(Faire) juger l'image de la précarité dans les films muets (1897-1926)

Judging the image of precariousness in silent films (1897-1926)

Sylvain Louet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/10718>

DOI : 10.4000/imagesrevues.10718

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Sylvain Louet, « (Faire) juger l'image de la précarité dans les films muets (1897-1926) », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10718> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.10718>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

(Faire) juger l'image de la précarité dans les films muets (1897-1926)

Judging the image of precariousness in silent films (1897-1926)

Sylvain Louet

« Et ce fut un grand progrès de la connaissance
lorsque la pauvreté m'apparut pour la première
fois [...] »¹

- 1 Peu d'études portent sur la précarité dans les films muets². Or, souvent présente sur les écrans en tant que pittoresque rural ou urbain, celle-ci s'incarne dans de nombreux types de personnages : les joueurs d'argent, les voleurs (d'enfants, par exemple) et les éméchés, les *pifferari* et autres musiciens des rues, les protagonistes qui exercent des petits métiers (les hommes-sandwichs, notamment), les paysans infortunés, les bohémiens, les mendiants, les chemineaux, ou les enfants eux-mêmes³. Par un phénomène d'hybridation culturelle avec des séries culturelles très variées – et sans pouvoir développer ici les enjeux de leur influence sur le cinéma – signalons que le théâtre, les récits, la presse, la photographie du XIX^e siècle⁴ (elle-même marquée par la peinture des traditions flamande, hollandaise ou italienne du XVII^e siècle) et la lanterne magique (notamment les « *Life Models* ») auront préparé l'ancrage de la précarité dans les films muets.
- 2 Sur les écrans, les enjeux narratifs et esthétiques liés à la précarité sont importants. Celle-ci, en effet, ne se réduit pas à la grande pauvreté. Si la précarité peut être un état, elle peut aussi évoquer un éventuel bouleversement de la position des choses, des individus et des groupes dans la société considérée. La précarité de la condition sociale, par exemple, se double de celle de la condition humaine. La précarité, en rappelant que la continuité n'est pas toujours sûre entre un présent et son avenir, est synonyme de révocabilité, d'incertitude et d'instabilité dans la durée : cela n'est pas sans effet sur les choix narratifs ou esthétiques opérés dans les films.
- 3 C'est que la démultiplication de la figure des précaires est en partie fondée sur l'art narratif de leur mise en jugement dans des tribunaux imaginaires cinématographiques. Le spectateur se trouve face à un tribunal imaginaire lorsque le film lui propose une mise en jugement de l'un de ses personnages, sans nécessairement passer par la mise en scène d'un prétoire⁵. En ce cas, le film expose notamment la force ou la faiblesse morales d'un protagoniste. Au-delà du blâme ou de l'éloge, de la condamnation ou de la mise au jour de l'innocence, un film peut définir une mise en jugement comme une transitivity, y compris en explorant l'ambivalence des personnages ou des jugements portés sur eux. Certains films, en effet, proposent une hypothèse substantielle sur la nature et l'organisation du monde humain dans lequel les individus et les communautés prennent corps (un corps d'images ou de sons, bien entendu). Selon la perspective de cette anthropologie cinématographique, les hypothèses sur l'évaluation d'un personnage s'incarnent dans la matière du film, en référence à la pensée ou à la sensibilité éthiques qui l'animent. Un tribunal imaginaire, qui est un fait de sensation et un fait de signification, peut susciter des sentiments (comme l'empathie ou la compassion), éprouvés par les personnages ou les spectateurs, afin de nuancer ou de consolider une mise en jugement. Le tribunal imaginaire fait ainsi de certains protagonistes l'objet (moral, politique ou social, narratif, ludique ou spectaculaire) d'un jugement qui résulte d'un acte sensible et d'une faculté intelligible. S'il est peu fréquent qu'un film d'attraction comporte une mise en jugement de ses personnages, ce type de fiction prépare ce phénomène : l'intégration à la narration des éléments de l'attraction

et de la monstration (substitution, surimpression, gros plan, etc.) va approfondir le traitement de la précarité dans les tribunaux imaginaires cinématographiques.

- 4 Certes, la vision documentaire ne semble pas inviter les spectateurs à juger les pauvres. On le constate avec les actualités (comme celle des *Jeunes parisiens pauvres prenant le train pour aller en colonie de vacances à la campagne*, 1911) ou avec *Comment les pauvres mangent à Paris* (1910) qui présente des portraits d'hommes : cette « scène de plein air », qui s'inscrit dans une longue tradition picturale⁶, semble avant tout pittoresque. Cependant, par la narrativisation, il arrive que les spectateurs soient encouragés à juger les précaires au regard de la logique des mondes mis en œuvre dans les fictions filmiques. Le personnage du précaire, en effet, est susceptible d'apparaître très différent de celui qui ne l'est pas, voire tel « un non-sujet de droit »⁷ et, à ce titre, il est désigné comme l'objet de jugements. Le précaire qui est ainsi jugé l'est *dans et par* l'image. Aussi certaines fictions qui mettent en scène la précarité traitent-elles de la frontière entre le bien et le mal et des limites morales notamment au cœur de la division sociale afin de donner à évaluer à la fois la figure du démuné et nos propres facultés de le juger. Les films muets peuvent ainsi devenir un objet de questionnement à travers lequel sont interrogés notre regard et la qualité des jugements développés au sujet du précaire figuré, qu'il s'agisse de sa stigmatisation ou de sa défense, et de toutes les nuances qui vont de l'une à l'autre.
- 5 La précarité à l'écran permet ainsi de consolider un modèle cinématographique de narration, de causalité et de linéarité, ainsi que les bases d'un montage reposant sur la continuité et la discontinuité, qui opère dès le début du xx^e siècle. Les fondus et les surimpressions, par exemple, jouent un rôle important : la dimension précaire de ce qui apparaît à l'image peut être renforcée lorsqu'il s'agit de mettre en scène la pauvreté à travers un effet de réel, ou les motifs du rêve ou du fantasme. Dès lors, comment la figure de la précarité, dans des fictions considérées comme des tribunaux imaginaires, contribue-t-elle au développement de la narration filmique à travers les jeux de l'image ?
- 6 Notre corpus retient surtout des films français (afin de garantir une certaine homogénéité à cette étude), souvent oubliés (ce qui rappelle que notre mémoire culturelle est elle-même précaire). Il s'agit de considérer « la double nature, narrative et représentative, du film »⁸ (puisque la précarité incarne entre autres l'expression filmique d'un sentiment, d'un sens), mais aussi de tenir compte des effets plastiques alors associés à la précarité de l'image. Sur cette double voie, deux perspectives sont retenues. La mise en œuvre d'une ambivalence sociale et morale des figures de la précarité est un moteur narratif et une source de tensions dont semble pleinement profiter le récit. Mais les jeux de l'image ouvrent aussi le champ de la diégèse aux motifs du rêve ou du fantasme à travers la précarité figurale qui possède elle-même un sens social et une portée morale.

Un moteur narratif : l'ambivalence sociale des figures de la précarité

- 7 Les films s'inscrivent dans un riche substrat social, politique et culturel, qui encourage à porter un regard ambivalent sur la précarité. D'un côté, les années 1880-1890 correspondent à l'apogée de l'angoisse que certains ont associée à la marginalité sociale, dans le contexte des métamorphoses de l'industrie et de la dépression

économique, où l'individu qui vit dans un état précaire, souvent identifié à un vagabond, est successivement, voire simultanément, perçu comme un malheureux, un criminel ou un réfractaire⁹. Ainsi, en appliquant la loi de 1885 sur la relégation et l'interdiction de séjour, la Troisième République choisit de réprimer les marginaux, ce qui contribue à les diaboliser¹⁰. Mais, d'un autre côté, la mendicité est elle-même le délit le plus important et, malgré les fantasmes de l'époque à cet égard, les vagabonds comptent peu de criminels. Qui plus est, la variété des lieux de projection et la diversité des spectateurs montrent que les expériences qui caractérisent la découverte de films muets sont multiples¹¹. Il en ressort que si le public pouvait ne pas condamner l'individu précaire apparaissant à l'écran, soit en riant de lui, soit en portant sur lui un regard charitable¹², *a contrario*, des spectateurs pouvaient condamner la précarité en la liant à des vices. Les films muets, vendus ou loués à des projectionnistes par des sociétés de plus en plus puissantes¹³, se font l'écho de cette duplicité du jugement porté à l'égard de la précarité.

