

RECEIVED
JAN 1988
UNIV. LIBRARY

irîs

REVUE DE THÉORIE DE L'IMAGE ET DU SON
A JOURNAL OF THEORY ON IMAGE AND SOUND

ARCHIVES, DOCUMENT, FICTION

Film before 1907/Le cinéma avant 1907

The Brighton Project : the Archives and Research, *Jon Gartenberg* - In the Beginning Was the Word. Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios, *Patrick G. Loughney* - Les productions Pathé et Méliès en 1905-1906 (notes préliminaires), *Thomas Guillaudeau* - The Travel Genre in 1903-1904: Moving Toward Fictional Narrative, *Charles Musser* - Revoir Lumière, *Roland Cosandey* - What Can We Learn From the First Twenty Years of Cinema, *Barry Salt* - Le cinéma des débuts ou l'ambiguïté révélatrice, *Jean Mottet* - Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: a Theory of Genres in Early Films, *Tom Gunning* - Un mode de représentation primitif, *Noël Burch* - Film, récit, narration: Le cinéma des Frères Lumières, *André Gaudreault* - Le cinéma de fiction au Danemark avant 1908, *Marguerite Engberg* - Book Reviews/Notes de lecture, *par Kristin Thompson, Pierre Jenn, Jean-Louis Leutrat, Marc Vernet.*

EDITIONS ANALEPH

Volume 2, n° 1 — 58 F — 1^{er} semestre 1984

IRIS

Comité de direction : Jacques Aumont, Jean-Paul Simon, Marc Vernet.

Secrétaire de rédaction : Frank Kessler.

Comité de rédaction :

Charles F. Altman (Iowa), Dudley Andrew (Iowa), Bertrand Augst (Berkeley), Jacques Aumont (Paris III), Raymond Bellour (CNRS Paris), David Bordwell (Madison), Nick Browne (UCLA), Michel Colin (Paris III), Douglas Gomery (Maryland), Charles H. Harpole (Dallas), Michèle Lagny (Nancy II), Jean-Louis Leutrat (Lyon II), Michel Marie (Paris III), Christian Metz (Paris, EHESS), Marie-Claire Ropars (Paris VIII), Jean-Paul Simon (Paris), Pierre Sorlin (Paris VIII), Marc Vernet (Paris III).

Correspondants :

Francesco Casetti (Milan), Thomas Elsaesser (Norwich), André Gaudreault (Québec), Oscar Morana (Caracas), Keyan Tomaselli (Afrique du Sud), Kaja Silverman (Vancouver).

PARUS :

Etat de la théorie : nouvelles méthodes/nouveaux objets I, mars 1983.

Etat de la théorie : nouvelles méthodes/nouveaux objets II, octobre 1983.

EN PREPARATION

Histoire et théorie (guest editor David Rodowick, Yale)

La parole au cinéma (coordonné par Francis Vanoye, Paris)

L'effet Koulechov (coordonné par Jacques Aumont, Paris)

Le feuilleton télévisé (coordonné par Oscar Morana, Caracas)

Narrateur, personnage, spectateur (coordonné par Marc Vernet, Paris)

Publié avec la participation de la MIDYST.

© IRIS et les auteurs

Directeur de la publication : Jean-Paul Simon

Imprimerie : Fontag Press, Limoges.

ISSN : 0751-7033

ARCHIVES, DOCUMENT, FICTION

Film before 1907/Le cinéma avant 1907

	<i>pages</i>
<i>André Gaudreault</i> ,	2
Un cinéma sans foi ni loi.	
<i>Jon Gartenberg</i> ,	5
The Brighton Project: the Archives and Research.	
<i>Patrick G. Loughney</i> ,	17
In the Beginning Was the Word. Six Pre-Griffith Motion Pictures Scenarios.	
<i>Thomas Guillaudeau</i> ,	33
Les productions Pathé et Méliès en 1905-1906 (notes préliminaires).	
<i>Charles Musser</i> ,	47
The Travel Genre in 1903-1904: Moving Toward Fictional Narrative.	
<i>André Gaudreault</i> ,	61
Film, récit, narration: le cinéma des frères Lumière.	
<i>Roland Cosandey</i> ,	71
Revoir Lumière.	
<i>Barry Salt</i> ,	83
What Can We Learn From the First Twenty Years of Cinema.	
<i>Jean Mottet</i> ,	91
Le cinéma des débuts ou l'ambiguïté révélatrice.	
<i>Tom Gunning</i> ,	101
Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films.	
<i>Noël Burch</i> ,	113
Un mode de représentation primitif.	
<i>Marguerite Engberg</i> ,	125
Le cinéma de fiction au Danemark avant 1908.	
Book Reviews/Notes de lecture.	139
<i>par Kristin Thompson, Pierre Jenn, Jean-Louis Leutrat, Marc Vernet.</i>	

Un cinéma sans foi ni loi

Le cinéma de la première époque n'a pas fini, bien sûr, de nous livrer ses secrets. Encore faut-il vouloir l'interroger... Encore faut-il pouvoir l'interroger... Si les principaux historiens du cinéma de la génération précédente ont eu, malgré la pauvreté des ressources documentaires disponibles antérieurement, le courage d'écrire de nombreuses pages sur le sujet, on peut regretter que les théoriciens, pour leur part, n'aient que trop rarement porté leur attention sur le sujet. Il faut absolument redécouvrir le cinéma des premiers temps, le cinéma d'une période formative au cours de laquelle plusieurs portes s'ouvraient simultanément à des cinéastes sans traditions à respecter, souvent sans patrons à qui plaire, à des cinéastes parfois sans instruction et sans culture. Un cinéma sans foi ni loi. Ne serait-ce que pour tenter de découvrir comment foi et loi ont pu parvenir à s'immiscer entre les photogrammes et entre les plans, dans les interstices de l'image.

Depuis quelques années déjà la vapeur est cependant renversée et le cinéma des premiers temps revient à l'ordre du jour. Les théoriciens commencent de plus en plus à s'y intéresser et les jeunes historiens sont désormais souvent férus de théorie. Pourtant lorsqu'on lit les chapitres des *Histoires* concernant cette toute première période, on a souvent l'impression que ce sont des chapitres clos. Les points d'exclamation, les points finaux et les « points à la ligne » y sont plus fréquents que les points d'interrogation et de suspension. On ne peut s'empêcher de penser que les Sadoul, Mitry, Jacobs et autres avaient l'impression de rendre à l'histoire une période qui, d'une part, ne pourrait susciter ultérieurement l'intérêt des chercheurs et qui, d'autre part, ne saurait livrer de nouveaux secrets. Or ce ne fut pas, ce n'est pas le cas : un jeune historien d'aujourd'hui peut avoir vu à lui seul dix fois plus de films produits entre 1895 et 1910 que n'en ont pu voir à eux tous et durant toute leur existence deux ou trois des plus importants historiens du cinéma/1. Cette transformation radicale des conditions matérielles et

/1 Pour ne donner qu'un exemple, citons le cas de Méliès dont huit films seulement étaient disponibles pour visionnement jusque vers 1950. On peut aujourd'hui en voir 155...

documentaires n'est peut-être pas suffisante pour expliquer le récent engouement (le terme est-il trop fort ?) des chercheurs de plusieurs pays pour ce cinéma, mais il en porte une très grande part de responsabilité. Après le symposium « Cinéma : 1900-1906 » de Brighton en 1978 (34^e Congrès de la Fédération Internationale des Archives du film), le colloque « Méliès ou la naissance du spectacle cinématographique » en 1981 (Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle) et le colloque international « D.W. Griffith » en 1983 (Université de Paris I), après aussi une série de publications collectives (*Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, hiver 1979, « Le Cinéma des premiers temps » ; *Cinéma 1900-1906 : An Analytical Study*, Bruxelles, F.I.A.F., 1982 ; *Film before Griffith*, John Fell ed., Los Angeles, University of California Press, 1983), voilà que s'annonce pour novembre 1984 un autre colloque international (mais portant principalement sur la cinématographie française) qui mérite l'attention de tous les chercheurs, théoriciens et historiens : « Du pré-cinéma au Film d'Art », colloque qui se tiendra à l'Institut Jean Vigo de Perpignan (*Les Cahiers de la Cinémathèque*)/2.

Ce numéro d'*Iris* rassemble une collection d'articles inédits dont la plus grande part a été produite par des participants à une ou plusieurs des manifestations internationales ci-dessus mentionnées. Le visionnement intensif d'œuvres si importantes ne peut faire autrement qu'alimenter l'écriture des chercheurs. Jon Gartenberg, qui a été un des acteurs du phénomène qu'il décrit dans son article, analyse la portée de la récente rencontre entre les chercheurs des cinémathèques et les chercheurs universitaires sur la constitution d'une nouvelle version de l'histoire des débuts du cinéma. Noël Burch tente de cerner la spécificité du mode de représentation à l'œuvre dans le cinéma des premiers temps et se pose la question (et y répond !) de savoir si l'on peut considérer ce mode de représentation comme ayant une certaine autonomie. Pousant une réflexion amorcée il y a quelques années avec son article sur le style non-continu du cinéma des premiers temps,³ Tom Gunning propose une manière de comprendre (et classifier) les divers types d'articulation entre les plans. Roland Cosandey se propose de revoir Lumière, à la faveur d'une réflexion sur le caractère « documentaire » intrinsèque aux films qu'il a produits. Charles Musser situe son approche entre le documentaire et la fiction : il montre comment le « travel genre » a contribué à faire la jonction entre le documentaire

/2 Un des mérites de ce colloque, et non le moindre, est que l'on y projettera des centaines de films de l'époque.

/3 Tom Gunning, « Le style non-continu du cinéma des premiers temps », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, p. 24-34.

« pur » et la fiction narrative. Utilisant quelques-uns des plus connus des films Lumière, André Gaudreault tente de circonscrire les limites de la narrativité filmique et amorce une réflexion sur les modes narratifs spécifiques au cinéma. Thomas Guillaudeau fait une étude minutieuse de catalogues de Pathé et de Méliès pour présenter et comparer les lignes de force de chacun des deux producteurs en 1905 et 1906. S'interrogeant sur les effets de l'adoption de certains concepts de la linguistique dans l'étude du film, Jean Mottet pose le problème de la compréhension que l'on peut avoir aujourd'hui d'images mouvantes perçues à l'origine par des spectateurs à peine sortis de la révolution industrielle. Barry Salt pose pour sa part le problème de la pertinence d'une théorie unifiée du cinéma comme langage, à partir de considérations sur l'utilisation apparemment non systématique de quelques procédés et techniques dans le cinéma des premiers temps. Ayant découvert plusieurs « scénarios » datant de la toute première époque, Patrick G. Loughney en fait une étude qui met en évidence la phase préparatoire au tournage des films de cette période. Finalement, Marguerite Engberg fait l'histoire des débuts du cinéma danois en insistant sur un film des plus importants et significatifs : *Loevjagten (La chasse aux lions)*.

Une série d'articles relativement autonomes mais animés d'un même esprit : lever le voile sur cette période encore trop obscure d'un art de masse qui allait être appelé à prendre une place prépondérante dans la culture d'un siècle profondément « i-magique ».

André Gaudreault
Université Laval,
Québec, Canada.

Jon Gartenberg

The Brighton Project : The Archives and Research*

On the occasion of the 34th Annual Congress of the International Federation of Film Archives (FIAF) held in Brighton, England in May of 1978, nearly six hundred fiction films made between the years 1900 and 1906 were screened over a five day period/1. Never before had such a comprehensive and intensive viewing of a given period of film history taken place. Eighteen member archives of FIAF contributed the films which represented the output of 22 production and distribution companies in seven countries : the United States, Great Britain, France, Denmark, Germany, Italy and Belgium. The importance of this project lay not only in the quantity of motion pictures screened, but also in the activity of the ensuing week, when a group of international experts, both scholars and archivists, analyzed the films. Additionally, months prior to the conference, the North American researchers prescreened and studied together nearly seven hundred films from the collections of The Library of Congress, the George Eastman House, and the Museum of Modern Art ; one hundred and eighty-nine of them were selected for inclusion in the Brighton showings. Simultaneously, in Europe individual scholars undertook the study of those prints situated within the European archives. This project has resulted in the recent publication of *Cinema 1900/1096 : An Analytical Study*/2.

* An earlier version of this paper was presented at the annual Society for Cinema Studies conference in Los Angeles in 1982.

/1. Brighton was a most appropriate place for these screenings to occur. Brighton and its environs was a location in which numerous English filmmakers made their films (Cecil Hepworth, James Williamson, G.A. Smith, and others). They later became known as the « Brighton » school of filmmakers.

