qui suivent, et la façon dont une prise en compte de cette hétérogénéité signale une conception nouvelle de l'histoire du cinéma et de la forme filmique. Mon travail dans ce domaine s'est fait en collaboration avec André Gaudreault³. L'histoire du cinéma des premiers temps, comme plus généralement celle du cinéma, a été écrite et théorisée dans un contexte d'hégémonie du cinéma narratif. Les premiers cinéastes – Smith, Méliès et Porter par exemple – ont été étudiés principalement du point de vue de leur contribution au cinéma en tant que médium de récit, particulièrement à travers l'évolution du montage narratif. Bien que de telles approches ne soient pas complètement erronées, elles restent partiales et risquent de donner une idée inexacte du travail de ces cinéastes comme des forces qui ont façonné le cinéma d'avant 1906. Quelques indications suffiront à montrer que le cinéma des premiers temps n'était pas dominé par le désir de récit qui allait plus tard affirmer son emprise sur le médium. Tout d'abord, le film d'actualités a joué un rôle extrêmement important dans la production des tous premiers temps. L'examen des films pour lesquels les droits de reproduction ont alors été réservés aux Etats-Unis montre que jusqu'en 1906 le nombre de films d'actualités excédait celui de films de fiction⁴. La tradition Lumière de « mettre le monde à la portée de chacun » par des films de voyage et des actualités n'a pas disparu avec le désengagement du Cinématographe du secteur de la production des films.

Cependant, même hors du cadre du film d'actualités – ce que l'on a parfois désigné comme la « tradition Méliès » – le récit joue un rôle nettement différent de celui qu'il jouera dans le film narratif traditionnel. Méliès lui-même déclarait à propos de sa méthode de travail :

3 Voir mes articles « The Non-Continuous Style of Early Film », dans Roger Holman (dir.), *Cinema 1900-1906*, Bruxelles, FIAF, 1982 ; « An Unseen Energy Swallows Space : The Space in Early Film and Its Relation to American Avant Garde Film » dans John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 355-66 ; ainsi que notre communication commune, présentée par André Gaudreault au colloque de Cerisy sur l'histoire du cinéma en août 1985, « le Cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? ». Je voudrais enfin mentionner l'importance qu'ont eu pour moi mes discussions avec Adam Simon, tout comme l'espoir qui est le nôtre de mener des recherches plus poussées sur l'histoire et l'archéologie du spectateur de cinéma.

4 Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895-1915, A Study in Media Interaction*, New York, Arno Press, 1980, pp. 212-213.

Quant au scénario, à la « fable », au « conte », je m'en occupais en dernier. Je puis affirmer que le scénario ainsi fait n'avait *aucune importance*, puisque je n'avais pour but que de l'utiliser comme « prétexte » à « mise en scène », à « trucs », ou à tableaux d'un joli effet. »⁵

Quelles que soient les différences dont on pourrait faire l'inventaire entre Lumière et Méliès, ces derniers ne devraient pas représenter l'opposition entre cinéma narratif et cinéma non-narratif, du moins dans l'acception actuelle de ces termes. L'on devrait plutôt les réunir dans une seule et même conception du cinéma, pas tant comme moyen de raconter une histoire que comme manière de présenter des vues à un public – vues qui fascinent par leur exotisme et leur pouvoir d'illusion, qu'il s'agisse de l'illusion réaliste du mouvement offerte aux premiers publics par Lumière ou de celle, magique, concoctée par Méliès. En d'autres termes, il me semble que les rapports au spectateur mis en place par les films de Lumière et de Méliès (et par ceux de bien d'autres avant 1906) partagent les mêmes fondements, fondements qui les distinguent des principales relations au spectateur instituées par le cinéma narratif après 1906. J'appellerai « cinéma d'attractions » cette conception du cinéma des premiers temps qui me paraît dominer jusqu'en 1906-1907. Bien qu'elle diffère de la fascination pour le récit exploitée par le cinéma du temps de Griffith, elle ne s'y oppose pas nécessairement. En fait, le cinéma d'attraction ne disparaît pas avec la période de domination du récit, mais deviendrait plutôt souterrain à compter de ce moment-là, intégrant à la fois certaines pratiques d'avant-garde et certains films narratifs, de façon plus évidente dans certains genres (la comédie musicale, par exemple) que dans d'autres.