- 8 Celle-ci sert notamment à définir une tension narrative en faisant comprendre les enjeux exprimés par un film. Le motif de l'usurpation vestimentaire, fréquent, est par exemple aisément relié à la question de l'interchangeabilité des rôles sociaux, de manière comique ou mélodramatique. *Sa majesté Grippemiche* (Denola, 1912) montre ainsi un clochard qui, ne trouvant plus ses vêtements après son bain, se ceint de la couronne royale laissée au bord de l'eau. À la cour de la reine Hildosine, il est accueilli par des manifestations d'allégresse. Mais il en a vite assez et il reprend son costume misérable. L'état social de ce clochard n'est pas modifié car il incarne le type du vagabond roi qui ne cède pas aux avances du destin et préfère sa liberté à tous les bénéfices sociaux (la perte de son nouveau statut est d'ailleurs compensée par l'amour qu'il partage ensuite avec une femme). Le comique de cette scène combine deux phénomènes repérés par Bergson. Certes, explique-t-il, l'impression que « mes vêtements habituels font partie de mon corps » est absurde aux yeux de la raison. Mais l'imagination la tient pour vraie, ce qui rappelle « la logique du rêve, mais d'un rêve qui ne serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière »¹⁴. Cette logique spécifique donne le sentiment, dirons-nous, que nos vêtements habituels font partie de notre *corps socialisé*. Tout écart par rapport à ce dernier est donc amusant. De plus, risible est l'image qui suggère l'idée d'une société qui se déguise et d'une « mascarade sociale »¹⁵. Mais, après l'inversion carnavalesque, les conventions sociales reprennent le devant de la scène. Le spectateur peut alors juger Grippemiche idiot ou, au contraire, d'une grande sagesse et ce, d'autant plus que ce souci d'indépendance est, dans les mélodrames, souvent associé au sacrifice généreux. Ainsi, dans *Le chemineau* (Monca et Kéroul, 1926), adapté d'une pièce de théâtre de Jean Richepin créée en 1897, le personnage éponyme part d'un village sans savoir qu'il laisse un enfant à une femme. Vingt ans plus tard, par hasard, il revient et retrouve son fils et sa mère. Pour ne pas gêner leur vie et plutôt que de profiter de ce foyer chaleureux, il reprend son errance. Dans ce mélodrame, les rôles sociaux semblent interchangeables, mais il y paraît préférable, pour ce qui est du bonheur individuel et selon un certain point de vue sociétal, de les tenir pour immuables.
- 9 En prolongeant la question de l'incarnation des rôles sociaux, et toujours pour répondre à un souci d'efficacité narrative, le *topos* de l'individu précaire et voleur se retrouve dans maints films. Ainsi, *Le costume improvisé* (1905¹⁶) développe le motif du pauvre qui peut en cacher un autre à travers les métamorphoses successives de

l'apparence des protagonistes. En effet, un chemineau se sauve avec les vêtements d'un baigneur qui endosse ses haillons. Lorsque ce dernier arrive devant sa propre villa, la bonne, qui le prend pour un vagabond, lui ferme la porte au nez avant qu'il puisse rentrer chez lui. Le comique sert ici une double mise en accusation : d'un côté, un pauvre est avant tout jugé sur son allure (ce qui peut sembler un jugement superficiel¹⁷) mais, d'un autre côté, en tant que voleur qui fait peur, il semble lui arriver de vouloir s'immiscer dans un espace qui lui est interdit. Il est celui que l'on rejette, celui que l'on repousse hors des espaces des possédants et qui ne franchirait cette frontière que par le défi ou le délit¹⁸. On ferait donc bien de le juger sur son apparence, même si ce jugement superficiel s'avère parfois trompeur. Qui plus est, le vol incarne un événement perturbateur qui dérègle de manière burlesque les habitudes sociales du bourgeois : la précarité déclenche donc le récit, tout en définissant le registre et le cadre moral de celui-ci¹⁹.

- 10 La figure de l'individu précaire auteur d'un vol est très tôt développée dans des comédies puisque ce type de personnage fonde un comique de situation et de geste. Ainsi, *The Tramp and the Bather* (1897²⁰) est l'une des premières « *tramp comedies* » et l'une des plus typiques, qui conjugue la course-poursuite et l'usurpation vestimentaire. Le clochard y est immédiatement présenté comme un voleur qui s'enfuit aussi avec les vêtements d'un baigneur. La précarité est ici à l'origine du burlesque car le baigneur part à la poursuite du voleur dans un baril. Ce dernier n'a pas à répondre de ses actes devant la justice institutionnelle car le schéma appliqué vise avant tout à placer dans une situation burlesque un bourgeois, en utilisant l'appât du gain qui, dans cette fiction, caractérise un personnage précaire. C'est donc la forme du film de poursuite qui, selon un principe de téléologie narrative, recourt à l'emploi d'un vagabond nécessairement voleur. Les enjeux narratifs induisent une certaine vision morale.
- 11 Le genre de la course-poursuite comique convoque ainsi la double figure du voleur et de l'individu précaire. La tension narrative peut alors venir du fait que ce dernier en vient à subir une peine qui le condamne. Ainsi, dans *Un déjeuner qui ne profite guère* (1911²¹), un chemineau contemple un repas servi derrière la grille d'un jardin, avant de dérober un poulet. Mais, après une poursuite homérique, il tombe sous les crocs d'un chien lancé à ses trousses. Suivant la logique qui fait se succéder l'envie, le délit et son châtement, la course-poursuite du précaire et du chien est déjà présente dans *Stop Thiefl* (Williamson, 1901). Puis elle devient une sorte de sous-genre récurrent qui perdure longtemps²². La substitution des rôles sociaux laisse ici la place à une autre situation : l'individu précaire (dévorateur) est devenu la proie. Le fait que des animaux s'emparent souvent de la nourriture²³ suggère quelle place est attribuée à l'homme qui vole aussi des denrées²⁴. Ce sont ces *topoi* que Chaplin ou ses épigones vont reprendre. Ainsi *A Dog's Life* (Chaplin, 1918) établit un parallèle entre l'existence du chien Scraps et celle du mendiant qui ira jusqu'à sauver son compagnon d'infortune des griffes d'autres chiens hargneux. *The Hobo* (Gillstrom, 1917), une *King-Bee comédie* au scénario original, joue du schéma narratif selon lequel le *tramp* est poursuivi par un chien. Le découpage est serré : le mendiant (joué par Billy West qui imite Charlot) voit dans une maison de la nourriture (filmée en gros plan) et s'apprête à passer une barrière (dans un plan élargi) lorsqu'il aperçoit une niche avec son chien (le plan rapproché est saisi en légère plongée) ; il descend dans le jardin, est poursuivi par le canidé, avant de heurter sur sa route une jolie femme. Le film reprend les péripéties de l'envie et de la poursuite, mais

le vol n'a plus lieu et la poursuite elle-même est effacée au profit d'une bifurcation sentimentale du scénario : la précarité relève aussi de la tangente narrative.

- 12 La présence de la précarité contribue donc partiellement à une métamorphose des enjeux des films muets. Ainsi, de manière plus naturaliste que les films du début du siècle, et par une profonde modification de la signification du changement d'état social, la première « époque » de *L'Empereur des pauvres* (Leprince, 1922²⁵), un ciné-roman en douze chapitres, présentera la rencontre entre le riche Marc Anavan et un chemineau qui lui montrera les joies de la vie libre²⁶. Suivant une mission moralisatrice, conjuguant au romantisme social²⁷, le bourgeois choisira de devenir un vagabond, ce qui fera du film un passionnant récit moral et politique qui réactualise la figure du pauvre évangélique à travers ce qu'un encart publicitaire présentait comme une « magnifique épopée sociale »²⁸. Le désir de Marc rappelle ainsi que « précaire » vient du latin *precarius* (« obtenu par prière »), dérivé de *precari* (« prier, demander en priant »). En effet, la « conversion » du héros s'apparente à un vœu de rachat. Le film utilise alors la focalisation interne pour conduire le jugement du spectateur à cet égard puisque, depuis le regard que le nouveau vagabond porte sur son passé, un retour en arrière dévoile la vie dispendieuse qui avait gâché sa jeunesse. Or, le passé n'est pas seulement l'avant du présent ; il en est la pièce manquante et marquante car un flash-back sert souvent à montrer que le destin « déborde le déterminisme et la causalité »²⁹ : le spectateur découvre aussi que Marc avait décidé de se faire chemineau, en laissant à son seul ami fidèle le soin de gérer ce qui lui restait de fortune. À travers le chemineau, le spectateur « se regarde regarder »³⁰ le motif de l'usurpation vestimentaire qui est revitalisé, déplacé, détourné vers l'énoncé du bien : le bourgeois se fait chemineau pour incarner le pauvre évangélique à travers le désir de connaître une vie nouvelle³¹ et de se montrer généreux avec les pauvres.
- 13 En portant un regard sur la société qu'il traverse et dont il contribue à circonscrire les contours, l'individu précaire est donc par excellence une figure du seuil, comme le suggère aussi de manière naturaliste *Le Noël du chemineau* (de Morlhon, 1911) dans lequel le personnage éponyme, après avoir été violemment rabroué par de riches noctambules, entend voler. Il s'introduit dans un appartement bourgeois. Mais le jeune enfant qui vient voir s'il a été gâté n'a pas de doute : ce vieillard est bien le père Noël. L'enfant dépouille alors la garde-robe de son père pour la donner à son visiteur, puis il retourne dans son lit et, de son côté, le mendiant choisit de s'en aller, les mains vides, mais apaisé. La précarité prend ici tour à tour le visage d'un chemineau bousculé par des possédants, d'un anarchiste vindicatif, d'un semblant de père Noël et d'un révolté devenu sage et magnanime ou qui éprouve des remords face à ses propres réactions, touché qu'il est par la grâce de l'innocence généreuse, elle-même apparaissant précaire et aléatoire. La dignité, qui se résume ici à faire bonne figure en dépit des conditions objectives de domination, d'humiliation et de souffrance, est incarnée par la substitution successive d'une figure de précaire à une autre (celles de la *victime*, de l'*anarchiste*, du *révolté*, du *sage résigné*).