/2. This publication is in two volumes. The first, 372 pages, contains the introductory material, transcripts of the conference proceedings, and 22 papers relating directly to early cinema, and prepared for the symposium. The second volume contains a detailed filmography of the 548 films screened at Brighton, including such information as original copyright number and date, production year and producing company, length of film and number of shots, artificial sets vs. natural sets outside the studio, annotations regarding salient technical, stylistic and production characteristics, and cinématheque source of copy viewed.

The Brighton Project was an important instance of collaboration between the academic and archival communities. In the past, there were tensions. Scholars have often viewed archivists as unnecessarily secretive about their holdings. Conversely, archivists have viewed scholars as largely unaware of the workings of a film archive and of the delicate role the archivists play as mediators between the owners of the films (the film producers) and the users of the product (the scholars)/3.

There were reasons for these past tensions between the archivists and the scholars. Film archivists have frequently clashed with governmental bodies so that in order to protect the films, secrecy about holdings was often necessary/4. Copyright and donor restrictions have further limited the scholars' awareness about materials held. On their part, researchers have often relied on their memories and secondary sources, including other written film histories, rather than digging into primary resource materials in the archives.

The 1970's, however, saw a dramatic shift in the recognition of the importance of archival materials: « *A growing awareness of the institutional accountability for objects placed in the public trust together with greater information demands (has placed upon archives) an obligation to not only preserve the objects in their care but to provide an acceptable level of accessibility to those objects and the information pertaining to them* »/5.

Film companies have begun to place greater trust in the professional operation of archives, which now serve as repositories for great amounts of corporate materials/6. Moreover, a new generation of younger archivists with university film degrees tend to be more open and activist about amassing and making known their archives' holdings; they realize that film history research must take place in an archival environment where there is access to these primary resource materials. What was argued nearly a decade ago is at last taking hold today: « *It is the film archivist who often has the first opportunity to*

/3. I have taken the liberty of paraphrasing Bob Rosen, Director of the UCLA Film Archives, who has frequently made this distinction in public statements.

/4. During World War II in an occupied Eastern European country, valuable films were sneaked out of an archive and hidden elsewhere in the middle of the night in order to save the films from being seized. In 1968 when the Minister of Culture attempted to remove the director of the Cinémathèque Française, filmmakers (many of whom had deposited films there) rallied to his cause.

/5. Lenore Sarasan, « *Computers and Museums: Collections Management Final Report* », copyright 1980, p. 48.

/6. For example, the recently donated RKO paper archives and Hearst newsreel collections to UCLA, the Warner Brothers paper archives to USC, and a collection of Selznick motion pictures to the Museum of Modern Art.

make new discoveries. We have the riches of film history under our hands, and it is a part of our responsibility to make them known, and to find the means of film historians to explore them »/7.

In the academic community, a greater reliance has grown on researching original documents such as production logs, company bulletins, corporate papers, film stills, and the close analysis of the films themselves. In the past, too frequently the copy viewed was accepted as the authoritative object. Scholars are now more aware when viewing a film of the relationship of the object at hand to the original version. They are cognizant of needing to know, for example whether footage is missing or whether the intertitles in a silent film are original or restored by the archive. In short, researchers today demonstrate a greatly increased sophistication both in their method of study and in the conclusions they may draw from the material used.

As scholars share their research with archivists into original films and documents, more useful filmographic publications will result. For example, André Gaudreault and David Levy have produced a small catalog on the motion pictures made by Edwin S. Porter/8. This kind of research enables the archives to publish listings of their holdings with more detailed and accurate information/9.

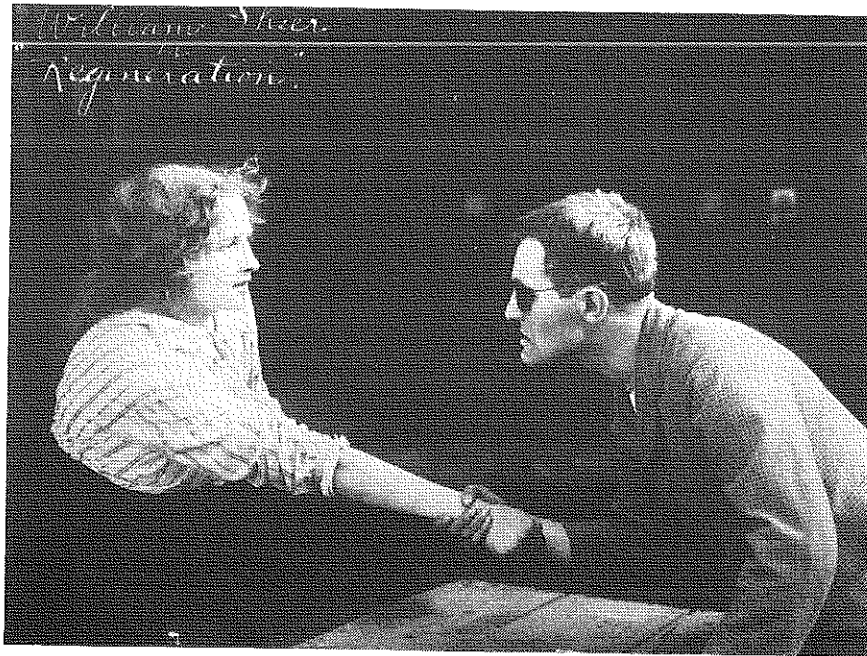
With recent increased attention paid to film preservation/10, scholars are now more knowledgeable about the processes involved in locating, cataloging, and conserving archival materials. Historically, moving images have been treated as disposable commodities once they outlived their economic usefulness. The archivist's first task is to track down films, television programs and written documents in old warehouses, attics, cellars, and even garbage cans. Important acquisitions can be obtained from the above sources. In the mid-1970's, at The Museum of Modern Art we received a telephone call from a man in Montana who found a film made by « R.A. Ralsh » in the basement of a movie theater. It turned out to be Raoul Walsh's first feature, *Regen-*

/7. Eileen Bowser, in an introduction to a symposium on the Methodology of Film History, 30th Annual FIAF Congress; the proceedings were published in *Cinema Journal*, Volume XIV, number 2, Winter 1974/5, p. 2.

/8. See André Gaudreault and David Levy, *Filmographie partielle de l'œuvre d'Edwin S. Porter à la compagnie Edison entre 1903 et 1909* [*Partial Filmography of the work of Edwin S. Porter at the Edison Company between 1903 and 1909*], Québec, 1980.

/9. For example, The Museum of Modern Art Department of Film plans to publish a catalog in 1985 of its archive holdings of 8000 motion pictures. The work of scholars will aid in verifying filmographic information.

/10. For example, the national and international tours of *Napoleon* and *A Star Is Born*.



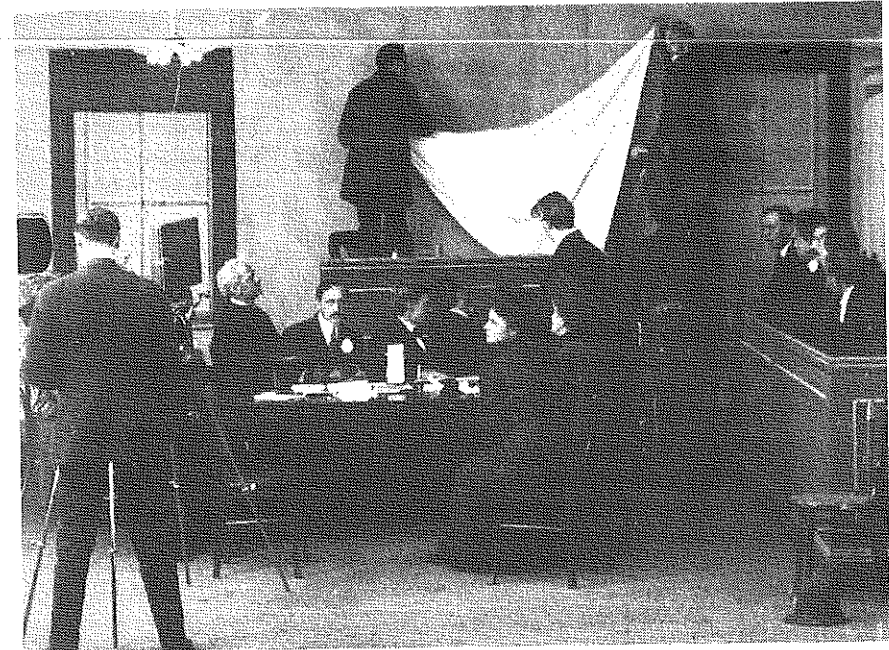
Regeneration (1915. Fox). Found in a basement, this film turned out to be Raoul Walsh's first directorial feature, a gangster film replete with Griffith-like characters and stylistic effects. Shown here are Anna Q. Nilsson and William Sheer. (Photo The Museum Of Modern Art/Film Stills Archive).

eration (1915), a gangster film replete with Griffith-like effects including the sophisticated use of closeups, the special side-lighting effects, the framing devices, and the editing style. Walsh even uses animals and babies in closeups for the sentimental effects familiar to us in Griffith's films/11.

Regeneration is now preserved in The Museum of Modern Art's archive collection. In 1981 in Southern New Jersey, we obtained from a garage about two dozen reels of rare Kalem, Vitagraph, Kay-Bee, Bison, Triangle Fine-Arts, and other productions, many dating from the teens. By such means, archivists recover our lost film heritage, an experience as exciting as is finding a lost music score, a missing painting, or an unpublished manuscript.

The archivist's subsequent task is to immediately inventory and transfer the material from a volatile nitrate stock to a more stable

/11. Eileen Bowser, « *Regeneration* », program note for *Recent Acquisitions* exhibition at The Museum of Modern Art, April 29 and May I, 1978, p. 2.



Falsely Accused! (Biograph, 1907). One of Griffith's earliest film appearances. He is placing a sheet on a wall, onto which is projected a film which solves a murder. (Photo The Museum of Modern Art/Film Stills Archive).

triacetate base. Most films produced up until the early 1950's were generated on nitrate which has a life expectancy of less than a century. At best, 10-20 % of the American short films produced up until 1920 are extant today/12.

As the material is preserved, it must also be identified and cataloged. This is a professional, complex, and time-consuming task. The great volume of acquisitions combined with insufficient cataloging staff has resulted in lack of full filmographic control over the entire collection in an archive. One cataloger can accurately and fully process only a few films in a single day/13. Cataloging frequently involves such detailed

/12. See Lawrence F. Karr (Director, Preservation, The American Film Institute), « Selection of Motion Pictures for Preservation and for Reference: The American Systems » (Revised version of paper first presented at the FIAF Symposium on Selection, Karlovy-Vary, June 21, 1980), January 26, 1981, p. 34.

/13. For a publication delving into the full scope of cataloging, see *Film Cataloging* (New York : Burt Franklin & Co., Inc., 1979). This book was written by members of the Cataloging Commission of FIAF.

detective work as researching the history of license plates on California cars to date the year of a film, as comparing frames of the film with publicity photographs in stills libraries to identify the players, and as sending information to other archives more familiar with the subject/14. Card catalogs may not reflect the entire collection of materials held by the archive and the catalog record in the file may not definitively identify the film's original title (for example, it may only record the first intertitle as the filing title).

With more staff, money and institutional support for preservation and cataloging (including the use of computer systems), archives will be able to provide more extensive access to their holdings. In this way, scholars will be aided in making more accurate statements about film history. For example, when in The Museum of Modern Art we struck prints from our Edison and Biograph fine grain masters (in turn preserved from the original negatives), we noticed Griffith as a bit player in more films than previously acknowledged. We discovered that his film debut was not in Edison's *Rescued From an Eagle's Nest*, released in 1908, but was probably in Biograph's *Falsely Accused!*, released in 1907. Thus, Griffith's pre-directorial career was able to be more fully assessed than ever before/15.

Today, using primary resource materials, a reassessment of early film history is taking place. In this joint Brighton venture between, on the one hand, curators, catalogers, preservation and reference staff, and, on the other hand, theorists, historians, researchers and film students, all involved worked toward the common goal of producing together the beginning of a comprehensive and comprehensible history of the pre-Griffith cinema era.