Qu'est-ce qu'au juste le cinéma d'attraction ? Il s'agit en premier lieu d'un cinéma fondé sur la qualité célébrée par Léger, la capacité à *montrer* quelque chose. Par contraste avec la dimension voyeuriste du cinéma narratif analysée par Christian Metz⁶, ce cinéma serait plutôt exhibitionniste. Un aspect du cinéma des premiers temps, auquel j'ai consacré d'autres articles, est emblématique de cette relation différente que le cinéma d'attractions entretient avec son spectateur : le regard récurrent des acteurs en direction de la caméra. Ce geste, qui sera ensuite considéré comme gâchant l'illusion réaliste produite par le cinéma, établit alors avec brio le contact avec le public. Du grimacement des comédiens vers la caméra aux révérences et aux gesticulations constantes des prestidigitateurs dans les films de magie, ce cinéma étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur.

⁵ Georges Méliès, « Importance du scénario », avril 1932, dans Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 118. Les italiques sont de Méliès [NdT].

⁶ Christian Metz, *le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois, Paris, 2002 [1977], tout particulièrement les chapitres 4 et 5 de la première partie, « le Signifiant imaginaire », et la deuxième partie, « Histoire/discours (note sur deux voyeurismes) ».

L'exhibitionnisme devient littéral dans la série de films érotiques qui occupe une place importante dans la production des premiers temps. L'on trouvait dans le même catalogue Pathé des publicités pour un mystère de la Passion et des « scènes grivoises d'un caractère piquant »⁷, autrement dit des films érotiques comprenant souvent des images de nudité complète. Au fil des ans, ces films se virent relégués vers des circuits plus souterrains. Comme l'a montré Noël Burch dans *Correction Please : How We Got into Pictures* (1979), un film tel que *le Coucher de la mariée* (France, 1902) révèle un conflit fondamental entre cette tendance exhibitionniste du cinéma des premiers temps et la création d'une diégèse de fiction. Une femme s'y déshabille avant d'aller se coucher tandis que son nouvel époux l'épie derrière un écran. Cependant, c'est à la caméra et au public que la mariée destine son strip-tease érotique, nous faisant face, lançant des clins d'œil, béate en sa parade érotique. Comme le souligne la citation de Méliès, le film à trucs, peut-être le genre dominant du cinéma hors le film d'actualités avant 1906, est lui-même une série d'exhibitions, d'attractions magiques, bien plus que l'ébauche primitive d'une continuité narrative. De fait, nombre de films à trucs ne présentent pas l'ombre d'une intrigue et se caractérisent par une série de transformations sans grand rapport entre elles, simplement placées les unes à la suite des autres, sans souci aucun pour la définition de personnages. Pourtant, même les films à trucs présentant une intrigue – *le Voyage dans la lune* (1902), par exemple – ne peuvent être abordés simplement comme les précurseurs de structures narratives plus tardives sans risque de malentendu. En effet, l'histoire ne fait qu'y apporter un cadre où enchaîner les démonstrations des possibilités magiques du cinéma.

Les modes d'exploitation dans le cinéma des premiers temps reflètent également le peu de préoccupation pour l'élaboration à l'écran d'un monde narratif se suffisant à lui-même. Comme l'a montré Charles Musser⁸, les premiers exploitants du spectacle exerçaient un contrôle considérable sur les séances qu'ils présentaient, allant jusqu'à remonter les films qu'ils avaient acquis et les complétant par toute une série de compléments tels que les bruitages et les commentaires parlés. L'exemple le plus extrême en est le Hale's Tours, la plus importante chaîne d'établissements entièrement dédiés à la projection de films avant 1906. Non seulement les films consistaient en des séquences non-narratives filmées à bord de véhicules en mouvement (des trains, habituellement), mais la salle elle-même était aménagée comme un compartiment de train, avec un contrôleur pour les tickets et des bruitages simulant le cliquet des roues et le sifflement des freins à air comprimé⁹. De telles expériences

7 En français dans le texte original [NdT].

8 Charles Musser, « American Vitagraph 1897-1901 », *Cinema Journal* (University of Texas Press, Austin), vol. 22, n° 3, printemps 1983, p. 10.