Fig. 1

Henry Lehrman, *The Kid Auto Race at Venice*, 1914.

Fig. 2

Henry Lehrman, *The Kid Auto Race at Venice*, 1914.

Fig. 3

Henry Lehrman, *The Kid Auto Race at Venice*, 1914.

- 14 C'est que la précarité est aussi celle de la présence d'un protagoniste à l'écran, en particulier lorsque la question de la valeur de son insertion dans le corps de l'image se superpose à celle de sa place dans le corps social. Ainsi, *The Kid Auto Race at Venice* (Lehrman, 1914), une comédie burlesque dans laquelle joue Chaplin, montre que le *tramp*, poussé, tiré, battu (Fig. 1), doit insister pour pouvoir rester à l'écran (Fig. 2). Ce sont ses retours dans le champ et sa résistance qui le font peu à peu advenir à l'état de

personnage à part entière (Fig. 3). L'objet du vol s'est déplacé puisque le *tramp*, en risquant d'être blessé, entend prélever une part d'existence dans le temps et le cadre de l'image (comme une sorte de *droit des pauvres*³²) — une forme de prélèvement qui se fait au détriment de la place allouée à la course. Par sa présence dans le mouvement des images, ce qui fait ici événement, c'est que le *tramp* tente de se saisir de la narration pour devenir un héros : il ira jusqu'à voler un gros plan en faisant des grimaces près de la caméra. Le résultat n'en demeure pas moins ambivalent : si une star est mise en valeur par ce type de plan, le mendiant rappelle ici un enfant devant un miroir et l'individu précaire apparaît sardonique.

- 15 Le spectateur peut donc observer une sorte de combat dont l'objet porte sur la prise en charge de la narration, ce qui, à cette époque, a notamment pour corollaire la présence ou l'absence des protagonistes dans le champ. Ainsi, dans *Rescued by Rover* (Fitzhamon, 1905), le narrateur parvient à prendre la place d'une mendiante. L'histoire est simple : un chien retrouve la fillette qu'une pauvre, vindicative et alcoolique, a dérobée à sa nourrice, et il conduit son maître au galeas de la misérable femme. Lors du vol de l'enfant, la nourrice et son ami s'étaient éloignés vers la droite de l'écran, sans avoir conscience de la disparition, alors que la mendiante, elle, partait vers le fond : ainsi s'était établie une tension spécifique à travers l'angle des deux perspectives. Cette tension est renforcée par le plan suivant qui, par la droite de l'écran, décrit le retour de la nourrice éplorée auprès de sa maîtresse. En soulevant un rideau du salon, la nourrice revient plus désarmée que jamais : l'entrée par la droite suggère aussi qu'elle est sans doute revenue sur ses pas à l'extérieur, en empruntant vainement le même chemin. Le chien Rover, assis sur un siège à côté d'elle, se redresse aussitôt, spectateur et déjà acteur de l'énoncé diégétique du drame et de son dénouement futur. Il s'élance vers les rideaux, passe par la fenêtre et, dans un nouveau plan, sort du cadre par l'avant, avant que les plans suivants le montrent arrivant chaque fois depuis le fond de l'écran : il est celui qui remonte le courant de la perte (il traverse d'ailleurs une rivière), comme dans une sorte de retour en arrière. Avec son déplacement en profondeur, typique des films de poursuite en perspective, il retrouve l'enfant (ce qui permet au spectateur de découvrir où vit la mendiante) puis parcourt une seconde fois les décors pour aller chercher son maître. Enfin, il prend de nouveau cet itinéraire, accompagné par le père de l'enfant.
- 16 Non seulement ce temps de parcours retarde la résolution du récit, en créant le suspense, mais la disparition *hors-vue*, initialement opérée par la voleuse derrière un élément du décor végétal³³ est en quelque sorte compensée ou affaiblie par le fait que, lors de sa recherche ultérieure, Rover va quasi systématiquement franchir d'un bond l'espace hors-champ situé derrière la caméra, en passant à gauche ou à droite de celle-ci. Autrement dit, la voleuse paraît s'éloigner de notre œil et de nous (comme elle écarte l'enfant de ses parents), alors que le chien semble toujours s'approcher de nous au point de nous rejoindre virtuellement en s'approchant de la fillette. Qui plus est, à travers ce point de vue narratif qui met en œuvre un jeu de correspondances et d'écarts entre l'instance narratrice et la mendiante, la bataille narrative est remportée contre celle-ci dans la mesure où, écrit Jost, « la bohémienne, figure de la voyance, est observée, suivie et rattrapée par un narrateur encore beaucoup plus omniscient qu'elle »³⁴. Le phénomène est d'autant plus évident que les personnages entrent dans les intérieurs bourgeois ou précaires et en sortent toujours par la droite, de sorte que la fillette est transplantée d'un milieu à l'autre par un cadrage similaire ; or, c'est

évidemment le milieu bourgeois qui vient occuper le dernier plan. Non seulement les films muets reconnaissent le potentiel narratif de l'image en assimilant les personnages à un regard porté *par* ou *sur* eux (ce que soutiennent ici les changements dans l'échelle des plans, sous la forme de raccords dans l'axe avec un passage d'un plan d'ensemble à un plan moyen, ce qui est un héritage direct du lanternisme³⁵), mais ce film présente un art du point de vue qui hiérarchise ce qui relève de l'instance narratrice et ce qui est attribué à la mendicante.

- 17 Ainsi, la femme pauvre perd la partie face au narrateur (qui rend le chien capable de relier deux sociétés et de rétablir une forme de justice), mais aussi face aux spectateurs de ce film édifiant. En effet, « le cinéma joue autant de ce qu'il ne montre pas que de ce qu'il montre, [...] et [...] la 'tension' résultant de cette division implique le spectateur dans son jeu »³⁶. La bohémienne est jugée coupable par le tribunal imaginaire du film car l'omniscience révèle immédiatement sa responsabilité. Puis la mendicante devient l'objet de la quête canine avant d'être châtiée en disparaissant de la vue où se tient la cité ouvrière, ce qui est renforcé par le fait que, durant le film, la durée des plans signale leur *habitabilité* (qu'un personnage sorte du champ et le plan disparaît avec lui). Du fait de son déplacement dans le hors-champ, la précarité est renvoyée dans l'*imaginaire*³⁷. Il n'en reste pas moins que ce hors-champ apparaît toujours actualisable au sein de la bourgeoisie, ne serait-ce que parce « qu'il y a toujours hors-champ, même dans l'image la plus close »³⁸.
- 18 Par conséquent, les passages de seuils qui caractérisent la présence de la précarité à l'écran ne se réduisent pas à des substitutions vestimentaires, à une typologie de personnages ou à des éléments narratifs simplement agrégés. La mise en œuvre « des faits divers animés »³⁹ se complexifie peu à peu. Les films muets visent aussi à ajuster les instances narratives concurrentes et les points de vue portés sur un événement. La précarité aide à définir le point de vue au cinéma comme une série ordonnée et mesurée, qui répond au souci d'une compréhension des relations entre les protagonistes, ou de l'espace et du temps, selon une double logique, centrifuge (comme dans le film de poursuite qui fait se succéder des espaces disjoints, parcourus latéralement ou en perspective, ce qui éloigne la précarité du centre de l'écran), ou centripète (pour faire du mendiant un héros).