This work differs from the research of earlier years. In previous film histories, the first decade (1895-1907) has been frequently presented in a rather sketchy fashion, reduced to several pages of discussion of Lumière and Méliès, Edwin S. Porter's *Life of an American Fireman* (1903) and *The Great Train Robbery* (1903), and the experiments of Muybridge and Marey. The traditions of reality and fantasy initiated by the French filmmakers, the photographic to cinematic transition of animal locomotion studies, and the establishment of storytelling through editing have been cursorily reviewed, with little attention paid to other filmmakers and other cultural and entertainment forms which

/14. In The Museum of Modern Art, we recently identified a 1925 British silent film about ships, *Heroes of The North Sea*, in this fashion, by sending the date we had collected to our colleagues at the National Film Archive, London. They wrote back with the appropriate filmographic information.

/15. See Eileen Bowser, «Griffith's Film Career before *The Adventures Of Dollie*», *Quarterly Review of Film Studies*, Winter 1981, pp. 1-9. In this article, Griffith's career as an actor and screenwriter before he began directing is analyzed.

influenced filmmaking style. Moreover, the impact of *Life of an American Fireman* and *The Great Train Robbery* on the development of narrative has been overstated/16. For years it has been asserted that *Life of an American Fireman* was a significant advance from other films of the period because Porter intercut between interior and exterior shots in the rescue. Much of this analysis was based on a print in The Museum of Modern Art's film archives. Written about and studied by film historians since the mid 1940's, the film has prompted authors to produce such statements as «*Edwin Porter was the father of the story film. Life of an American Fireman is the motion picture in which the principles of modern film editing were first applied*»/17.

The Brighton Project has now established that like several other Edison Films in Museum of Modern Art's (MOMA) collection, *Life of an American Fireman* was at some undetermined point updated and modernized, probably for reissue after 1910 (and before the film was acquired by MOMA). As further evidence for this fact, the sequence of shots in *Uncle Tom's Cabin* (another Porter film from 1903 in MOMA's collection) does not match the original Edison bulletin description. This film was apparently «modernized», with scenes broken apart and shots intercut in an altered arrangement from the original release. Now, we understand *Life of an American Fireman* as representative of the non-continuous style/18 of filmmaking rather than as anticipating Griffith's parallel editing strategies.

Similarly, *The Great Train Robbery* has been appreciated for its sophisticated editing techniques, resulting in conclusions that one shot reveals «a backward leap in time»/19 and another an intentional directorial «ellipse»/20 rather than as a film in which temporality is ambiguously represented. Writers have viewed early cinema language in terms of today's perspective of modern narrative rather than recogni-

/16. For detailed discussion of these films by two contemporary film scholars, see André Gaudreault, «Detours in Film Narrative: The Development of Cross Cutting» in *Cinéma 1900/1906*, pp. 181-200, and Charles Musser, «Early Cinema of Edwin Porter» in *Ibid.*, p. 261-280. Both appeared in French in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, «Le cinéma des premiers temps 1900-1906», hiver 1979, Perpignan.

/17. Jack Spears, «Edwin Porter», in *Films in Review*, June-July 1970.

/18. For a detailed discussion of the non-continuous style, see Tom Gunning, «The Non-Continuous Style of Early Film 1900-1906», in *Cinéma 1900-1906*, p. 219-229. According to Gunning, the non-continuous style «maintains the separateness of its component parts, instead of absorbing them into an illusion of a continuous narrative flow... in carrying an action over an edit, instead of creating an illusion of continuous action and time, some action is repeated in the second shot which was completed in the first». This article also appeared in French in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29.

/19. Gerald Mast, *A Short History of the Movies* (New York: The Bobbs-Merrill Company, 1971), p. 50.

/20. *Ibid.*

zing a different style of filmmaking before Griffith. Rather than being primitive, these early films conceptualize time and space in another manner than that of classic cinema.

In contrast, current research traces the development of narrative in early cinema in a more careful fashion. The Brighton Project research has established that film form before Griffith evolved from a variety of sources and traditions including magic lantern shows, vaudeville routines, newspaper cartoons, popular songs, literary works, and current events. The Brighton research also asserts a more complex link than in earlier histories between the changing methods of production, distribution and exhibition of motion pictures. These factors produced a gradual shift in the representation of time and space in cinema during the first decade of the Twentieth Century from a non-continuous style to that of the modern crosscutting strategies made famous by Griffith.

In contrast to previous film histories which relegated discussion of camera movement to actuality Panorama Films until the advent of the German expressionist films of the Twenties, my analysis of camera movement/²¹ demonstrates that it is a frequently used device in this period. It functions as an alternative solution to editing through such methods as a dolly in to a close view or a combination of a camera pan with movement of the protagonists diagonally across the frame from the background to the foreground of the image so that characters are framed in a close-up at the end of the shot. By 1906, camera movement was well-integrated into the narratives.

Only through extensive and systematic screenings of films produced during a given era can accurate reevaluations of the course of film history be made. The pre-screenings prior to Brighton at the Museum of Modern Art in the winter of 1977-1978 enabled this method of reassessment to take place. During a one and one-half week period, scholars and archivists screened and analyzed Edison, Biograph, and other American productions arranged for viewing in chronological order by production company/²². Screening some films all together, others in groups of two or three on Steenbecks, stopping at the end of the films to make notes or discuss the works viewed, a high spirit of sharing and cooperation took place. At the end of the week's screenings, the films and topics of interest were discussed together. This was

²¹. See Jon Gartenberg, «Camera Movement in Edison and Biograph Films 1900-1906», in *Cinema 1900-1906*, pp. 169-180. A revised version of this article, including an update on camera movement in 1907 films, appears in *Cinema Journal*, Vol. XIX, Number 2, Spring 1980, pp. 1-16. French version in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29.

²². Acknowledgement must be made to Paul Spehr, Assistant Chief of the Library of Congress Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division for thinking of viewing the films in this fashion.

a fascinating moment. Even though different topics were chosen by the participants, the articles which were written created a jigsaw puzzle of intersecting perspectives on the same material viewed/²³.

This kind of collaboration between film archives and universities, and archivists and film scholars is significant not only for the recent Brighton publication, but also in the model it established for future interactions on similar such projects involving intense study of neglected areas of film history. In subsequent sessions, more of the silent cinema era has been reopened for careful analysis. Screenings have occurred at the Museum of Modern Art of the fiction films of 1907 and at The Library of Congress of the Edison actuality films produced between the years 1900 and 1906.

Early cinema research has already forced a reassessment of Griffith's work. Prior assertions that Griffith introduced the close up, parallel editing, and other expressive devices into an established filmmaking style are greatly misleading/²⁴. They neglect to acknowledge both the frequency and meaning of the use of such techniques in preceding years. For example, cut ins to closer views occur in such films as *The Gay Shoe Clerk* (1903) and *The Strenuous Life* (1904). The editing strategies that Griffith developed in his films can only clearly be understood when contrasted with the chase film genre popular around 1904-1906. Griffith separated the attacker, victim, and rescuer into separate shots, and then intercut between them, creating emotional tension and dynamic editing rhythms. «The chase developed a particular form of its own, however, quite different from that which Griffith made so popular during his Biograph period 1908-1913/²⁵». In these films, the chasers and the chased are contained within a single shot. All the characters run diagonally across the breadth and through the depth of the frame, traversing natural and manmade obstacles in their path such as fences, steep inclines and bodies of water before a cut to the next shot occurs. In later years, Griffith drew together techniques which were already present in early films (closeups, parallel editing, point of view shots, etc.). His contribution was to mold them into a unified

²³. See *Cinema 1900-1906*. Topics range from «Filmmaking at the American Mutoscope and Biograph Company 1900-1906» (Paul Spehr) to «Early Cinema of Edwin Porter» (Charles Musser), from «Detours in Film Narrative: The Development of Cross Cutting (André Gaudreault) to «Camera Movement in Edison and Biograph Films 1900-1906» (Jon Gartenberg), and from «Erotic Tendencies in Film 1900-1906» (John Hagan) to «Reconstituted newsreels, Re-enactments and the American Narrative Film» (David Levy). All appeared in French in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29.

²⁴. See Eileen Bowser, «Griffith's Film Career before *The Adventures of Dollie*».

²⁵. Eileen Bowser, «Preparation for Brighton —the American Contribution», in *Cinema 1900/1906*, p. 13.

succession of images which heighten the dramatic impact of narratives centered around threats to the family structure.

Another significant result of systematic research into early films has been the development of other standards than that of Griffith's work to describe the filmmaking style, production methods, and cultural influences on the films. To date, the criterion for analysis of the period has been the work of D.W. Griffith: «*Over the years [the] classic histories fell farther and farther out of date, and soon few were interested in a history of film which ended in 1925, 1931 or even 1939. For the past twenty years their place has largely been taken by Arthur Knight's The Liveliest Art, a book which has been in constant paperback supply since 1957. But whatever its other virtues or liabilities, the 1913-18 period barely exists in its pages; summary discussions of Griffith, Chaplin and Ince are nearly all that one finds... Its disregard of the pre-1920 cinema has largely been echoed by the wave of histories which have sprung up to challenge it... the focus of general histories has gradually been narrowing as far as 1913-18 goes, with fewer and fewer individuals gaining consideration. By now the list has focussed on one man alone, D.W. Griffith*»/26.

Awareness has now emerged that the study of other companies and filmmakers than Biograph and Griffith is critical to a better understanding of the period. For example, «*almost nothing is known about the films produced by the Pathé Company which actually dominated the whole of the world's cinema in the first ten years of this century*»/27.

My research into the Vitagraph Company of America indicates that it is a pivotal company in film history. The longest surviving of the earliest companies (1897-1925), Vitagraph anticipated and adapted well to the changes occurring in the industry, including a shift from actuality to fiction filmmaking and a move toward a more factory-like system of production. They were producing a greater percentage of non-comic dramas than Biograph in the pivotal transition years from actuality production to making fiction films (1905-1907), and their annual output of films steadily increased from 1905-1915, whereas Biograph's fluctuated. Vitagraph built their large Brooklyn studio in 1906 and established early on a system of film production in contrast to Biograph. Whereas Biograph employed Griffith as the sole director from mid-1908 through 1909, Vitagraph had already developed a system with numerous directors working under a central producer, J. Stuart Blackton/28.

/26. Richard Koszarski, ed. *The Rivals of D. W. Griffith: Alternate Auteurs 1913-1918* (Minneapolis: The Walker Art Center), 1976, p. 5.

/27. André Gaudreault, «Introduction to the Filmography», in *Cinema 1900/1906*, Vol. II., p. 10.

/28. Janet Staiger has differentiated four models of film production — cameraman, director, central producer, and production unit — in various publications.

As early as 1906, Vitagraph was incorporating a variety of techniques in unusual or sophisticated ways into their films, including pans in interior sets (*A Midwinter Night's Dream* or *Little Joe's Luck*, Dec 1906, and *Foul Play* or *A False Friend*, Jan 1907), and simultaneous action in successive shots (*The 100 to 1 Shot* or, *A Run Of Luck*, Aug 1906, *Foul Play* or, *A False Friend*, Jan 1907, and *The Mill Girl - A Story of Factory Life*, Sept 1907), well before Griffith began directing at Biograph. Later, Vitagraph's use of lighting was not only for its pictorial quality, but also for its effect on the evolution of the story/29. When Vitagraph's films and production methods are contrasted with Biograph's, another model of early cinema filmmaking emerges.

Recent projects involving intensive screenings and research into the silent era have been extensive. They include screenings of Griffith's films (including newly-restored Biographs) at the Centre Georges Pompidou in Paris in early 1983 in conjunction with an international colloquium organized by Jean Mottet at the Université de Paris I and an upcoming touring program by the American Federation of Arts of unknown early cinema films from the American archives. Forthcoming publications include John Fell's anthology *Film before Griffith*, which will contain new articles on the pre-1908 early cinema period, and David Bordwell, Kristin Thompson, and Janet Staiger's book on the development and institutionalization of the classic American filmmaking style in the teens.

The Brighton Project, in bringing together the diverse aspects of film archive work — acquisition, preservation, cataloging, reference, exhibition, and publication — put into practice the guiding principles of FIAF:

- a. to promote the preservation of the film as art and historical document and to bring together all organizations devoted to this end;
- b. to facilitate the collection and international exchange of films and documents relating to the cinematographic history and art, for the purpose of making them as widely accessible as possible;
- c. to develop cooperation between its members;

/29. In *Proving His Love Or The Ruse Of A Beautiful Woman* (June 1911), an actress pretends to disfigure her face, in order to test which of her suitors really loves her. Light streams in a window of her room. The actress is seated opposite the window, shrouded in shadow. The lovers enter from the background. As the actress moves her face into the light, the suitors draw back in horror, except for the newspaper reporter. Movements of the actress and reporter into light and back into darkness create subtle shifts in their emotional feelings for each other.

d. to promote the development of cinema art and culture/30.