9 Raymond Fielding, « Hale's Tours : Ultrarealism in the pre-1910 Motion Picture », dans John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, op. cit., pp. 116-130.

de visionnement se rapportent davantage aux attractions de fête foraine qu'aux traditions du théâtre respectable. La relation entre les films et l'apparition des premiers parcs d'attractions tels que Coney Island à la fin du XIX^e siècle constitue un riche terrain d'investigation pour qui veut repenser les racines du cinéma des premiers temps.

Nous ne devrions pas davantage oublier que dans les premières années d'exploitation, le cinéma était en soi une attraction. Les spectateurs de ses débuts se rendaient à des séances afin d'assister à des démonstrations de machines plutôt qu'à des films. Ces dernières merveilles technologiques succédaient à des innovations aussi prodigieuses que les machines à rayons X et, précédemment, le phonographe. Ce sont le Cinématographe, le Biograph ou le Vitascope qui tenaient le haut de l'affiche pour les spectacles de variétés où ils apparaissaient pour la première fois, pas *le Repas de bébé* (1895) ou *The Black Diamond Express* (« L'Express du diamant noir », 1896). Après cette période où l'effet de nouveauté joua à plein, la démonstration des possibilités du cinéma se poursuivit, et pas seulement dans les films de magie. Nombre de gros plans dans le cinéma des premiers temps diffèrent dans leur utilisation d'exemples plus tardifs de cette technique, justement parce qu'ils n'ont pas recours au changement d'échelle à des fins de ponctuation narrative, mais en tant qu'attraction en soi. Le gros plan inséré dans *The Gay Shoe Clerk* (« Un Vendeur de chaussures déluré ») de Porter (1903) annonce peut-être les techniques de continuité à venir, mais sa principale raison d'être est là encore l'exhibitionnisme pur, la dame y soulevant sa jupe afin d'exposer sa cheville à tous les regards. Des films de la Biograph tels que *Photographing a Female Crook* (« Photographies d'une femme malhonnête », 1904) et *Hooligan in Jail* (« Un Vandale sous les verrous », 1903) se composent d'un plan unique dans lesquels la caméra se rapproche du personnage principal, jusqu'à ce qu'il soit cadré en plan rapproché. L'agrandissement du sujet n'est pas un indice de tension narrative : attraction en soi, il est ce vers quoi tend le film¹⁰.

Le terme d'« attractions » vient bien évidemment du jeune Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et de sa recherche d'un modèle et d'un mode d'analyse nouveaux pour le théâtre. Dans sa quête d'une « unité qui mesurera l'influence exercée par l'art » – en l'occurrence, par l'art dramatique –, fondement d'une analyse visant à saper le théâtre réaliste basé sur la représentation, Eisenstein s'arrêta sur la notion d'« attraction »¹¹. Une attraction se définissait par sa capacité à assaillir le spectateur par « une action sensorielle ou psychologique ». Selon Eisenstein, le théâtre devait consister en un montage de telles attractions, produisant une relation au spectateur entièrement différente de son absorption dans « la figurativité

¹⁰ Je tiens à remercier ici Ben Brewster pour ses commentaires après la première présentation de cette communication, notamment sur l'importance d'inclure ici cet aspect du cinéma d'attractions.

¹¹ Eisenstein, « Comment je suis devenu metteur en scène », dans *Réflexions d'un cinéaste*, (traduction de Lucia et Jean Cathala), Moscou, Editions du Progrès, 1958, p. 16 (également dans *Œuvres*, tome 3, *Mémoires* (I), (traduction de Jacques Aumont), Paris, Editions Sociales/UGE, collection 10/18, 1978, p. 243).