Les jeux de la surface : une ouverture du champ de la diégèse au rêve ou au fantasme

- 19 La précarité à l'écran ne saurait être réduite à un thème car elle est aussi un motif figural qui souligne que le jeu de la surface des images s'ancre dans leur profondeur⁴⁰. C'est d'abord à travers le jeu des identités sociales que les films rendent précaire la perception de la richesse ou de la pauvreté. Ainsi, dans le décor représentant un parc sur une toile peinte de *L'aveugle fin de siècle* (Guy, 1898), un agent, appliquant un châtiment habituel, déloge sans manières un mendiant qui demande l'aumône. Arrive un bourgeois essoufflé qui s'assoupit sur le même banc, et le faux aveugle, qui voit en lui une doublure, appose la pancarte « Aveugle de naissance » sur ses genoux, avant de s'éloigner. L'agent chasse le nouveau « misérable » qu'il prend pour l'autre et les promeneurs rient de la plaisanterie. Dans *Bout de Zan et le chemineau* (Feuillade, 1913), un pauvre se cache dans la chambre de l'enfant éponyme, ce qui donne lieu au gag des pieds du chemineau qui dépassent sous les draps alors que son père ne voit que la tête

de Bout de Zan, croyant qu'il a beaucoup grandi cette nuit-là. Cette illusion rappelle celle que décrit Deleuze à propos de Harold Lloyd, au sujet duquel

[u]ne première perception nous est donnée, par exemple, Harold dans une riche voiture immobilisée à un arrêt ; puis une seconde perception apparaît lorsque la voiture se met à bouger, et laisse voir Harold sur une bicyclette de pauvre. Il n'avait été qu'encadré par la vitre de la voiture, et la différence infiniment petite entre les deux perceptions nous fait d'autant plus saisir la distance infinie des situations « riche-pauvre »⁴¹.

- 20 Dans ces quiproquos qui suggèrent une proximité figurale, l'écart entre une perception et une autre souligne à la fois la distance qui existe entre les états sociaux et la puissance de la rêverie optique. *Bout de Zan et le chemineau* suggère aussi que la richesse peut se prolonger en pauvreté ou que la richesse avance peut-être sur les pieds de la précarité, avant que le chemineau reprenne la route et que les possédants retombent sur leurs propres pieds. Le film pense ainsi l'intégrité des classes sociales à travers l'image précaire du corps, qui interroge l'organisation économique, politique et symbolique de la société. En effet, dans l'imaginaire occidental, le pied symbolise un statut précaire, situé entre *motus* et *status* (le mouvement implique un changement, et la position fixe, la fermeté⁴²). La pochade burlesque, sans prendre la peine de châtier le pauvre par un accident burlesque, suggère que les pauvres représentent peut-être le support des autres classes sociales⁴³.
- 21 Ces films indiquent aussi que le regard porté sur la précarité est le fruit d'un montage. Faire percevoir ce montage, c'est montrer qu'une image est toujours en mouvement, tendue entre un passé, un présent et un futur, entre une identification et une autre, entre une invention et l'invention nouvelle qu'elle demande à celui ou celle qui la regarde. L'image cinématographique est toujours entre deux formes. Elle est le travail qui se crée dans leur intervalle. Ainsi, au-delà des traitements profilmiques des volumes et des cadres, le cinématographe associe la précarité à un travail de l'image. Dans *Le Cycliste et la Sorcière* (Larsen, 1909), un personnage est transformé en clochard par un geste ensorcelant : comme l'écrit Livio Belloï, « [l]a saute substitutive permet au réalisateur de donner consistance sur pellicule aux pouvoirs surnaturels [...] d'ouvrir le champ de la diégèse au féérique, à l'illusion, à l'irréalisme, sinon au fantasme »⁴⁴. Le film muet est ici un dispositif qui, selon son bon plaisir (et celui des spectateurs), permet de manière précaire de *fabriquer* figuralemment le riche comme le pauvre. Leur rapprochement peut alors être un outil dramatique, comme la tempête sous un crâne d'un personnage est mise en exergue par ce que Dulac nomme « le fantastique banal et quotidien »⁴⁵. Ainsi, dans la version du *Chemineau* jouée et réalisée par Henry Krauss (1917), un reflet figural suggère à plusieurs reprises au héros de reprendre la route, voire l'interpelle à ce sujet ; dans sa chambre, solitaire, il se contemple dans le miroir où, en surimpression, il se voit partir au loin. L'homme sédentaire et bien nourri se juge en se regardant dans l'identité du libre chemineau qui choisit de s'éloigner à travers le chemin du miroir qui conjoint tous les temps : le passé (nostalgique), le présent (de l'envie) et le futur (son départ bientôt effectif). À la figure du bourgeois vient se substituer une autre réalité fantasmée — celle du chemineau dont la vertu principale serait l'exercice du libre-arbitre — à travers, écrit Dulac, « le rêve d'une imagination déterminée. Elle s'évade, va, vient, recrée le monde et le possède. La reprise de contact avec la réalité, voilà le conflit, voilà le drame »⁴⁶.
- 22 Ainsi, un film peut devenir un *exemplum* dans lequel les valeurs de l'humilité et de la liberté tiennent la première place, contre les attraits de l'orgueil, de la stabilité et de la

thésaurisation. Le fondu qui ouvre *L'Empereur des pauvres*, selon le motif « avant-après », présente un bourgeois souriant qui se métamorphose lentement en vagabond barbu, grave et hirsute, à travers l'apparition des deux emplois qui seront joués par le même acteur. Selon le principe d'une éthique figurale, le fondu enchaîné exprime le passage d'une surface du jugement à l'autre (dans ce film, les identités s'échangent en surface afin d'exprimer le désir profond de devenir *autre* pour comprendre les *autres*). En effet, comme l'écrit Germaine Dulac,

[l]e fondu enchaîné est un moyen de passer d'une image à l'image suivante, de telle sorte que la fin de la première se surimpressionne sur le commencement de l'autre. C'est aussi un procédé psychologique. Les images qui *se renchaînent* ont un lien entre elles que ne donne pas le passage heurté d'une image à une autre. Le fondu enchaîné rapproche les êtres et les choses en une unité brève ou lente⁴⁷.

- 23 C'est cette intime unité du pauvre et du riche qui a ici une valeur éthique, morale et politique.
- 24 Le tribunal imaginaire des films joue d'autant plus des effets de présence ou d'absence de l'individu précaire à l'écran que la notion de magie est par ailleurs manifeste dès les débuts du cinéma. L'hallucination, la vision et le rêve y sont omniprésents en tant qu'images mentales spectaculaires. Aussi François Jost constate-t-il que la parenté entre la magie du cinéma et le phénomène de l'hallucination et des visions religieuses consiste dans « l'égal pouvoir de chacune de faire apparaître, instantanément, de provoquer des images qui sautent aux yeux du spectateur »⁴⁸. Ainsi, le genre de la course-poursuite bifurque parfois vers le fantastique sans pour autant lui ôter sa valeur corrective. Dans *Le Talisman du chemineau* (de Chomón, 1911), un voleur précaire, Polyte, se sauve avec son butin. Un camarade lui offre alors un talisman qui, tel l'anneau de Gyges du jeune berger de Lydie, lui permet de se rendre invisible en se moquant de ses poursuivants. Mais, après plusieurs péripéties, un bain forcé noie le talisman et le fugitif tombe aux mains des agents. Grâce au montage, le corps du pauvre, qui signale son délit, peut disparaître aux yeux de ses poursuivants mais aussi réapparaître pour permettre son arrestation. Le pauvre est celui qui semble pouvoir glisser, invisible, dans l'espace de la loi, d'abord sans en souffrir, avant de devoir s'y confronter à travers la résurgence de son propre corps à l'image. Il y a donc dans le délit, tel qu'il est figuré ici, un double mouvement : la brèche faite à l'image et au droit (le pauvre vole puis disparaît) se referme sur le droit et l'image (le pauvre réapparaît et, avec lui, le souvenir visuel de son vol). Le film met ainsi en scène la pensée de Hegel pour qui, comme le veut l'emploi usuel du terme, « *das Verbrechen* » est le « crime »⁴⁹. Or, « *die Verbrecher* » (le « criminel ») fait aussi entendre l'« action de briser » (« *brechen* »), la « pause » ou la « rupture » (« *das Brechen* ») et l'idée de « mettre à part », de « réserver » (« *auseinander brechen* »). Ici, le vol abolit ponctuellement le contenu de la loi, mais il en garde la forme et l'universalité (il la *met à part*). Hegel voit donc en celui qui commet un délit ou un crime l'instaurateur d'un nouveau contenu à la loi universelle ; et, en conséquence, selon ce point de vue, c'est à bon droit que la justice légale exerce contre lui l'injustice qu'il a commise. La contradiction, par essence, du délit ou du crime, est résolue par la plénitude réaffirmée du droit. Dans *Le Talisman du chemineau*, la réapparition du voleur pauvre vaut donc comme un châtement attendu dans le cadre d'une certaine pensée du droit.
- 25 Les niveaux narratifs travaillent également le tribunal imaginaire que le film développe eu égard à la présence de la précarité à l'écran. Dans *Les aventures de Tritout* (Belkitch, 1925), le clochard éponyme (qui porte le nom de l'acteur) va noyer son désespoir dans