The Historical Symposium for the Annual Congress of FIAF in 1985 in New York will be on silent American slapstick comedy. This will afford another opportunity to identify and analyze films as with the Brighton Project.

In this process of sharing the results of research, a more accurate appraisal of the history of silent cinema will be made. To achieve this end, archivists and scholars must work together to search out missing films, restore and catalog them, and screen, study, and write about them.

A l'occasion du 34^e Congrès annuel de la Fédération Internationale des Archives (FIAF), qui s'est tenu en mai 1978 à Brighton (Grande-Bretagne), environ six cents films de fiction réalisés entre 1900 et 1906 ont été projetés. Jamais auparavant un visionnement aussi intensif et aussi riche d'enseignements n'avait eu lieu.

Le Brighton Project a été une occasion importante de collaboration entre les universitaires et les archivistes en faisant converger les préoccupations des archivistes en matière d'acquisition, de conservation et de catalogage, et celles des chercheurs en matière d'accès à cette source de matériaux de première main.

*Aujourd'hui, en s'appuyant sur ces films et sur des documents originaux, il est possible de réévaluer l'histoire des débuts du cinéma. Les influences extra-cinématographiques sur les premiers modes de réalisation sont plus soigneusement analysés, et l'on peut avancer de nouvelles interprétations de la représentation du temps et de l'espace dans des films comme *Life of an American Fireman*.*

Le Brighton Project a établi un modèle pour de futures interactions dans des projets similaires, comprenant une étude intensive d'ères négligées dans l'histoire du cinéma. Depuis, d'autres projections ont eu lieu, qui ont permis de mieux analyser les films de Griffith dans le contexte des débuts du cinéma et de mieux saisir l'importance d'autres compagnies comme la Vitagraph dans le développement des méthodes de production et de diffusion, ainsi que dans la structure du langage cinématographique narratif. Dans la mesure où les archivistes et les chercheurs continueront de travailler en étroite relation, il sera possible de réévaluer de façon plus appropriée encore le cinéma muet.

/30. Vladimir Pogacic (Jugoslovenska Kinoteka), « Introduction », in *A handbook for film archives* (Brussels: FIAF, 1980), pp. 4-5.

Patrick G. Loughney

In the Beginning Was the Word: Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios

There are many unquestioned assumptions about the origins of the American narrative film, but the most interesting and durable of these is the idea that its development was free of meaningful influence from popular entertainment forms in vogue at the end of the 19th century. A direct outgrowth of this is the belief that dramatic and comic motion pictures, of the period 1900 to 1915, were universally produced, with little or no prior planning, using story ideas improvised to accommodate available actors, locations and props.

The reasons for the persistence of this view are many. Most obvious is the scarcity of non-film records that document the first motion picture companies. While, to the opposite extreme, is the mountainous accumulation of conflicting « history » that has been left to us by the first generations of participants in the industry. But most important, to those who take a scholarly interest, is the added factor of the prevailing academic adherence to an investigative methodology that relies primarily on historical proofs found exclusively in the internal or « cinematographic » evidence of early films.

Recent years have produced some developments beyond this narrow methodological approach. But the fact remains that few important efforts have been made to place the general phenomenon of motion pictures within the spectrum of turn-of-the-century American popular entertainment/1. And, equally important, no extended writings have appeared which trace the relationship of well-known early narrative films to their *direct* antecedents in works of popular fiction, or other entertainments that first achieved popularity on dramatic and variety stages, in vaudeville and burlesque houses, and the many lesser forms

/1. The most notable works are Nicholas Vardac's, *Stage To Screen* (1949), and John Fell's, *Film And The Narrative Tradition* (1974).

of middle class entertainment that have passed from the American scene.

One of the best ways to understand the development of the American narrative film, prior to 1915, is to study the history of the American stage for the same period. To be more precise, it lies in knowing the «theatrical writing» forms of the *playscript* and *scenario* that evolved as the organizational elements essential to the production of all performing media decades before the advent of motion pictures². Their importance cannot be overestimated for it is to these already established written forms that early filmmakers turned as they developed production methods for narrative films longer than one or two minutes. It is also important to realize that they also provided, by their ubiquitous existence, the *main* source for the «content» of narrative motion pictures until a large new group of writers could be trained for the industry. More than 60,000 of these «non-film» scripts and scenarios were copyrighted in the United States between the years 1870 and 1916 and many, legally or otherwise, found their way onto the screen in the years after 1900³.

It is disconcerting, perhaps, to think that the Edison and Biograph companies may have been using rudimentary screenplays as early as 1902. Or to discover that the simple chase comedies of 1904, which we now consider to have been completely improvisational, were, in fact, based on written forms quite similar to present day motion picture source documents. These suggestions are not as far-fetched as they

². The evolution of the terms scenario, screenplay, script, photoplay, etc., all demand an extensive study of their own. There is evidence that indicates that some of these words had well-defined meanings—in and out of the motion picture business—much earlier than is often supposed. It is a fairly common practice among writers on early film to use all of these words interchangeably, or to give them a meaning which they did not originally have. For example, the principle current meaning of the word *scenario* is as an outline or synopsis. Modern writers, when discussing the plots of early films, usually have this meaning in mind when they write of the «scenario» found in contemporary publications. That is, predominantly in the sense of an outline or synopsis, such as those that abound in early motion picture related sources (advertising bulletins, newspaper accounts, and trade journals), and which are assumed to be derivations of plots and actions taken from complete films.

Ramsaye, Hampton and other writers of the early period, who comment on the writing of scenarios for motion pictures, use the word with a meaning much closer to «screenplay» than to «outline» or «synopsis». This is also the sense in which the word was used within the motion picture business until it was replaced by the later, more functional term. A practical definition of the older meaning of «scenario» is in the sense of a written description of a plot, with or without dialogue, often divided into scenes, and written with the intent of being the direct source of a motion picture.

³. *Dramatic Compositions Copyrighted In The United States, 1870 to 1916*, 2 Vols. (Government Printing Office: Washington, D.C.) 1918.

seem, especially if one considers a few of the many historiographic references that cite the early appearance of direct written sources for individual motion pictures.

Terry Ramsaye, in *A Million And One Nights*, reports that Edwin Porter made *The Great Train Robbery* from a scenario he wrote himself⁴. He also records that one of the Mc Cutcheons at Biograph (he does not say which) first created written versions of *Personal* and *The Moonshiners*, that were subsequently filmed during June and July of 1904/5. An independent corroboration of this statement was recorded by Nicholas Vardac in a 1941 interview with Frank J. Marion, who worked at Biograph as a director and scenario writer through 1906. It was Marion's claim that *Personal* was made by Biograph from that company's «earliest photoplay» and that its success inspired many chase comedies of a similar type⁶.

It should be noted, however, that Ramsaye's historical continuity is not without its flaws. After discussing Mc Cutcheon's early work at Biograph he goes on to mention Kalem's copyright infringing treatment of *Ben Hur* (1907), and the fact that it was made from a «working synopsis» written earlier by Gene Gauntier⁷. Later, however, in a summary statement on the first appearance of motion picture scenarios, he writes that «the technique of scenario writing began to evolve parallel to Griffith's development of pictorial narration», and that Frank Woods was «among the first and most famous» of scenario writers⁸. He also adds that George Terwilliger, a colleague of Wood's at the *Dramatic Mirror*, was among the first who recognized the coming craze in 1908/9.

Benjamin Hampton, in his *History Of The American Film Industry*, remembered the facts of a somewhat contradictory version. He declares that Henry Marvin of Biograph was the first «to organize the writing of scenarios as a separate branch of production»¹⁰. He further states that this took place «early in 1900», and that newspaperman Roy Mc Cardell soon began making \$200 a week as a regular employee of Biograph¹¹. Mc Cardell's success was so newsworthy, according to

⁴. Terry Ramsaye, *A Million And One Nights*. Reprint (Frank Cass & Co., Ltd: London) 1964, pp. 416-422.

⁵. *Ibid.* p. 421.

⁶. Nicholas Vardac, *Stage To Screen*. (Harvard University Press: Cambridge) 1949, p. 189.

⁷. Ramsaye, p. 512.

⁸. *Ibid.* p. 513.

⁹. *Ibid.*

¹⁰. Benjamin Hampton, *History Of The American Film Industry*. Reprint. (Dover Publications: New York 1970, p. 31).

¹¹. *Ibid.* (emphasis mine).

Hampton, that «scribes of the press... buzzed about the headquarters of film makers like flies around sugar barrels, and scenario writing soon became an occupation as definite as reporting»/12.

It is also important to note that several first hand sources report that Griffith's first contact with the film industry was his attempted sale of a scenario to Edwin Porter. The scenario was not purchased but Griffith was hired for an acting part in *Rescued From An Eagle's Nest* (1907) and, shortly thereafter, began his career at Biograph as an actor and scenario writer. Billy Bitzer recalled that it was «Lee Dougherty, the *Biograph scenario writer*... to whom Griffith really owed the chance to become a director»/13. (It is interesting to remember, in this context, that Dougherty started working for Biograph in 1896. Though it is unclear when he began writing scenarios it seems safe to assume that he was regularly employed in this capacity before the arrival of Griffith). Bitzer, in the same source, also makes references to scenario writing by other members of the Biograph company, such as Mary Pickford and Mack Sennett.

The earliest known specimens of the motion picture scenario/screenplay exist in the archives of the U.S. Copyright Office, in the Library of Congress. These documents were found during a general search for copyright records of motion picture companies that registered works during the years 1893 through 1916. They were registered separately from the thousands of Paper Prints (legally defined as «photographs») deposited during these years and were specifically categorized as «dramatic compositions» in the copyright records. Only a few have been positively identified, but they are fascinating evidence of the complex origins of the narrative film.

The following is a title list of those documents including, for the Biograph materials, known production information preserved in the Biograph Camera Register, at the Museum of Modern Art./14.

THE SUBURBANITE. Filmed in Asbury Park, N.J. and the studio on October 21st and 22nd, 1904, by A. E. Weed. Biograph production n° 2975. Total footage exposed — 734 feet. «Corrected length» — 690 feet/15 Paper Print copyrighted November 11, 1904/16 Copyrighted as a Dramatic Composition, on 25 November, 1904, by the American Mutoscope and Biograph Company. Author: Frank J. Marion. Document actually received for registration was a copy of the Biograph advertising bulletin for the film.

THE CHICKEN THIEF. Filmed in Asbury Park, N.J. and the studio on the 16th and 26th of November, 1904, by Billy Bitzer. Biograph production n° 2977. Total footage exposed — 786 and 3/4 feet. «Corrected length» — 763 and 1/2 feet. Paper Print not copyrighted despite claim printed in advertising bulletin n° 39, December 27, 1904/17. Copyrighted as a Dramatic Composition on December 17, 1904, by the American Mutoscope and Biograph Company. Authors: Frank J. Marion and Wallace Mc Cutcheon.

TOM, TOM, THE PIPER'S SON. Filmed in the studio on February 12, 1905, by Billy Bitzer. Biograph production n° 2987. Total footage exposed — 850 feet. «Corrected length» — 506 feet. Paper Print copyrighted March 9, 1905. Copyrighted as a Dramatic Composition on 6 March, 1905 by the American Mutoscope and Biograph Company. Authors: Frank J. Marion and Wallace Mc Cutcheon. Copyright record bears the explanatory notation «Scenario».

THE NIHILISTS. Filmed in Grantwood, N.J. and the studio on February 28, 1905 by Armitage. Biograph production n° 2992. Total footage exposed — Not listed. «Corrected length» — 850 feet. Paper Print copyrighted on March 28, 1905. Copyrighted as a Dramatic Composition on March 20, 1905, by the American Mutoscope and Biograph Company. Authors: Frank J. Marion and Wallace Mc Cutcheon. Copyright record bears the explanatory notation «Scenario».

WANTED, A DOG. Filmed in Deal Beach, N.J. and the studio on 22nd and 28th of March, 1905, by Armitage and Mc Cutcheon. Biograph production n° 2997. Total footage exposed — 786 and 3/4 feet. «Corrected length» — 693 and 3/4 feet. Paper Print copyrighted on April 7, 1905. Copyrighted as a Dramatic Composition on April 12, 1905 by the American Mutoscope and Biograph Company. Authors: Frank J. Marion and Wallace Mc Cutcheon.