1895 /
n° 50
décembre
2006

60

The Gay Shoe Clerk d'Edwin
S. Porter (1903). Photo Library
of Congress (Washington), D.R.

basée sur l'illusion »¹². Si je reprends ce terme, c'est en partie pour souligner la relation au spectateur que cette avant-garde plus tardive partage avec le cinéma des premiers temps, relation de confrontation exhibitionniste plutôt que d'absorption diégétique. Il va sans dire que le montage d'attractions qu'appelle Eisenstein, par son action « vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement »¹³, diffère considérablement de celle de ces films (comme d'ailleurs toute pratique consciente d'opposition différera dans son mode d'une pratique populaire). Cependant, il est important de garder à l'esprit le contexte d'où Eisenstein a extrait ce terme. Tout comme aujourd'hui, les « attractions » étaient associées à la fête foraine, et pour Eisenstein comme pour son ami loukévitch, elles se résumaient pour ainsi dire à leur attraction favorite, les montagnes russes ou, comme on les appelait alors en Union Soviétique, les montagnes américaines¹⁴.

La source n'est pas indifférente. L'enthousiasme de la première avant-garde pour le cinéma devait au moins en partie à un enthousiasme pour une culture de masse en voie d'émergence au début du XX^e siècle, et qui apportait un nouveau type de stimulation à un public inaccoutumé aux arts traditionnels. Il importe de voir dans cet enthousiasme pour l'art populaire plus qu'un geste visant simplement à « épater le bourgeois »¹⁵. Le développement considérable de l'industrie du divertissement depuis les années 1910, son acceptation grandissante par les classes moyennes – rendue possible par leur prise en compte par cette même industrie – font qu'il est devenu difficile de comprendre l'expérience libératrice dont le divertissement populaire pouvait être porteur au début du XX^e siècle. Il me semble que c'est précisément le caractère exhibitionniste de l'art populaire au tournant du siècle qui fit son attrait pour l'avant-garde – notamment son affranchissement de la nécessité d'une diégèse et l'accent mis par lui sur la stimulation directe.

Dans ses écrits sur le théâtre de variétés, Marinetti en vantait non seulement l'esthétique de la surprise et de la stimulation, mais aussi la création d'un nouveau spectateur contrastant avec le « voyeur stupide » et « statique » du théâtre traditionnel¹⁶. Le spectateur du théâtre de variétés sentait que le spectacle s'adressait à lui de manière directe et y participait, accompagnant de la voix le film (comme l'y invitait d'ailleurs celui-ci) et chahutant les comédiens. En nous intéressant au cinéma des premiers temps dans un contexte d'archives et de recherches universitaires, nous prenons le risque d'oublier sa relation vitale au théâtre de variétés, qui fut son principal lieu d'exploitation jusqu'en 1905 environ. Le cinéma était

¹² Eisenstein, « Le montage des attractions » [1923], dans *Œuvres*, tome 1, *Au-delà des étoiles*, (traduction de Sylviane Mossé), Paris, UGE, collection 10/18, 1974, pp. 117 et 119 respectivement.

¹³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴ Yon Barna, *Eisenstein*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1973.

¹⁵ En français dans le texte original [NdT].

¹⁶ « The "static", "stupid voyeur" of traditional theater », citations extraites par Tom Gunning de « The Variety Theater 1913 », dans Umbro Appolonio (dir.), *Futurist Manifestos*, New York, Viking Press, 1973, p. 127.

une attraction parmi d'autres sur les programmes de variétés et se trouvait entouré de nombreux numéros sans rapport avec lui ni entre eux, s'enchaînant bien souvent sans lien narratif ni même véritable logique. Même lorsqu'ils commencèrent à être présentés dans les nickelodeons en voie d'apparition à la fin de cette période, ces films courts continuèrent à être présentés dans un format de variétés : films à trucs insérés entre deux farces, actualités, chansons illustrées et, assez fréquemment, numéros de variétés au rabais. C'est justement sa diversité non-narrative qui exposa cette forme de divertissement aux attaques des organisations de réformateurs sociaux dans les années dix. La Russell Sage Survey, dans une enquête sur les divertissements populaires, jugea que le théâtre de variétés « reposait sur un intérêt artificiel plutôt que sur un intérêt humain naturel et susceptible de s'épanouir, ces numéros n'entretenant entre eux aucune relation nécessaire ni, en règle générale, de relation réelle »¹⁷. En d'autres termes, aucun récit. Si l'on en croit ce groupe de réformateurs sociaux appartenant aux classes moyennes, le théâtre de variétés était, la nuit venue, l'équivalent d'un trajet en tramway un jour de grande activité dans une ville très peuplée : il favorisait une nervosité malsaine. C'est précisément l'artificialité de ce stimulus que Marinetti et Eisenstein voulaient emprunter aux arts populaires pour l'injecter dans le théâtre, canalisant de la sorte l'énergie populaire à des fins radicales.