un parc, au bord d'un étang, où il subtilise le portefeuille d'un badaud éméché. Métamorphosé en nouveau riche, Tritout parade dans le centre-ville. Mais la logique centrifuge de la mise en œuvre de la précarité écarte le personnage des plaisirs monétaires : sa richesse s'avère un trompe-l'œil, un simple rêve. Les trois plans de *The Tramp's Dream* (Lubin, 1899), avec « cet indubitable entêtement du cinéma des premiers temps à représenter ce qui se passe dans le cerveau, alors même qu'il tâtonne encore dans l'expression visuelle du regard »⁵⁰, développait déjà un rêve cruellement serti dans la réalité en montrant un « hobo » endormi sous un arbre, qui rêvait de pénétrer un univers bourgeois en galante compagnie tout en exerçant une gloutonnerie effrénée, avant de retrouver le niveau de la réalité de son existence. Tritout, lui, se réveille, la tête dans un seau d'eau — une figuration burlesque du suicide qui pourrait être envisagé dans l'étang voisin. Le tribunal imaginaire de ces deux fictions utilise donc le motif du songe comme un moyen de faire porter une accusation morale sur un bouc émissaire typique. En effet, lorsque l'image ouverte se referme, la sortie du rêve est un événement de justice poétique puisque l'*hybris* du clochard, qui se traduit par un fantasme de grandeur, est alors châtiée. La Grèce antique considérerait déjà la démesure comme un crime. Ainsi, le tribunal imaginaire ne laisse pas d'être ambivalent. Certes, le *Tramp* ou Tritout sont bien de faux coupables et des innocents (le vol commis par Tritout et la goinfrie sont le fruit de songes). Mais les rêves, comme chacun sait, peuvent témoigner de désirs refoulés et de tentations bien réelles.

- 26 Ainsi, l'imaginaire du jugement, à travers lequel est observée la précarité, suggère, comme l'écrit Deleuze, que « [l]a technique de l'image renvoie toujours à une métaphysique de l'imagination ». En cette manière de « concevoir le passage d'une image à l'autre »⁵¹, qui allie la pensée et la sensibilité, le physique et le mental, l'actuel et le virtuel, le champ de la diégèse s'ouvre au rêve ou au fantasme. D'ailleurs, le rêve cinématographique semble incarner jusque dans la réalité le fameux « écran du rêve » (*Dream Screen*) du psychanalyste Bertram Lewin⁵², sur lequel viendraient apparaître les images rêvées. Dans *Mid-Winter night's dream* (1906⁵³), les images rêvées se prolongent ainsi dans le monde réel : un enfant, qui vit dans la rue, rêve qu'il est adopté par une famille riche et, dans la réalité, un policier bienveillant le sauve du froid. Par son ouverture de l'image, le circuit du rêve semble créer une autre réalité⁵⁴. L'indistinction entre voir et être vu, qui touche ici l'enfant rêvant, rappelle que

[l]e caractère hallucinatoire, l'indistinction représentation / perception — représentation donnée comme perception qui conditionne la croyance en la réalité du rêve, serait en correspondance avec l'indistinction actif / passif, agir / subir, non-distinction des limites du corps (corps / sein), manger / être mangé, etc. caractéristiques de la phase orale et que l'enveloppement du sujet dans l'écran vérifierait⁵⁵.

- 27 Le phénomène est particulièrement perceptible lorsque l'individu précaire est un enfant puisque,

[s]elon l'hypothèse de Lewin, l'écran du rêve est la représentation hallucinatoire donnée par le rêve du sein maternel sur lequel l'enfant s'endormait après l'allaitement. Il exprimerait ainsi un état de satisfaction accomplie tout en répétant la disposition inaugurale de la phase orale dans laquelle le corps n'avait pas de limite propre, mais se prolongeait indistinct du sein⁵⁶.

- 28 Qui plus est, cet écran serait consolateur pour l'enfant dans la diégèse comme pour les spectateurs car, selon Baudry, « [l]a projection cinématographique rappellerait le rêve, elle serait comme une sorte de rêve »⁵⁷. Par conséquent, poursuit-il, « ce que nous avons défini comme le désir-de-cinéma, en tant que le cinéma dans son dispositif

d'ensemble rappellerait, mimerait une forme de satisfaction archaïque vécue par le sujet »⁵⁸. La précarité n'est donc pas simplement un thème car tout se passe comme si « l'appareillage cinématographique était d'abord dirigé vers le sujet et que la simulation, avant de concerner la reproduction du réel, pouvait s'appliquer à des états ou des effets-sujets »⁵⁹. La précarité est ici un état qui, allié au rêve satisfait dans la réalité fictionnelle, peut produire un sentiment de bien-être tout en soulignant l'innocence du pauvre.

- 29 Les surimpressions permettent aussi de créer des cauchemars éveillés à travers lesquels la précarité semble incarner une obsession de classe. En effet, comme l'écrit Jost, « le cinéma, doué de temps et de mouvement, transforme, grâce à la surimpression et à la substitution, tout phénomène mental en apparition »⁶⁰. Ce phénomène, dans *Rigadin riche*, *Rigadin pauvre* (Monca, 1912), met en conflit deux frères socialement opposés. Avare, bedonnant et portant un haut-de-forme, l'aîné repousse les sollicitations de son maigre cadet qui ne quitte jamais sa casquette. Celui-ci simule alors un suicide afin que cet acte désespéré culpabilise son frère. L'omniscience que la narration propose au spectateur accuse ainsi le pauvre de vouloir tromper le riche mais, dans le même temps, ce dernier paraît manquer cruellement de cœur à l'égard de son frère.
- 30 Cette fiction va ensuite montrer la puissance accusatoire et persécutrice du cauchemar qui rend précaire la bonne conscience du bourgeois. Des vêtements et une lettre trouvés au bord de la rivière commencent par ne laisser à l'aîné aucun doute sur la supposée tragique fin de son frère. Puis, pour souligner que le riche est poursuivi par le remords, le film met en scène un cauchemar qui, devant son corps agité, incarne la projection d'une reconstitution du « suicide » (qui, comme le sait le spectateur, ne naît que de l'imagination du pauvre homme). En ce cauchemar, qui semble énoncer un destin coupable (comme une prophétie de l'éternelle condamnation de l'aîné), s'opère une transformation figurale de ses pensées culpabilisantes. La précarité est alors liée à la tradition populaire bien établie où « toute image mentale est empreinte de surnaturel, de magie ou de religion [...] »⁶¹. En effet, « [d]ans le cinéma des premiers temps, les rêves sont [...] des visions, proches des apparitions surnaturelles : ils gardent un pouvoir magique voisin de la voyance ; de la sorte, la connivence de la mémoire avec le rêve teinte toute projection dans le temps d'une dimension médiumnique »⁶². Autrement dit, alors même que la distance entre le pauvre et le riche s'inverse ainsi en captation, la surimpression consacre en puissance de jugement et de châtiment la présence interstitielle d'un supposé revenant : le regard jugeant de celui-ci se pose sur son frère et son avenir en traversant les deux espaces — celui du bord de la rivière et celui de l'intérieur bourgeois (depuis l'extérieur, le pauvre ne manque d'ailleurs pas de faire un signe de colère adressé à son frère endormi). Il y a là une tache de l'existence et une tache figurale, une brèche : l'intérieur bourgeois est désormais réduit à la portion congrue, qui ne laisse plus voir que le visage du dormeur torturé par la peur et la contrition, face à la tache envahissante de la reconstitution du « suicide » qui prend la valeur symbolique de celle d'un crime. Certes, comme l'écrit Benjamin, « la tache [...] se trouve souvent associée à la faute [...], elle est souvent un rappel de la faute »⁶³. Mais le philosophe précise surtout les enjeux temporels d'un tel constat :

Dans la mesure où le lien entre la faute et l'expiation ouvre un rapport magique dans le temps, cette magie *temporelle* apparaît essentiellement dans la tache, au sens où la résistance du présent entre le passé et le futur est supprimée, et ceux-ci se rejoignent magiquement pour fondre ensemble sur le pécheur⁶⁴.