THE WEDDING. Filmed in Brick Church, N.J. and the studio on 3, 4, and 5 of May, 1905, by Billy Bitzer. Biograph production n° 3005. Total footage exposed — 524 and 1/4 ft. «Corrected length» — 482 and 1/4 feet. Paper Print copyrighted on May 19, 1905. Copyrighted as a Dramatic Composition on May 20, 1905 by the American Mutoscope and Biograph Company. Authors: Frank J. Marion and Wallace Mc Cutcheon.

THE SERENADE. «A Dramatic Composition in Four Scenes by W.N. Selig, 43 Peck Court, Chicago, Ill». Copyrighted as a Dramatic Composition on May 1, 1905 by William N. Selig. No known print of this film survives. Page two of the document bears the following statement: «Caution-Stage representation, Moving Pictures, etc. positively prohibited, without the written consent of the author».

/12. *Ibid.* p. 30.

/13. G.W. Bitzer, *Billy Bitzer, His Story*. (Farrar, Straus and Giroux: New York) 1973, p. 64 (emphasis mine).

/14. Documents registered, by title and date, in the U.S. Copyright Office, The Library of Congress, Washington, D.C., 20540.

/15. The term «Corrected Length» is quoted from the Biograph Camera Register, located at MOMA, New York, and refers to the length of the film as it was sold to exhibitors.

/16. The standard early method of copyrighting motion pictures, used by most American companies, was to make a positive «paper print» of part or all of the production negative. This print was then sent to the Copyright Office along with the application requesting copyright protection for the film.

/17. Kemp Niver, *Biograph Bulletins, 1896-1908*. (Artisan Press: Los Angeles) 1971, p. 140.

CAST OF CHARACTERS

TOM
THE PIPER, HIS FATHER
SIMPLE SIMON
THE BLACKSMITH
THE VILLAGE CONSTABLE
TIGHT ROPE WALKER, JUGGLER, FAKIR, VILLAGE BUMPKINS
GOOSE GIRLS, VILLAGE MAIDENS, VILLAGE ARISTOCRACY, &c.

--X--

The Period is Early English.

Costumes, Properties, and Special Effects of about the time
of Shakespear.

--X--

Scene 1. Old English Fair, adapted from Hogarth's famous
Chatsworth Fair.
Scene 2. Exterior, Tom's Cottage.
Scene 3. Interior, Tom's Cottage
Scene 4. Same as Scene 2.
Scene 5. Interior of Barn, showing hay mows.

Scene 6. Exterior, Deserted Cottage, showing rail fence
running across stage back.

Scene 7. Interior, Deserted Cottage.

Scene 8. Farm-yard, with old fashioned well and well
sweep in the center. Farm buildings in
the background.

The action is continuous, taking place at consecutive periods
on the afternoon of one day.

First page of the pre-production information from the scenario for TOM, TOM, THE PIPER'S SON (Biograph, 1905). The U.S. Copyright Office has thousands of scripts and scenarios (contemporary to this work and pre-dating it) written for non-film entertainments (vaudeville, burlesque, etc.) which give the same kind of pre-production information in the same format.

THE ACTION is not continuous. One day is supposed to separate the first and second scenes. The third scene is supposed to have occurred on the evening of the first day. The first part of the fourth scene occurs on the third day, and the following two scenes a month later. The fifth scene occurs on an evening a month later, after the news of the father's death has reached the children. Scene six occurs at consecutive intervals in the daytime a week after the action of scene five. Scene seven occurs on an evening a month after the action of scene six.

The statement of « Action » from the scenario for *The Nihilists* (Biograph, 1905). The complexity of the plot shows that the authors did not seem to have any particular worry about Biograph's ability to portray an extended narrative. This highly dramatic scenario, the most complicated of the six that Biograph copyrighted, was based on several contemporary newspaper accounts of revolutionary activities in Russia and Poland.

Six of the documents were copyrighted by the Biograph Company during November, 1904 through May of 1905, and another was registered by W. N. Selig, of Chicago, on May 1, 1905. All are for films that have been considered, until now, as unworthy of special notice. The authenticity of the Biograph materials is confirmed in several sources. First, the legal notice of copyright (the right to display the «(C)» mark in connection with the work) was issued to the American, Mutoscope and Biograph Company, not the authors. This means that Biograph paid the 50 cent fee for registering the works on behalf of the acknowledged authors, Frank Marion and Wallace Mc Cutcheon. That fact is confirmed on the title pages of the typewritten manuscripts that were received at the time of registration. Second, the corresponding Biograph advertising bulletins, issued in advance of the release of each title, specifically state that those films had been copyrighted « both as a Picture and as a Play »/18.

Proof of the direct relationship of these written materials to the films of the same titles — other than the internal evidence of the extreme similarity of their narrative structures — has been lacking. That is, until the recent discovery of original correspondence, between the Register of Copyrights and the law firm retained by Biograph, concerning the nature of *The Suburbanite*, the first of the scenarios to be copyrighted as dramatic compositions.

The exchange of letters was initiated by the Copyright Office because it did not understand the reason for Biograph's wanting to identify Marion's first work as a « dramatic composition ». The confusion arose because the document registered was simply a copy of the regular Biograph bulletin for that title. Wrote the Registrar, « *the article sent consists of a four-page folder describing a series of moving pictures. The term 'dramatic composition' as used in the copyright law has the originary meaning of that term, that is, a play consisting of dialogue and action. Your article is apparently not a dramatic composition as the term is used in the law, and it would not be permissible to make entry as a dramatic composition* ».

The reply, written by Drury B. Cooper of the firm of Kerr, Page and Cooper, on behalf of American Mutoscope and Biograph, contains a clear statement of the nature of the documents registered, and a defense of their claim for the registration of the work as a dramatic composition.

« *As we understand, your position is that the term « dramatic composition » as used in the copyright law means a play consisting of dialogue and action, and that the composition in question is not dramatic in that it has no dialogue. [Legal citation follows].*

Referring to the composition in question, it is obviously within the definition of this case. It is a representation or exhibition consisting of 7 scenes and 16 characters. The action is to depict the story described in the composition itself. It is the sole purpose of the composition that this narrative or story shall be represented dramatically by action, posture and gesture. [Legal citation follows].

Something of a novelty may be presented by the fact that this particular dramatic composition has been photographed in a series of living pictures, and is susceptible of being represented thereby. That however, is true of substantially every drama, or at least of every drama which depends in larger part for its portrayal upon an appeal to the eye than to the ear... » (emphasis mine)/19.

Biograph won its argument with the Copyright Office but no longer submitted copies of their bulletins as documents of registration. Appa-

/19. Correspondance in the archives of the U.S. Copyright Office pertaining to the copyright registration of *The Suburbanite*.

rently hoping to avoid the confusion they had found with *The Suburbanite*, the company sent in typed manuscript copies of the actual dramatic compositions for the remaining five titles which they copyrighted in this manner.

There is no satisfactory answer, to date, as to why Biograph decided to copyright these particular compositions in two forms. The fact that they seem to boastfully mention the dual registration in the corresponding bulletins might mean that it was part of an effort to promote the narrative quality of their films. It is possible that these scenarios were created as part of a short-lived experiment in coordinating the schedules of several different production units. The Camera Register for the time shows that the film lab and studio were being kept quite busy. It is equally possible that the experiment was successful and permanent, but that Biograph simply decided, as a cost saving, to forego the separate copyrighting of scenarios as unnecessary to the legal protection of their films.

No trace of *The Serenade* is known to this writer other than the document which Selig wrote and copyrighted. It does seem plain, however, from the cautionary statement, that Lubin intended it primarily as a « screenplay » for a comedy film. This conclusion is reinforced by the fact that the scenario is less than thirteen pages in length, including dialogue and stage directions, but is divided into four full scenes. It is unlikely that any stage representation of this work, even a full vaudeville staging, would include four full scene changes. Especially for settings that call for :

- (1) Garden scene — with balcony projecting from upper part of house.
- (2) Street scene (with only six exchanges of dialogue).
- (3) Exterior wood scene, and artificial lake, covering half of stage (scene contains only three exchanges of dialogue).
- (4) Street scene, same as Scene 2 but with an automobile which arrives and departs in such a way as to be seen disappearing in the distance/20.

The Serenade seems to have been written from the point of view of a live performance. It is a script with full dialogue and a minimum of stage directions. The bulk of Selig's creative effort was devoted to the one part of the performance (the dialogue) that would not have an affect on viewers of the film. The Biograph scenarios were constructed from an opposite point of view. They include no dialogue and are concerned almost exclusively with set descriptions and character actions. The impression one has after reading them is that they were conceived with a great deal more thought and experimentation than Selig's effort.

/20. W.N. Selig, *The Serenade*. Unpublished script in the archives of the U.S. Copyright Office, pp. 4, 6, 8 & 12.



Scene One of TOM, TOM, THE PIPER'S SON as it appeared with sets, costumes and actors. In this frame enlargement, the female tight rope walker has not yet ascended to her wire and the juggler has not entered the scene. Tom and the small boy with the pig are in the exact center of the picture. Over 20 actors appeared in the film—not 16, as Biograph's legal counsel claimed in his letter to the Copyright Office regarding the registration of the scenario as a «Dramatic Composition».

The arrangement of information, in the works by Marion and Mc Cutcheon, reflect their logical approach to the problems that lay before them. Each of the scenarios is divided into sections which clearly address different elements of the film production. The first section, on page one of each document, is the «Cast of Characters». This is followed by general information for the scene painters and costumers. The next segment gives specific descriptions of the sets required for each scene in the film.

There is also a definite statement of the period of time which the production is meant to represent. *Wanted, A Dog*, for example, is a well made comedy about the difficulties a young widow encounters while trying to buy a watch dog. The plot covers a complicated sequence of actions but the «time» statement for that scenario reads, «The Action of the first three scenes occurs on the afternoon of one day, and the action of the remaining nine scenes, during the morning of

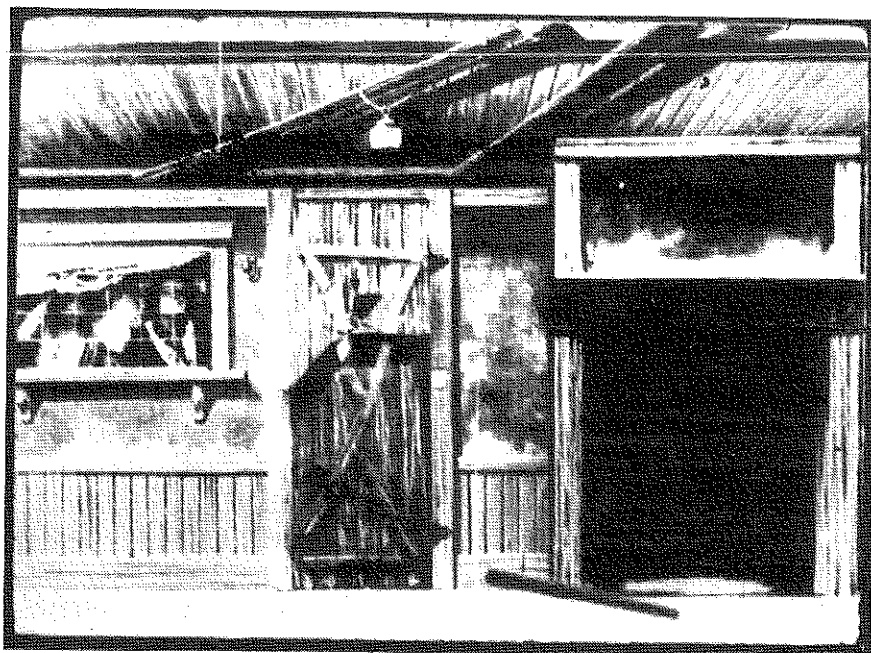


the following day »/21. This is an essential piece of information about the production. It defines the chronology of the narrative and provides the necessary conceptual framework in which all the actions are to be performed. The narrative chronologies of the Biograph scenarios vary widely and indicate that complexity of narrative structure was not a principle concern. *Tom, Tom, The Piper's Son* covers the shortest narrative period, «The action is continuous, taking place at consecutive periods on the afternoon of one day »/22. The most intricate is *The Nihilists in which the actions occur through seven scenes, in eleven camera positions, and a time period of more than three months* (Photos above).

The preliminary segments of the scenarios deal exclusively with the sort of pre-production information that would have been essential to anyone charged with preparing for the production of a narrative film. *Tom, Tom, The Piper's Son*, for example, was filmed on Sunday.

/21. Frank J. Marion and Wallace Mc Cutcheon, *Wanted, A. Dog*. Unpublished motion picture scenario in the archives of the U.S. Copyright Office.