Qu'advint-il du cinéma d'attraction ? La période qui va de 1907 à 1913 représente la véritable *narrativisation* du cinéma, narrativisation qui trouve son point culminant avec l'apparition de films de long métrage radicalement différents du format des variétés. Le cinéma prend alors sans ambiguïté le théâtre légitime pour modèle et produit des interprètes célèbres dans des pièces célèbres. La transformation du discours filmique dont David Wark Griffith est emblématique assigne les signifiants cinématographiques à la narration d'histoires et à la création d'un univers diégétique clos sur lui-même. Le regard à la caméra se voit proscrire et les procédés du cinéma quittent le domaine des tours de magie ludiques, donc des attractions cinématographiques (Méliès nous faisant signe de regarder la femme disparaître, par exemple), pour se transformer en éléments d'expression dramatique et en autant d'accès à la psychologie des personnages et au monde de la fiction.

Il serait cependant trop facile d'interpréter ceci comme une histoire à la Caïn et Abel, dans laquelle le récit étranglerait les possibilités naissantes d'une forme de divertissement jeune et iconoclaste. Tout comme le format des variétés se perpétua d'une certaine façon dans les palaces du cinéma des années vingt, où il coexistait avec les actualités, les dessins animés, les invitations à chanter en chœur, les interprétations orchestrales et parfois les numéros de variétés

17 « [Vaudeville] depends upon an artificial rather than a natural human and developing interest, these acts having no necessary, and as a rule, no actual connection. » Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure*, New York, Russell Sage Foundation, brochure du service de l'hygiène enfantine (Dept. of Child Hygiene), 1911.

(dans un environnement gravitant, il est vrai, autour du film narratif de long métrage de la soirée), le système de l'attraction demeure une composante essentielle du cinéma populaire.

Le film de poursuite montre à quel point une synthèse des attractions et du récit était déjà en train de s'opérer à la fin de cette période (c'est-à-dire de 1903 à 1906, en fait). La poursuite avait été le premier véritable genre narratif du cinéma, dans lequel elle avait introduit un modèle de causalité et de linéarité, ainsi que les bases d'un montage reposant sur la continuité. Un film comme *Personal* (« Petite Annonce », Biograph, 1904), modèle du film de poursuite à bien des égards, témoigne de la production d'une linéarité narrative à travers la fuite désespérée d'un aristocrate français devant les nombreuses candidates aux fiançailles que son annonce dans un journal a suscitées. Simultanément pourtant, dans chaque plan, tandis que les jeunes femmes poursuivent leur proie en direction de la caméra, elles rencontrent un léger obstacle (une clôture, une légère pente, un ruisseau) qui les ralentit dans leur course, ménageant à l'intention du spectateur une courte pause-spectacle dans le déroulement du récit. La compagnie Edison semble avoir été particulièrement consciente de cela, puisqu'elle plagia le film de la Biograph et produisit sa propre version, *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns* (« Comment un aristocrate français trouva à se marier grâce aux petites annonces du New York Herald »), sous deux formes : dans son intégralité ou par plans, de sorte que n'importe quel plan des femmes pourchassant l'homme pouvait être acheté séparément de l'incident de départ ou de la conclusion du récit¹⁸.