- 31 De ce fait, le cadre de l'intérieur bourgeois subit un étirement temporel. La trouée opérée par la surimpression massive non seulement réveille le dormeur mais se prolonge dans son environnement diurne. En effet, à partir de cette collusion entre le donner à voir (la trace du « crime ») et le donner à comprendre (le sentiment de culpabilité), la figure des surimpressions se diversifie encore. Une fois l'aîné réveillé, une terrible hallucination lui fait voir une tête suspendue au-dessus de lui, puis deux, puis trois, ..., jusqu'à huit têtes de son frère qui se tournent vers lui et ne cessent de lui parler ou de rire de ses réactions. Si le rythme de la scène demeure lent, la succession cadencée des apparitions possède une vertu agogique⁶⁵. Ces vignettes apparaissant dans l'air devenu irrespirable pour le survivant, tels des yeux géants, en leur démultiplication qui constitue un encouragement au spectacle du remords, s'adressent incessamment à l'aîné qui se rue hors de la chambre. Ces *yeux-têtes* sont animés d'une polarité antinomique : d'un côté, ils possèdent une part de réification (qui rappelle l'*imago* comme masque de cire mortuaire) ; d'un autre côté, la *dynamis* y est intacte (telle une part du mouvement du pauvre qui semble mort face au riche enfin pris de remords⁶⁶). Ainsi, les hallucinations et le cauchemar sont d'autant plus écrasants qu'ils proposent « un niveau d'identification proprement archaïque »⁶⁷ – un effet renforcé ici par le thème de la fraternité et par le fait que les deux personnages sont joués par le même acteur⁶⁸. Le bourgeois apparaît de ce fait comme un *autre* pauvre, ce que suggère déjà le parallélisme du titre dans lequel l'asyndète semble évacuer la confrontation au profit d'une symbiose.
- 32 Par ces petites lucarnes qui laissent surgir les médaillons de la tête du pauvre en surimpression, la lumière jaillit dans la confusion des ombres du riche. Le mouvement précaire troue l'espace de celui qui se croyait établi et protégé. Le bourgeois devient un individu constamment observé et assailli (qu'il sorte par la porte de la chambre et le petit peuple des têtes se tournent vers lui). Comment comprendre cette présence obsidionale ? S'inspirant des travaux de Merleau-Ponty, Lacan évoque « ce regard qui nous cerne, et qui fait d'abord de nous des êtres regardés »⁶⁹. Cette fonction du regard, bien différenciée de celle de l'œil, est d'abord mise en exergue ici dans le champ du rêve qui a pour objet le pauvre, où viennent se manifester « l'absence d'horizon, la fermeture, de ce qui est contemplé dans l'état de veille, et, aussi bien, le caractère d'émergence, de contraste, de tache, de ses images, l'intensification de leurs couleurs »⁷⁰. Mais les taches d'images, surimprimées en regards jaillissant de la surface de la pellicule, saisissent ensuite le décor bourgeois, et le transforment en une sorte de cauchemar éveillé.
- 33 Ce film vérifie ainsi que, dans l'image du pauvre, est à l'œuvre un pouvoir paralysant que l'aîné essaie ensuite d'exorciser. Après son cauchemar et sa première hallucination des têtes démultipliées, le bourgeois s'entretient avec son valet puis avec sa bonne dont les deux présences, par un arrêt de la caméra et une substitution d'une image à une autre, laissent place à celle, hallucinée, du cadet devenu, par le jeu de l'image, physiquement plus imposant que lui. La précarité sociale, l'usurpation et l'hallucination obsessionnelle culpabilisante sont ainsi associées à celle de l'image de l'autre puisque la surimpression est précisément une image impressionnée sur une autre (on rembobine la pellicule et on enregistre d'autres images par-dessus les premières). Quelque chose est volé (une apparence, une proximité, une première image, ...), sans que le pauvre soit l'auteur de ce vol. C'est que la perception hallucinée se remplit « du caractère de réalité spécifique que la réalité ne confère pas, mais que

l'hallucination provoque : un *réel-plus-que-réel* »⁷¹. C'est à ce niveau de réalité — dans ce *réel-plus-que-réel* que le spectateur peut juger dénonciateur — que le riche devient une figure de « voleur » : tel l'avare de Molière, il se vole à lui-même la réalité tangible, lorsque se substitue à celle-ci une hallucination supplicante (ainsi, que le bourgeois quitte la pièce et, assez vite, par un effet d'omniscience moqueuse, le spectateur du film découvre que le valet et la cuisinière redeviennent eux-mêmes). À ce point de l'histoire racontée, les dystonies sont devenues la norme de l'ainé, à l'instar d'une génération qui se serait mise à gesticuler frénétiquement après avoir perdu le contrôle de ses gestes (qui lui auraient été ici dérobés par ses propres angoisses)⁷². La figure de la précarité révèle donc une perte sans que le pauvre soit le seul acteur de celle-ci.

Conclusion

- 34 En somme, les films muets ne réduisent évidemment pas la précarité à une quelconque représentation puisque quelque chose, dans les images, joue à travers le *précaire*. Cette présence de la précarité emprunte deux voies principales. D'un côté, l'écran, à travers le développement des genres cinématographiques, se fait souvent le vecteur d'une vue corrective du précaire. Certes, il ne s'agit pas là d'un retournement qui serait spécifique au traitement de la précarité à l'écran mais d'une modalité plus générale, soit burlesque (dans les films, l'inversion carnavalesque est fréquente⁷³), soit mélodramatique (pour exprimer typiquement le rachat d'un personnage). L'usage de la précarité à l'écran utilise ainsi les caractéristiques cinématographiques de l'époque (les films, produits en séries, reposent sur des motifs narratifs récurrents). Cette correction du personnage est largement ancrée dans la culture du temps. Déjà, en 1857, le docteur Lepelletier, membre de l'Académie de médecine, décrit des « types pénitentiaires », en maintenant la capacité de chaque individu à lutter contre ses supposées tendances organiques. Chaque type est marqué par la dominance d'un vice que l'action pénale doit viser à remplacer par la vertu correspondante. Or, dans cette typologie, le pauvre est incarné par le type du « Vagabond », associé au vice de l'« insouciance » qui doit être corrigé en la vertu de la « prévoyance ». Chacun des types est reconnaissable à des traits distinctifs. Le vagabond possède une « physionomie souvent malicieuse, fine et même assez intelligente, mais presque toujours, à la fois, sardonique, fausse, licencieuse, le vagabond est commun, familier, cynique dans ses manières »⁷⁴. Ainsi, pour en faire une *figure* à corriger, soit des films châtient le pauvre, notamment par la satire, soit ils lui attribuent des vertus héroïques.
- 35 Cependant, d'un autre côté, de manière plus complexe, le précaire se caractérise par la notion d'union des contraires. Associant les opposés dans cet « art des relations »⁷⁵ que constitue la cinématographie, le pauvre est un protagoniste-clé qui permet de multiplier le motif du *passage*. Si « précaire » signifie aussi « passager », la précarité sur les écrans développe le régime de ce qui est « entre ». La précarité filmée, en effet, implique la notion de seuil puisqu'elle permet la mise en communication et l'échange sous toutes ses formes, réalisant la circulation des individus, des émotions, des apparences : le *précaire* est un médiateur entre le film et le spectateur, entre un espace et un autre, entre un temps et un autre. L'image travaille ainsi la figure de la précarité et celle-ci travaille celle-là puisque la précarité à l'écran développe la modalité de l'intervalle qui introduit un déplacement : celui des identités (sociales, morales, politiques) est redoublé par l'intervalle temporel (avec ses enjeux qui tiennent du jeu et

du spectacle). Ainsi, les films exposent moins la précarité que son *image multipliée*. Cette ambivalence renvoie peut-être à la difficulté à définir la « pauvreté »⁷⁶. Mais, surtout, elle nourrit la richesse des moyens d'expression des films muets qu'elle contribue à mettre au jour.