/22. Frank J. Marion and Wallace Mc Cutcheon, *Tom, Tom, The Piper's Son*. Unpublished motion picture scenario in the archives of the U.S. Copyright Office.



The use of scenarios allowed the Biograph filmmakers to make more efficient use of their production facilities. TOM, TOM, THE PIPER'S SON was filmed in one day yet the film was complex enough to allow for experimentation with production techniques that were quite advanced for the day. Illustration n° 2 is a frame enlargement taken at the *end* of Scene 2 at the exact moment when the blacksmith and his assistant break in the door of the cottage where Tom is hiding with the stolen pig. At the instant when the hammers strike the door the film cuts to Scene 3, which *begins* (after Tom has escaped with the pig) with a continuation of that action *shown from a point of view inside the cottage*. The enlargement shows the hammers breaking through, the crossbar flying to the floor, and the specially constructed door breaking inward toward the camera. The precision of continuity required to make these actions effective could only have been worked out in advance in a document as carefully written as the scenario which Biograph copyrighted for this film.

February 12, 1905/23. It required «Costumes, Properties, and Scenic Effects of about the time of Shakespeare», for sixteen actors and seven scenes/24. (About fifty chickens and geese were added for atmosphere in the final barnyard scene alone). If the Camera Register is accurate, all of these preparations were assembled and ready for the single day

/23. *Biograph Camera Register*. Unpublished. Located in the Film Study Center of the Museum of Modern Art, New York, p. 50.

/24. Marion and Mc Cutcheon, *Tom, Tom, The Piper's Son*, p. 2. cf. illustration p. 22.

that it took to make the film. Logic suggests that some mechanism of regular coordination had to be in place that would provide for the hiring of actors, the construction and painting of flats, the measuring and assignment of costumes, the selection of a camera operator, the lighting of the studio, the rehearsal of the cast, and the completion of a split-reel film in a one day. The starting point for that mechanism, regardless of the hierarchy of studio command, had to have been an idea or document capable of effectively coordinating the independent activities required in preparation for the completion of even the simplest narrative film in one day. The introductory portions of the Biograph scenarios were created to fill that function.

The remaining parts of the scenarios describe, in minute detail for each scene of each film, *how* the actors, costumes, sets and props were to be used in front of the camera. The following is the text for the first scene of *Tom, Tom, The Piper's Son*.

«**Scene 1.** At the Chatsworth Fair. At the opening of the scene, a typical English country fair of the Shakesperian (sic) period is in full swing. Booths are erected at the back of the stage offering various catch-penny attractions. A female tight rope walker is giving an exhibition of her skill. A buffoon juggler is attracting the crowd with his tricks, and a fakir with a shell and pea game is also bidding for attention. A crowd of rustics wander about amusing themselves with the various attractions of the fair.

Time : Early Afternoon.

The opening scene is laid in a typical old English Fair with a primitive «midway» in full swing. There is a lady tight rope walker, a clown juggler, a fakir with a shell and pea game, a goose girl, & C., and a great crowd of rustics. Among the latter appears Simple Simon trying to sample the piman's wares, and at one side, the old blind piper is blowing merrily on his pipe while Tom, his son, is on the watch for pennies. A bumpkin strolls in, leading a small pig by a string. He stops to watch the shell game, over which a fight ensues. The village constable arrests the gambler and there is great excitement. The bumpkin has in the meanwhile handed his pig over to a small boy who also is greatly interested in the turmoil and drops the string. Tom seizes the opportunity, and catching the pig, darts away. The owner sets up a shout, and starts after him, followed by the entire crowd»/25.

The redundant style is characteristic of all of the Biograph scenarios. The action for each scene is always described on two levels. The first provides a general outline of the scene followed, when necessary, by a specific statement of its «time» relationship to other scenes. The second is devoted to an extended, more detailed narrative of actions to be portrayed. The first level «sets» the scene and develops the atmos-

/25 *Ibid.* pp. 4-6.

phere that the secondary characters are to create. The second descriptive level elaborates on that function then quickly narrows to concentrate on the actions of the principal characters in the scene.

The division of narrative levels probably facilitated scene rehearsals. It is probable that these portions of the scenario were read aloud to the ensemble of actors to inform them of what the scene was about and to provide them with initial rehearsal directions. The close coordination of interior and exterior actions and the complexity of plots, as they appear in the films, argue strongly for the conclusion that rehearsal activity preceded the filming of every scene.

The future importance of the Biograph and Selig scenarios depends largely on the continuing search for a much wider sample of similar manuscripts, and their interpretive correlation with whatever archival materials already exist. But these few examples, particularly those from Biograph, provide valuable documentary evidence from the first crucial phase of motion picture history — the period when narrative motion pictures overtook the production of all other types of film. The Biograph documents, when analysed in conjunction with The Paper Print Collection and the Biograph Camera Register, reveal extremely important information about that company's first efforts to begin the regular production of split-reel length narrative films. The collation of this information has produced the first solid evidence of the appearance of several important innovations either invented or adopted by that company. For example, through a comparative study of these sources, it can now be determined:

- a. When Biograph shifted to the weekly production of narrative films of more than or two scenes, in a split reel format of three to five minutes.
- b. How, in 1904, Biograph directors were able to maintain visual and narrative «continuity» between «interior» scenes, shot in the New York City studio, and «exterior» scenes filmed as much as a week later, in locations as far as 60 miles away.
- c. Who was involved in the writing of scenarios in 1904 and 05, and who may have been the first film directors responsible for the sustained experimental use of scenarios in the making of narrative films.
- d. When, in 1904, the practice of filming «retakes» arose, and when the «editing» of a «release version» became a standard practice.

Elaboration of these points (and others) will have to wait for explanation in a longer format but one conclusion is certain. The future of scholarship in early narrative film is tied directly to the need for further documentary evidence of written sources. The many early references to their existence, and the examples presented above, clearly suggest that early filmmakers relied on some basic types of the theatrical scenario form to give organization to their longer productions. The first examples have been found and the job now is to look for more.

Le cinéma narratif américain est profondément enraciné dans les formes populaires de spectacle qui ont fleuri durant les dernières décennies du dix-neuvième siècle. Ces sources comprennent des traditions issues du théâtre, du music-hall, du spectacle de variétés, et d'autres types de distractions des classes moyennes, qui ont toutes disparu de la scène américaine à la suite du développement de l'industrie cinématographique. Les chercheurs ont longtemps travaillé en ignorant ces connexions, en dépit de nombreuses références historiographiques affirmant leur existence. Plus gravement, ils ont négligé les nombreuses contributions que ces formes de spectacle avaient apportées à l'industrie du cinéma, en termes de méthodes de production, et ce bien avant Griffith et Ince —notamment le scénario et la continuité dialoguée.

La Library of Congress de Washington a retrouvé des preuves que la Biograph avait adopté l'usage régulier de scénarios de films détaillés, pour organiser l'emploi de temps d'au moins trois équipes de production dès 1904. D'autres indices tendent à prouver que la compagnie Selig expérimentait, la même année, la continuité dialoguée— avec un dialogue complet pour chaque personnage.

CRITICAL ARTS

Published since 1980, *Critical Arts* is the only South African journal which offers perspectives on relations between the media and society. It is a cue for creating alternative dimensions to stereotyped views on film, TV, performance, press and popular culture.

Critical Arts challenges the existing social structure in South Africa, aims to develop radical critical approaches and is concerned with media in a Third World context

Published 3 times a year.

**The establishment refuse to recognise us.
Isn't it time you did? Subscribe now.**

R5.00 (\$10.00) (£5.00) for 4 issues

R1.50 (\$3.50) (£1.00) for individual issues

Institutions add R2.00 (\$2.00) (£1.00)

Name _____

Address _____

A Journal for Media Studies

Write to: CRITICAL ARTS, c/o Dept of Journalism and Media Studies
Rhodes University, P O Box 94, Grahamstown 6140, South Africa

Thomas Guillaudeau

Les productions Pathé et Méliès en 1905-1906 (notes préliminaires)

1. Introduction

1905 — année charnière dans l'histoire du cinéma français. Le public des vues animées a considérablement grossi, la concurrence se fait jour après jour plus âpre. Et ce n'est sans doute pas un hasard si les trois grands rivaux français, Pathé, Gaumont et Méliès, décident simultanément d'agrandir leurs « ateliers de pose » : Charles Pathé reconstruit entièrement l'un de ses studios sis rue du Bois à Vincennes durant l'hiver 1904-1905, Léon Gaumont transforme ses ateliers de la rue des Alouettes à Belleville (Paris) et y fait bâtir pendant l'été 1905 un imposant « théâtre cinématographique », tandis que Georges Méliès aménage cette même année un second studio dans sa propriété de Montreuil-sous-Bois, à l'angle des rues du Pré et François-Debergue.

1905, c'est aussi et surtout l'année où Charles Pathé commence à remplacer la vente de ses films par leur location, le temps où il prend définitivement le pas sur ses concurrents.

Une série relativement complète de catalogues Pathé recouvrant largement la période 1905-1906, et la connaissance, à présent parfaite, de la production Méliès pour la même période, nous ont permis d'entreprendre l'étude comparative détaillée des productions de deux des trois grandes entreprises cinématographiques françaises pendant ces deux années décisives. C'est faute de catalogues Gaumont que la seconde maison française d'édition de films après Pathé n'a pu être prise en compte.

2. Sources utilisées

Pour Pathé :

— une série de 10 catalogues français des films de la Compagnie Générale des Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision — anciens établissements Pathé Frères : suppléments d'avril, mai,

juin, juillet, août, décembre 1905, et de mars, avril-mai, septembre, novembre-décembre 1906.

Pour Méliès :

- les catalogues « Star » Films américains de 1905 et 1908,
- *Motion Pictures 1894-1912*, Library of Congress, Washington, 1953,
- la récente filmographie de Georges Méliès, éditée par le Centre National de la Cinématographie (France, 1981).

Enfin, il va sans dire que nous avons consulté — avec un regard parfois critique — les diverses *histoires du cinéma* de Coissac, Sadoul, Mitry et Deslandes, entre autres.

3. Chronologie

Nous avons pris pour cadre d'étude les productions Pathé et Méliès édités pendant 21 mois consécutifs : d'avril 1905 à décembre 1906 (voir Annexes I et II). Pour Pathé pas de problèmes, sinon que notre analyse porte sur 12 mois seulement (Annexe I) ; nous pensons néanmoins que les quelques 217 titres répertoriés constituent un échantillon très représentatif de la production complète des 21 mois concernés.

En ce qui concerne Méliès (Annexe II), nous avons pris comme référence la date de copyright à Washington, en supposant que les films étaient édités, au pire, 8 jours après leur dépôt légal. Notre premier « Star » film est donc *Le diable noir*, copyrighté le 21 mars 1905 (n° de copyright H58073) avec *Le Phénix ou le coffret de cristal* (H58074) et *Le menuet lilliputien* (H58075), un mois après la dernière livraison effectuée le 18 février 1905 avec un seul titre *Le roi des tireurs* (H56752). *La fée Carabosse*, dernier « Star » film édité en 1906, a été copyrighté le 10 décembre (H86397), près de 2 mois après *L'Alchimiste Parafaragamus ou la cornue infernale* (17 octobre 1906 - H83920) et avant *Robert Macaire et Bertrand* (5 janvier 1907 - H88661).

4. Aspect quantitatif

Ce qui saute immédiatement aux yeux, c'est l'écrasante supériorité de Pathé, tant par le nombre de titres inscrits à son catalogue que par le métrage total produit.

4.1. Titres

Pendant les 12 mois concernés par les catalogues Pathé que nous avons examinés, 217 titres sont édités, soit une moyenne de 18 titres par mois ; ce qui donne, en extrapolant, environ 380 titres pour les 21 mois qui nous intéressent. Pendant le même temps, Méliès en produira 10 fois moins : 35 titres, soit un peu moins de 2 titres par mois.

4.2. Métrage

Si l'on considère maintenant les longueurs respectives de négatifs produits, nous constatons que Méliès se rattrape un peu ; il reste encore le seul, en effet, à produire des films qui dépassent 400 mètres. Alors que Pathé tourne en moyenne 1500 mètres de pellicule par mois, Méliès en impressionne 200 mètres, soit 7 fois moins seulement. Autrement dit, à chaque titre Pathé correspondent 85 mètres de pellicule, alors qu'un titre Méliès représente environ 125 mètres de film. Pour fixer les idées, nous avons rassemblé dans le tableau ci-dessous les principales caractéristiques de ces deux productions.