Comme l'a montré Laura Mulvey dans un tout autre contexte, la dialectique entre spectacle et récit a largement nourri le cinéma classique¹⁹. Donald Crafton, dans son étude de la grosse farce *The Pie and the Chase* (« La Tarte et la poursuite »), a expliqué comment le *slapstick* constituait un compromis entre le pur spectacle du gag et le développement du récit²⁰. De même, au cours de son histoire, le film à spectacle a justifié sa réputation en mettant simultanément l'accent sur des moments de pure stimulation visuelle et sur la narration. De fait, la version de *Ben Hur* de 1924 fut montrée dans un cinéma de Boston accompagnée d'une liste minutée de ses principales attractions :

8'35"	The Star of Bethlehem (« L'Étoile de Bethléem »)
8'40"	Jerusalem Restored (« Jérusalem rendue à elle-même »)
8'59"	Fall of the House of Hur (« la Chute de la maison des Hur »)

¹⁸ David Levy, « Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904-1906 », dans John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, op. cit., pp. 207-222.

¹⁹ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, (Londres), vol. 16, n° 3, automne 1975, pp. 6-18.

²⁰ Communication présentée à la conférence de la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) sur le *slapstick*, en mai 1985 à New York City.

1895 /
n° 50
décembre
2006

64

How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns d'Edwin S. Porter (1904). Photo Library of Congress (Washington), D.R.

10'29" The Last Supper (« la Cène »)
 10'50" Reunion (« les Retrouvailles »)²¹

La politique publicitaire de Hollywood, qui voulait que les caractéristiques d'un film soient énumérées et précédées d'un extatique « See ! » (« Venez voir... ! »), témoigne de la force primitive de l'attraction toujours présente sous l'armature du récit régulateur.

Nous sommes là apparemment bien loin des prémices de l'avant-garde par lesquelles cette discussion du cinéma des premiers temps avait commencé. Il est toutefois important de ne pas concevoir l'hétérogénéité radicale que je décèle dans ce cinéma comme un programme véritablement opposé au développement du cinéma narratif et inconciliable avec lui. Cette vision serait par trop sentimentale et anhistorique. Un film tel que *The Great Train Robbery* (*le Vol du grand train/ l'Attaque du grand rapide*, Edwin S. Porter, 1903) s'engage dans les deux directions à la fois : d'une part, l'agression directe du spectateur (le plan spectaculairement rapproché du hors-la-loi déchargeant son pistolet sur nous), d'autre part, la continuité narrative linéaire. C'est là l'héritage ambigu du cinéma des premiers temps. En un sens, le cinéma-spectacle a clairement réaffirmé, dans un passé récent, son ancrage dans la culture de la stimulation et les tours de montagnes russes – je pense plus particulièrement à ce que l'on pourrait appeler le cinéma d'effets du trio Spielberg-Lucas-Coppola.

Les effets restent pourtant des attractions domestiquées. Marinetti et Eisenstein avaient compris qu'ils puisaient dans une source d'énergie qui demanderait à être concentrée et intensifiée pour accomplir ses potentialités révolutionnaires. L'un comme l'autre prévoyaient d'en augmenter l'impact sur les spectateurs, Marinetti proposant de les attacher littéralement à leur siège avec de la colle forte (les vêtements irrémédiablement abîmés étant remboursés après la représentation), Eisenstein faisant allumer des pétards sous ces mêmes sièges. Tout changement en histoire du cinéma implique un changement dans la façon dont le cinéma s'adresse à son spectateur, et chaque période construit son spectateur d'une nouvelle manière. Dans une période de l'avant-garde cinématographique américaine où la subjectivité contemplative arrive désormais au terme de sa (glorieuse) trajectoire, il est possible que les ressources de cette fête foraine du cinéma et des méthodes du divertissement populaire n'aient pas toutes été épuisées. Un Coney Island de l'avant-garde est donc peut-être à venir, dont le courant jamais dominant mais toujours perceptible traversait déjà Méliès et Keaton, *Un chien andalou* (1928) et Jack Smith.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Franck Le Gac.

²¹ Voir Nicholas Vardac, *From Stage to Screen : Theatrical Method from Garrick to Griffith*, New York, Benjamin Blom, 1968, p. 232.