- 36 Du reste, ces deux perspectives se croisent. Si nombre de films mettent en accusation le pauvre, ce dernier apparaît, jusque dans le délit ou le crime, souvent généreux et pathétique, voire objet de charité. Ce balancier du jugement indique aussi que les films visent souvent à souligner la générosité de certains à l'égard des pauvres qui deviennent ainsi leur faire-valoir. L'effet-cinéma tient à ce jeu plus ou moins conscient, comme l'explique Baudry :

Au lieu de considérer le cinéma comme un appareil idéologiquement neutre [...], dont l'impact ne tiendrait qu'au contenu filmique [...], il faut, pour rendre compte de l'effet-cinéma, l'envisager sous l'angle du dispositif qu'il constitue, dispositif d'ensemble comprenant le sujet. Et d'abord le sujet de l'inconscient⁷⁷.

- 37 Ainsi, des films nous font glisser d'un espace de pauvreté, souvent centrifuge (à écarter) à celui du tableau rédempteur, centripète (auquel nous sommes incités à adhérer) parce qu'il constitue le spectacle de nos fantasmes à l'égard de la précarité et peut-être d'une « amende expiatoire »⁷⁸ qui nourrit implicitement un droit à l'image. Il n'est pas indifférent que ce « que démontre toute traversée de l'histoire des films, c'est que, comme toute œuvre d'art, le film est *donation* »⁷⁹. Ce que le film prodigue à son spectateur, c'est la vue sur un espace imaginaire cohérent, dans lequel les places du pauvre et du riche, qui sont données à juger, demeurent interchangeables, mais seulement le temps du mouvement des images.

NOTES

1. Walter BENJAMIN, *Enfance berlinoise*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 108.

2. Par exemple, on ne trouve pas d'analyse du muet dans Françoise PUAUX (dir.), *La Marginalité à l'écran*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 1999 ; ni dans Andrea GRUNERT (dir.), *De la pauvreté*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2013.

3. Je me permets de signaler Sylvain LOUET, « Juger l'enfant pauvre dans les films français muets (1905-1913) », dans Elisabetta SIBILIO (dir.), *Représentations artistiques et sociales de la pauvreté / Rappresentazioni artistiche e sociali della povertà*, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2017, p. 187-203.

4. Lucie GOUJARD, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *Apparence(s). Histoire et culture du paraître*, n° 3, « Iconographies de la pauvreté aux XIX^e et XX^e siècles », Isabelle PARESYS (dir.), 2009 [<https://doi.org/10.4000/apparences.1052>]. Mis en ligne le 26 nov. 2009. Consulté le 1^{er} janvier 2020.

5. Sylvain LOUET, *Jurifictions et tribunaux imaginaires cinématographiques. Enjeux poétiques, théoriques et historiques*, sous la direction de Marc Cerisuelo, soutenue à l'ENS, 2018.

6. Murillo présentait déjà des portraits dénués de pathétique : *Le mangeur de melon et de raisin* (vers 1645-1646) et *Le jeune mendiant* (1650).

7. « Le parfait sujet de droit a un domicile et n'en disparaît pas. Le *vagus*, le vagabond n'est-il pas partiellement un non-sujet de droit ? » (Jean CARBONNIER, *Flexible droit. Pour une sociologie du droit sans rigueur*, Paris, L.G.D.J., 2014, p. 235).
8. Jacques AUMONT, « Le point de vue », *Communications*, n° 38, « Énonciation et cinéma », Jean-Paul SIMON, Marc VERNET (dir.), 1983, p. 3-29, ici p. 6.
9. Voir Jean-François WAGNIART, « Le pauvre errant : malheureux, criminel ou réfractaire ? Le triomphe des représentations ou la tentation de l'exclusion », *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, 1999, p. 11-100.
10. Jean-François WAGNIART, « La pénalisation du vagabondage et la répression de la pauvreté errante à la fin du XIX^e siècle », *Cahiers d'Histoire*, n° 64, 1996, p. 77-90. J.-F. WAGNIART, « Le traitement de l'errance », *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 101-208.
11. Fabrice MONTEBELLO, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, vol. 27-28, n° 3, « Quand la société fait son cinéma », Collectif (dir.), 2003, p. 113-119.
12. À partir de 1908 se met ainsi en place une distribution de films pour les paroisses. *Le Chemineau* (Capellani, 1905), par exemple, fait partie du catalogue de l'ACJF de Rennes. Produit par Pathé Frères, la fiction adapte l'épisode des *Misérables* (Hugo, 1862) où Valjean, accueilli par monseigneur Myriel, lui vole son argenterie. Voir Michel LAGRÉE, « Les trois âges du cinéma de patronage », *Religion et modernité : France, aux XIX^e et XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 191-202.
13. Au début des années 1900, Pathé est la plus grande société de production et d'équipement cinématographique au monde.
14. Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1938, p. 43.
15. *Idem*, p. 46.
16. Réalisation : inconnue.
17. Dans *Poor Algy!* (Porter, 1905), le personnage éponyme, qui revêt aussi les habits d'un *tramp*, n'est plus reconnu par sa maîtresse qui le rejette alors.
18. Dans *The Astor tramp* (White, 1899), un clochard s'installe dans le lit d'une maison bourgeoise et, lorsque la propriétaire le découvre, celle-ci appelle un policier qui le met dehors.
19. Selon Burch, cette démarche, en faisant la satire des bourgeois, refléterait « les aspirations profondes du peuple laborieux », et serait avant tout « démagogique » (Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, p. 65).
20. Réalisation : inconnue.
21. Réalisation : inconnue.
22. Dans *Le Bon fricot* (O'Galop, 1917), deux chemineaux, qui tentent de s'emparer d'un poulet, affrontent aussi un chien.
23. Comme, par exemple, dans *Stealing a dinner* (Bitzer, 1903).
24. Dans *Buster's revenge on the tramp* (Porter, 1904), l'animal garantit son repas à l'enfant bourgeois. Certes, en cachette, Buster demande à un mendiant d'entrer par la fenêtre pour lui attraper le jambon qui lui est interdit. Mais, lorsque le *tramp* le dévore égoïstement, une attaque du chien Tige le fait battre en retraite. Puis l'enfant est récompensé : il peut manger à volonté.
25. Le film adapte le roman de Félicien CHAMPSAUR, *L'Empereur des pauvres*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1920-1922, en six volumes.
26. C'est là, évidemment, un topos associé à la précarité, comme le montrent, par exemple, les deux plans du phonoscène *Chemineau, chemine !* (n. d.) dans lequel Elval chante dans la campagne, sur des paroles de Félix Mortreuil et une musique de Léo Daniderff.
27. François de la BRETÈQUE, Pierre GUIBBERT, « Mission moralisatrice et romantisme social du cinéma des premiers temps », dans Jean A. GILL, Michèle LAGNY, Michel MARIE, Vincent PINEL (dir.), *Les Vingt Premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne Nouvelle*, 4,

5 et 6 novembre 1993, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Association Française de l'Histoire du Cinéma, 1995, p. 223-248.

28. *Cinémagazine*, n° 8, 24 février 1922, p. 251.

29. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 67.

30. J. AUMONT, « Le point de vue », *op. cit.*, p. 4.

31. Ainsi, comme le présente un résumé du roman dans une revue de l'époque, avant son départ, « il fut pris d'un besoin immense de connaître les humbles, d'être leur semblable [...]. Une idée le hanta, tyrannique, mais délicieuse : être pauvre ! Pauvre ! Vraiment pauvre » (Félicien CHAMPSAUR, « L'Empereur des Pauvres », *Cinémagazine*, 24 février 1922, p. 4).

32. D'ailleurs, Eugène Pouillet (le fait qu'il soit avocat n'est pas indifférent) se demande si la taxe sur les spectacles (dite « droit des pauvres ») doit être prélevée aussi sur les courses. Eugène POUILLET, « Préface », Fernand WORMS, *Le Droit des pauvres sur les spectacles, théâtres, bals et concerts, etc., en France et à l'étranger. Législation, doctrine et jurisprudence*, Paris, L. Larose, 1900, p. I-VI, ici p. IV.

33. Selon la typologie de Burch, l'espace hors-champ fait exister un sixième segment comprenant « tout ce qui se trouve derrière le décor (ou un élément du décor) » ; on y accède « en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier ou un autre personnage ; à l'extrême limite, ce segment d'espace se trouve derrière l'horizon » (Noël BURCH, « Nana ou les deux espaces » (1967), *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1986, p. 31-50).

34. François JOST, « Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps », dans Roland COSANDEY, André GAUDREAU, Tom GUNNING (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Laval / Lausanne, Presses de l'Université Laval / Payot Lausanne, 1992, p. 263-272, ici p. 266-267.