	Nombre de titres		Métrage		Métrage moyen par film
	d'avril 1905 à décembre 1906	Moyenne trimestrielle	d'avril 1905 à décembre 1906	Mensuel	
Pathé	~ 380	~ 54	~ 30.000	~ 1.500	~ 85
Méliès	35	5	4.337	~ .200	~ 125

5. Aspect qualitatif

5.1. Les genres

Pathé

« On pilla les œuvres des caricaturistes et des nouvellistes pour bâtir les premiers scénarios (...). Le grand mérite de la maison Pathé est d'avoir largement, coûte que coûte et aussi vaille que vaille, défriché le terrain et abordé tous les genres », remarquait avec pertinence E. Kress en 1912/1.

Chez Pathé, les films sont regroupés en 12 séries (voir Annexe I) représentant autant de genres aux limites inévitablement floues. Nous pouvons toutefois observer que les sujets « comiques » (2^e série) viennent largement en tête (51 %), puis ce sont les sujets « dramatiques et réalistes » (8^e série, 15 %) et les films « à trucs » (3^e série, 14 %). C'est donc le comique avant tout.

On doit à G. Sadoul une énumération fort plaisante des principaux personnages de cette comédie populaire : « Le rapin, la bonne d'enfant/2, le tourlourou, le ramoneur/3, le pipelet, le poivrot/4, le colleur

/1. J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, éd. Casterman, Tournai, 1968, T. 2, p. 314.

/2. La « plantureuse nounou » courtisée par le brave troupié, alias tourlourou.

/3. Dont la saleté fait rire.

/4. Et la pocharde.

d'affiches, le sergent de ville/5, le curé/6, la belle-mère, la commère, la bonniche, le mitron, le mendigot, le merlan, le péquenot, le potard, le cambrioleur, le vieux beau, l'Auvergnat, la mariée, la demi-mondaine/7 et le cocu»/8. Liste à laquelle il conviendrait d'ajouter, pour la période qui nous intéresse : le savant (évidemment distrait), l'obèse, l'estropié (cul-de-jatte, aveugle), le nègre, le pompier amant de la cuisinière, le resquilleur, le photographe malchanceux, le gamin facétieux, la virago (épouse ou bonne en révolte), le jeune trottin, le gommeux et sa gigolette, sans oublier la chaussette pestilentielle, l'incoercible colique et le balai innommable cher au Père Ubu.

D'autre part, malgré certains jugements dont on ne voit guère l'utilité dans un ouvrage d'histoire (« Le niveau de la production comique *Pathé-Zecca* est en sa majorité d'une bassesse surprenante »/9. « Les films de Zecca plongent dans le borbier de la littérature pour rire »/10), le même Sadoul, décidément très en verve, a fort bien saisi tout l'apport de ce genre de comique : « Nous piétinons dans les marécages de la gaudriole et du calembour ; nous n'en sommes pas moins aux sources du torrent comique qui, par Linder, conduit à Chaplin. Les inoubliables comparses de Charlot sont les descendants directs des types que Zecca et ses acolytes sont allés chercher dans les résidus des « caf'conc » et les laissés-pour-compte de la chansonnette. Ces basses piteries contiennent bien plus de possibilités que les comiques, plus retenus et plus distingués de la *Star Film* »/10.

Méliès

Il n'y a pas, chez Méliès, de genres clairement définis (les films de ses catalogues sont classés suivant une numérotation chronologique). Le film à trucs demeure son « genre » majeur, et, que ce soit dans les scènes comiques, dramatiques ou féériques, le trucage y est quasi omniprésent. Si l'on tient absolument à étiqueter les 35 « Star » films en question, on trouvera bien sûr beaucoup de comiques, quelques burlesques, avec un peu de féeries et de drames réalistes ; mais Méliès se laisse difficilement enfermer dans des genres classiquement admis.

Il tentera bien de s'adapter au goût du jour en laissant un certain Manuel diriger des films burlesques dans son 2^e studio fraîchement

/5. Toujours moqué, comme son collègue le garde-champêtre.

/6. Et le moine, aux pensées souvent inavouables (c'est le temps de la séparation des Églises et de l'État).

/7. « horizontale » ou « Porte-S^t-Denis » entôleuse.

/8. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, éd. Denoël, Paris, 1978, T. 2., pp. 190-191.

/9. G. Sadoul, *op. cit.*, p. 192.

/10. G. Sadoul, *op. cit.*, p. 193.

construit, mais il semble que le manque de conviction du Maître de Montreuil et la maladresse de son employé ne permirent pas aux « Star » films de rivaliser avec les « scènes comiques » de chez Pathé.

5.2. Les thèmes

« Lorsqu'on n'a plus d'idées, on plagie les concurrents (mais peut-on véritablement parler de plagiat lorsqu'il s'agit d'emprunts à un fonds commun ?) », observe très justement Deslandes/11. Il n'est cependant pas inintéressant d'aller y voir d'un peu plus près, ne serait-ce que pour relever quelques-uns des thèmes à succès du moment, car on ne copie jamais vraiment que ce qui « marche ».

Dans le genre comique — genre auquel nous nous limiterons pour l'heure — le thème du savant dont la distraction est cause de diverses catastrophes (titres Pathé : *Mésaventures d'un botaniste* (P 1194)/12, *Une grande découverte* (P1322), *Ce que l'on voit de la Bastille* (P1323), *Chasse au papillon* (P1452) sera celui du « Star » film *Eclipse de soleil en pleine lune* (1907)).

Le thème du Blanc métamorphosé en Noir (titres Pathé : *Vengeance de nègre* (P1505), *Les effets du lait noir* (P1541, déjà traité par Méliès dans *L'Omnibus des toqués* (1901), sera repris dans *Salon de coiffure* (1908)).

Le photographe malchanceux des films Pathé (*L'ours photographe* (P1324), *Entêtement d'ivrogne* (P1378), *Arts et comestibles* (P1392), sera la vedette des « Star » films *Une chute de cinq étages* (M789), *La photographie électrique à distance* (1908), *The mischances of a photographer* (1908)).

Les néfastes effets de l'alcool et autres hallucinogènes, sujet de prédilection entre tous (titres Pathé : *L'inspection du capitaine* (P1229), *Le pochard* (P1236), *Les deux ivrognes* (P1279), *L'oie du réveillon* (P1325), *Entêtement d'ivrogne* (P1378), *Je vais chercher du pain* (P1390), *Richesse d'un jour* (P1394), *Trois sous de poireaux* (P1402), *Chevauchée improvisée* (P1479), *La pocharde* (P1481), *Le matelas de la mariée* (P1585), *Sidonie boit notre vin* (P1590)...), se retrouvent dans de nombreux Méliès comme *Tom Tight et Dum Dum* (1903), *Bod Kick, l'enfant terrible* (1903), *Un feu d'artifice improvisé* (M753), *La cardeuse de matelas* (M818), *L'hôtel des voyageurs de commerce* (M843), *Pauvre John ou les aventures d'un buveur de*

/11. J. Deslandes, *op. cit.*, p. 314.

/12. Pour plus de commodité, les titres cités sont accompagnés de leur numéro de catalogue — précédé de P pour Pathé ou M pour Méliès — lequel numéro renvoie aux Annexes I et II. L'année d'édition est indiquée en italiques.

whisky (1907), *Le rêve d'un fumeur d'opium* (1908), *Hallucinations pharmaceutiques ou le truc du potard* (1908), *Les hallucinations du baron de Münchhausen* (1911)...

L'évocation d'odeurs fortes et nauséabondes comme les exhalaisons du fromage trop fait ou de la chaussette fatiguée, voire pire encore, et les effets qui en résultent, sont fort prisés. Citons les Pathé *Fausse alerte* (P1224), *La chaussette* (P1269), *Ah ! le sale gosse* (P1514), *Singulier dessert* (P1522) et les Méliès *Les fromages automobiles* (1907), *La nouvelle peine de mort* (1907).

Mentionnons enfin quelques concordances manifestes, sans jamais trop savoir si Pathé et Méliès se sont copiés mutuellement ou s'ils se sont inspirés des œuvres d'un troisième larron :

Pathé	Méliès
<i>La tentation de St Antoine</i> (P1192)	même titre (1899)
<i>L'envers du théâtre</i> (P1231)	<i>Buncoed stage Johnnie</i> (1908)
<i>Le Pochard</i> (P1236)	<i>Les mésaventures de M. Boit-sans-soif</i> (1904)
<i>Opération chirurgicale</i> (P1238)	<i>Une indigestion</i> (1902)
<i>L'indiscret mystifié</i> (P1246)	<i>La curiosité punie</i> (1908)
<i>L'album merveilleux</i> (P1264)	<i>Le livre magique</i> (1900)
	<i>Les cartes vivantes</i> (1905)
	<i>Le menuet lilliputien</i> (M690)
<i>Tribulations d'un pompier</i> (P1442)	<i>Le carton fantastique</i> (1907)
<i>Phénomène de dislocation</i> (P1447)	<i>Le mariage de Victoire</i> (1907)
<i>L'auberge du Père Gibelotte</i> (P1489)	<i>Dislocation mystérieuse</i> (1901)
Les décors sont identiques mais inversés.	<i>Sorcellerie culinaire</i> (1904)
<i>Leçon de patinage</i> (P1547)	<i>The woes of roller skaters</i> (1908)
Le même personnage énorme est vu dans les deux films où il est également question de patins à roulettes.	
<i>Le troubadour</i> (P1553)	<i>L'homme orchestre</i> (1900)
<i>Le charmeur</i> (P1579)	<i>La chrysalide et le papillon</i> (1900-1901)
<i>Le matelas de la mariée</i> (P1585)	<i>La cardeuse de matelas</i> (M818)

6. Conclusion

En dépit de quelques « longs métrages » (*Le Palais des mille et une nuits*, *La légende de Rip Van Winckle*, *Les quat' cents farces du Diable*), qu'il est, semble-t-il, encore le seul à éditer et malgré quelques tentatives d'« actualisation » du style « Star » par Manuel interposé, Méliès reste prisonnier de ses « vues à transformations » et de son individualisme forcené. Son déclin industriel est dès 1905 largement amorcé. Quant à Pathé, il assurera jusqu'en 1910-1911 sa suprématie sur le cinéma mondial.

L'auteur tient à remercier J. Vidal pour un concours essentiel.

ANNEXES

Nous regroupons ici, par numéros de catalogue, les titres édités d'avril 1905 à décembre 1906 par Pathé (sauf mois de septembre, octobre, novembre 1905 et janvier, février, juin, juillet, août, octobre 1906 : Annexe I) et par Méliès (Annexe II).

ANNEXE I

Production Pathé pour les mois d'avril, mai, juin, juillet, août, décembre 1905 et les mois de mars, avril, mai, septembre, novembre, décembre 1906.

Il faut préciser que dès 1902, les catalogues Pathé présentent les titres par genre, tout en conservant la numérotation (un numéro par film) qui continue très probablement à suivre la chronologie des réalisations.

Pour faciliter la lecture, nous avons réuni les titres par numéros de catalogue. Chaque titre est précédé du numéro de catalogue et suivi du genre (entre parenthèses) auquel la maison Pathé le rattache, puis de la longueur de la bande.

Les genres étaient au nombre de 12 :
 — 1^{re} série : Scènes de plein air (notre abréviation : doc., pour *documentaire*),
 — 2^e série : Scènes comiques (notre abréviation : com.),
 — 3^e série : Scènes à Trucs (notre abréviation : tr.),
 — 4^e série : Sports - Acrobatie (notre abréviation : sp.),
 — 5^e série : Scènes historiques, politiques et d'actualité — Scènes militaires (notre abréviation : act. pour *actualités*, reconstituées ou non),
 — 6^e série : Scènes grivoises d'un caractère piquant (genre non représenté dans les catalogues que nous avons consultés),
 — 7^e série : Danses et Ballets (notre abréviation : bal.),
 — 8^e série : Scènes dramatiques et réalistes (notre abréviation : dr.),
 — 9^e série : Féeries et Contes (notre abréviation : féer.),
 — 10^e série : Scènes Religieuses et Bibliques (notre abréviation : rel.),
 — 11^e série : Scènes ciné-phonogra-

phiques (notre abréviation : son. pour *sonore*),

— 12^e série : Scènes diverses (Arts et Industries..., (notre abréviation : div.).