35. N. BURCH, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, *op. cit.*, p. 87.

36. Pascal BONITZER, *Le Regard et la voix : essais sur le cinéma*, Paris, UGE, 1976, p. 18.

37. « Il n'y pas de devenir champ du hors-champ [...] mais une existence diversifiée, du hors-champ au champ, dont s'articule l'espace cinématographique, par déplacement du regard. Imaginaire veut dire que, en l'absence d'un plan pour le situer, on ne peut qu'imaginer l'espace hors-champ » (*Id.*, p. 17).

38. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 31.

39. José THÉRY, « La contrefaçon des œuvres littéraires par le cinématographe, 1^{ère} chambre du Tribunal civil de la Seine, jugement du 7 juillet 1908 », *Mercure de France*, 16 août 1908, p. - 702-705, ici p. 705.

40. « On peut penser que la surface est ce qui tombe des choses : ce qui en vient directement, ce qui s'en détache, ce qui en procède donc » (Georges DIDI-HUBERMAN, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011, p. 68).

41. G. DELEUZE, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 233.

42. Gerhard WOLF, « Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils », dans Claudia BENTHIE, Christoph WULF (éd.), *Körperteile, eine kulturelle Anatomie*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2001, p. 500-519.

43. Cette hypothèse réactive une pensée médiévale et politique de l'usage métaphorique des parties du corps. Voir Jacques LE GOFF, Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 191-193.

44. Livio BELLOÏ, « Poétique du hors-champ », *Revue belge de cinéma*, n° 31, 1992, p. 5.

45. « Celui que chacun porte en soi. Celui qui s'empare de vous chaque fois que vous oubliez les contingences, les êtres, les choses autour de vous » (Marguerite DUTERME, « Une enquête : que demandez-vous au cinéma ? Mes rencontres de la semaine : Germaine Dulac », *Cinémagazine*, n° 29, 18 juillet 1924, p. 106-108, ici p. 106).

46. *Idem.*
47. Germaine DULAC, « Les Procédés expressifs du Cinématographe », Conférence donnée le 17 juin 1924 au Musée Galliera (lors de l'exposition de l'Art dans le cinéma français), *Cinémagazine*, n° 29, 18 Juillet 1924, p. 89-92, ici p. 90. L'auteure souligne.
48. F. JOST, « Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps », *op. cit.*, p. 271.
49. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Science de la logique*, tome 2 : *La Logique subjective ou doctrine du concept*, trad. de l'allemand par G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 123.
50. F. JOST, « Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps », *op. cit.*, p. 263.
51. G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 79.
52. Bertram D. LEWIN, « Inferences from the Dream Screen » (1948) et « Sleep, the Mouth, and the Dream Screen » (1946), dans Jacob A. ARLOW (dir.), *Selected writings of Bertram D. Lewin*, New York, Psychoanalytic Quarterly, 1973, p. 87-100 et p. 101-114.
53. Réalisation inconnue.
54. G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 65-66.
55. Jean-Louis BAUDRY, « Le dispositif », *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », Raymond BELLOUR, Thierry KUNTZEL et Christian METZ (dir.), 1975, p. 56-72, ici p. 67.
56. *Idem.*
57. *Idem*, p. 64.
58. *Idem*, p. 68.
59. *Idem*, p. 68. L'auteur souligne.
60. F. JOST, « Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps », *op. cit.*, p. 271.
61. *Idem*, p. 264.
62. *Idem*, p. 265.
63. Walter BENJAMIN, « Sur la peinture, ou : Signe et tache » (1917), trad. de l'allemand P. Rusch, dans Walter BENJAMIN, *Œuvres [Gesammelte Schriften]*, I, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 172-178, ici p. 175.
64. *Idem.* L'auteur souligne.
65. « L'agogique, c'est cette rapidité apparente des événements [...] laquelle est bien distincte, d'une part, du rythme proprement dit (organisation morphologique de la durée), d'autre part, de la succession réellement plus ou moins rapide des données de l'action » (Étienne SOURIAU, *Nature et limite des contributions positives de l'Esthétique à la Filmologie, Revue internationale de filmologie*, n° 1, juill.-août 1947, p. 53).
66. Voir l'opposition entre l'« imago » arrêtée et la « dynamis » du « geste », développée par Giorgio AGAMBEN dans « Notes sur le geste », *Moyens sans fins : notes sur la politique*, trad. fr. D. Valin, Paris, Payot & Rivages, p. 59-71, ici p. 66.
67. Raymond BELLOUR, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, Traffic, 2009, p. 83.
68. Cet effet est encore affermi par la filmographie qui comprend *Rigadin a un sosie* (Monca, 1910), confrontant un cordonnier et un élégant gentleman, et *Rigadin a tué son frère* (Monca, 1912).
69. Jacques LACAN, *Le Séminaire, Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 71.
70. *Ibid.*, p. 72.
71. J.-L. BAUDRY, « Le dispositif », *op. cit.*, p. 67. L'auteur souligne.
72. G. AGAMBEN, « Notes sur le geste », *op. cit.*, p. 63.
73. Voir Laurent GUIDO, Laurent LE FORESTIER (dir.), « Aux sources du burlesque cinématographique : les comiques français des premiers temps », 1895, n° 61, 2010.

74. Almire-René-Jacques LEPELLETIER, *Système pénitentiaire complet, ses applications pratiques à l'homme déchu, dans l'intérêt de la sécurité publique et de la moralisation des condamnés*, Paris, Guillaumin, 1857, p. 176-202.
75. Marc CERISUELO, *Fondus enchaînés : essais de poétique du cinéma*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 120.
76. Sur ce point, voir Yannick MAREC, *Pauvreté et protection sociale aux XIX^e et XX^e siècles. Des expériences rouennaises aux politiques nationales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
77. J.-L. BAUDRY, « Le dispositif », *op. cit.*, p. 68.
78. « Le Droit des pauvres est né en France d'une pensée généreuse : mettre le plaisir à contribution et prélever sur les distractions du riche une prime au profit de l'indigent. Peut-être aussi fut-il, à sa naissance, marqué d'un caractère religieux d'amende expiatoire » (F. WORMS, *Le Droit des pauvres sur les spectacles*, *op. cit.*, p. 1).
79. J. AUMONT, « Le point de vue », *op. cit.*, p. 22.

RÉSUMÉS

Certaines fictions qui mettent en scène la précarité traitent des limites morales au cœur de la division sociale en donnant à évaluer à la fois la figure du démuné et nos propres facultés de le juger. Cependant la précarité à l'écran consolide aussi un modèle cinématographique de causalité et de linéarité, ainsi que les bases d'un montage reposant sur la continuité et la discontinuité, qui opère dès le début du XX^e siècle. Dès lors, le personnage du pauvre, dans des fictions considérées comme des tribunaux imaginaires, contribue au développement de la narration qui implique des enjeux figuratifs. D'un côté, l'ambivalence sociale des figures de la précarité est un moteur narratif et une source de tensions dont profite le récit. D'un autre côté, le travail de l'image ouvre aussi le champ de la diégèse aux motifs du rêve ou du fantasme à travers la précarité figurale qui possède elle-même un sens social.

Some fictions that portray precariousness deal with the moral limits at the heart of the social division in order to evaluate both the character of the poor and our own faculties of judging him. However precariousness on the screen also consolidates a cinematographic model of causality and linearity, as well as the foundations of a montage based on continuity and discontinuity, which is set up at the beginning of the twentieth century. Thus, the figure of the poor, in fictions considered as imaginary courts, contributes to the development of narration which involves figural stakes. On the one hand, the social ambivalence of the figures of precariousness is a narrative engine and a source of tension that benefits the narrative. On the other hand, the image also opens the field of story to the motives of dream or fantasy through the figural precariousness which possesses itself a social sense.

INDEX

Keywords : superimposition, ambivalent, precariousness, judgment, fantasy, narrative

Mots-clés : précarité, surimpression, ambivalence, jugement, fantasme, narration

AUTEUR

SYLVAIN LOUET

Lauréat d'un prix de thèse de l'UPEM (*Jurisfictions et tribunaux imaginaires cinématographiques. Enjeux poétiques, théoriques et historiques*, sous la direction de Marc Cerisuelo, 2018), qualifié en section 18, agrégé de lettres modernes, chargé de cours à Paris III et membre du comité de rédaction de *Alkemie* (Classiques Garnier), Sylvain Louet a contribué à une quarantaine de publications scientifiques en France ou à l'étranger. Celles-ci portent principalement sur les formes audiovisuelles de l'histoire, celles qui engagent l'éthique ou le juridique fictionnels, et les questions esthétiques incluant les notions de temporalité, de seuil ou de corps d'image.