Avril à août 1905

- 1187 Voyage en Suisse — L'Engadine (doc.) 105 m.
-
- 1189 L'Incendiaire (dr.) 195 m.
- 1190 De Damas à Jérusalem (doc.) 85 m.
- 1191 La revanche de Gugusse (tr.) 40 m.
- 1192 La tentation de St Antoine (tr.) 35 m.
- 1193 Concours de Skis (sp.) 40 m.
- 1194 Mésaventures d'un botaniste (com.) 30 m.
- 1195 La fée aux fleurs (tr.) 25 m.
- 1196 Le roi des dollars (tr.) 35 m.
- 1197 Pas veinards ! (com.) 25 m.
- 1198 Petit voleur de pommes (com.) 25 m.
- 1199 Le bain du charbonnier (com.) 40 m.
- 1200 Dix femmes pour un mari (com.) 75 m.
- 1201 Loïe Fuller (bal.) 30 m.
- 1202 Le paquebot « Kaiser Wilhelm II » dans le port du Havre (doc.) 25 m.
- 1203 Le retour du soldat japonais (act.) 50 m.
- 1204 Fantasia arabe (sp.) 35 m.
- 1205 En Terre Sainte — Jérusalem (rel.) 100 m.
-
- 1207 Rêve à la Lune (tr.) 140 m.
- 1208 Bateaux sur le Nil (doc.) 30 m.
- 1209 Negro et policeman (tr.) 35 m.
- 1210 Espiègleries déjouées (tr.) 65 m.
- 1211 Le langage des fleurs (div.) 25 m.
- 1212 Créations renversantes (tr.) 30 m.
- 1213 Au Pays Noir (dr.) 250 m.
- Drame cinématographique à grand spectacle en 8 tableaux : Intérieur du mineur. — En route vers le puits. — Entrée à la mine. La descente. — Dans les galeries. Un coup de grisou. — Envahis par les eaux. — Le sauvetage.
- 1214 L'honneur d'un Père (dr.) 115 m.
- 1215 Déménagement à la cloche de bois (com.) 50 m.

- 1216 Automobile et cul-de-jatte (com.) 40 m.
 1217 La Confession (com.) 25 m.
 1218 Le circur distrait (com.) 25 m.
 1219 John Higgins (sp.) 40 m.
 1220 Marche émoustillante (son.) 50 m.
 1221 La Vénus du Luxembourg (son.) 50 m.
 1222 A la tondeuse (com.) 20 m.
 1223 Farce de gamins (com.) 30 m.
 1224 Fausse alerte (com.) 45 m.
 1225 Mauvaise plaisanterie (com.) 25 m.
 1226 Valse des étreintes (com.) 30 m.
 1227 Farce d'écoliers (com.) 35 m.
 1228 Martyrs Chrétiens (dr.) 135 m.
 En 3 tableaux : Les Martyrs. Daniel dans la Fosse aux Lions. Le Festin de Balthazar.
 1229 L'Inspection du Capitaine (com.) 50 m.
 1230 Voyage d'agrément (com.) 90 m.
 1231 L'envers du théâtre (com.) 60 m.
 1232 Joies du mariage (com.) 30 m.
 1233 Voyage de S.M. Alphonse XIII. Première bande (act.) 40 m.
 1234 Voyage de S.M. Alphonse XIII. Deuxième bande (act.) 90 m.
 1235 Fêtes en l'honneur du Mariage du Prince Impérial d'Allemagne. Mariage du Prince Impérial d'Allemagne (act.) 75 m.
 1236 Le Pochard (com.) 25 m.
 1237 Les Tâches révélatrices (com.) 25 m.
 1238 Opération chirurgicale (com.) 55 m.
 1239 La Poule phénomène (tr.) 65 m.
 1240 La Perruque (com.) 35 m.
 1241 *Vot' permis ? Viens l'chercher !* (com.) 105 m.
 1242 Great steeple chase (act.) 145 m.
 1243 Le déjeuner du savant (com.) 40 m.
 1244 Par le trou de la serrure (com.) 40 m.
 1245 Les petits vagabonds (dr.) 175 m.
 1246 L'indiscret mystifié (com.) 50 m.
 1247 L'Entôlage (dr.) 35 m.
 1248 Prestidigitateur pratique (tr.) 40 m.
 1249 La Révolution en Russie — Les événements d'Odessa (act.) 80 m.
 En 8 tableaux : le cuirassé « Prince Potemkin ». — Révolte à bord. — Assassinat d'un matelot par l'officier commandant. — Représailles des marins. — Hommage à la victime. — Exposition du corps sur les quais d'Odessa. — Bombardement, soulèvement populaire, pillage et incendie de la ville. Répression.
- 1250 Brigandage moderne (dr.) 160 m.
 1251 Joyeuses lavandières (com.) 30 m.
 1252 Bain de bébé (com.) 20 m.
 1253 Équilibristes stupéfiants (tr.) 25 m.
 1254 Première sortie (com.) 110 m.
 1255 L'arête malencontreuse (com.) 30 m.
 1256 Pêcheur irascible (com.) 30 m.
 1257 D'où vient-il ? (tr.) 35 m.
 1258 Translation des cendres de l'Amiral Américain Paul Jones (act.) 40 m.
 1259 La Coupe Gordon Bennett 1905 (sp.) 145 m.
 1260 Place ! s.v.p. (tr.) 20 m.
 1261 Jeux nautiques (sp.) 30 m.
 1262 Fantaisie nautique (sp.) 20 m.
 1263 L'Antre infernal (tr.) 70 m.
 1264 L'Album merveilleux (tr.) 80 m.
 1265 Scènes d'abattoirs - 1^o Abattage d'un bœuf (dr.) 50 m.
 1266 Scènes d'abattoirs — 2^o Egorgement d'un porc (dr.) 35 m.
 1267 Vendetta ! (dr.) 155 m.
 1268 Le Costume improvisé (com.) 90 m.
 1269 La Chaussette (com.) 40 m.
 1270 Plongeur fantastique (tr.) 35 m.
 1271 Rencontre imprévue (com.) 85 m.
 1272 Danse brésilienne (bal.) 40 m.
 1273 Client peu commode (tr.) 30 m.
 1274 La bonne pipe (Com.) 20 m.
 1275 La garde fantôme (tr.) 70 m.
 1276 La Vie de Moïse (rel.) 160 m.
 Scène biblique en 6 tableaux : Moïse sauvé des eaux. — Le Buisson ardent. — Le Passage de la Mer Rouge. — Les Hébreux au désert. — Sur le Mont Sinâi. L'Adoration du Veau d'Or.
 1277 Bain des éléphants sacrés (doc.) 30 m.
 1278 Le mât de cocagne (com.) 25 m.
 1279 Les deux ivrognes (com.) 30 m.
 1280 Guerre enfantine (com.) 80 m.

- 1281 Le mauvais café (com.) 25 m.
 1282 Odyssée d'un paysan à Paris (com.) 150 m.
 1283 La Métallurgie au Creusot (div.) 160 m.
- Décembre 1905*
- 1322 Une grande découverte (com.) 55 m.
 1323 Ce que l'on voit de la Bastille (com.) 75 m.
 1324 L'Ours photographe (com.) 40 m.
 1325 L'Oie du Réveillon (com.) 50 m.
 1326 Méaventures d'un chapeau (com.) 55 m.
 1327 Visite de la douane (com.) 35 m.
 1328 Le voleur de bicyclette (com.) 110 m.
 1329 Au Bagne (dr.) 215 m.
 En 9 tableaux : Le greffe. — Le ferrement. — Les travaux forcés. La correction. — La révolte. Au cachot. — L'évasion. — L'arrestation. — L'exécution. L'immersion.
 1330 Le Chemineau (dr.) 110 m.
 1331 Au pays des glaces (dr.) 130 m.
 1332 Les voleurs d'enfants (dr.) 160 m.
- Mars, avril, mai, septembre, novembre et décembre 1906*
- 1367 La vie aux Indes (doc.) 235 m.

 1369 La revanche de Pierrot (tr.) 75 m.
 1370 Terrible angoisse (dr.) 75 m.
 1371 Histoire d'un pantalon (com.) 110 m.
 1372 Les Invisibles (tr.) 200 m.
 1373 Les Fleurs animées (tr.) 105 m.
 1374 L'école buissonnière (com.) 185 m.
 1375 Nuit de carnaval (dr.) 85 m.
 1376 Génération spontanée (tr.) 50 m.
 1377 Méaventures de chasse (com.) 120 m.
 1378 Entêtement d'ivrogne (com.) 30 m.
 1379 Les effets du melon (com.) 35 m.
 1380 En Amérique — Evasion de Forçats (dr.) 155 m.
 1381 La loi du pardon (dr.) 145 m.
- 1382 Un parieur pris pour un fou (com.) 145 m.
 1383 Les survivants de Courrières (act.) 90 m.
 1384 La course à la perruque (com.) 130 m.
 1385 Les malheurs de Madame Durand (com.) 130 m.
 1386 Mari battu et pas content (com.) 65 m.
 1387 Le Chapeau (com.) 80 m.
 1388 Un Monsieur qui suit les femmes (com.) 115 m.
 1389 Appartement à louer (com.) 70 m.
 1390 Je vais chercher du pain (com.) 115 m.
 1391 Madame porte la culotte (com.) 115 m.
 1392 Arts et comestibles (com.) 30 m.
 1393 Roméo pris au piège (com.) 60 m.
 1394 Richesse d'un jour (com.) 145 m.
 1395 Bicyclette présentée en liberté (tr.) 60 m.

 1397 Mariage enfantin (com.) 160 m.

 1399 Singulier bouquet de fiançailles (com.) 60 m.
 1400 Echappé de sa cage (com.) 95 m.

 1402 Trois sous de poireaux (com.) 105 m.
 1403 Le Fils du Diable (féer.) 350 m.

 1405 Le billet de faveur (com.) 115 m.
 1406 Le détective (dr.) 140 m.
 1407 Drame passionnel (dr.) 125 m.

 1409 Vues d'Afrique - Au Congo (doc.) 205 m.

 1414 Le Cible (com.) 50 m.

 1421 Le choix d'une bonne (com.) 90 m.

 1424 Chien de garde (com.) 95 m.

 1430 L'Ecrin du Rajah (féer.) 170 m.
 1431 Great International Cross-Country (sp.) 125 m.

 1433 Tournée électorale (com.) 165 m.

 1435 En vacances (com.) 170 m.

- 1442 Tribulations d'un pompier (com.) 95 m.
 1443 Tour du monde d'un policier (dr.) 350 m.
 1445 Bobby et sa famille (tr.) 40 m.
 1447 Phénomène de dislocation (tr.) 30 m.
 1450 San Francisco après la catastrophe (act.) 40 m.
 1451 Le rêve d'un pêcheur (com.) 40 m.
 1452 Chasse au papillon (com.) 40 m.
 1456 Fée aux pigeons (tr.) 45 m.
 1466 Chasse prohibée (doc.) 165 m.
 1474 Chaud les marrons (com.) 40 m.
 1479 Chevauchée improvisée (com.) 40 m.
 1480 Le fiacre (com.) 70 m.
 1481 La pocharde (com.) 55 m.
 1486 Excursion aux chutes du Niagara (doc.) 185 m.
 1487 La visite du cousin (com.) 30 m.
 1488 Les petits voleurs de tomates (com.) 70 m.
 1489 L'Auberge du Père Gibelotte (com.) 80 m.
 1491 Deux poids, deux mesures (dr.) 65 m.
 1495 Vienne en tramway (doc.) 80 m.
 1498 Le chercheur d'aventures (dr.) 165 m.
 1500 Le melon providentiel (com.) 40 m.
 1501 Fruit défendu (com.) 60 m.
 1502 Gibier inattendu (com.) 40 m.
 1503 Noce en goguette (com.) 200 m.
 1505 Vengeance de nègre (com.) 55 m.
 1508 La Fille du Sonneur (dr.) 235 m.
 1510 La canne récalcitrante (tr.) 35 m.
 1514 Ah ! le sale gosse (com.) 80 m.
 1518 Masson et Forbes (sp.) 55 m.
 1519 L'Antre de la Sorcière (tr.) 115 m.
 1521 Une noce à bicyclette (com.) 80 m.
 1522 Singulier dessert (com.) 30 m.
 1523 Pris entre deux feux (com.) 80 m.
 1525 Pauvre mère !! (dr.) 115 m.
 1538 La grève des bonnes (com.) 140 m.
 1539 Le thermomètre de l'amour (com.) 30 m.
 1540 La vengeance du clerc de notaire (com.) 55 m.
 1541 Les effets du lait noir (com.) 55 m.
 1542 Pour la fête de sa mère (dr.) 45 m.
 1543 Créancier tenace (com.) 70 m.
 1544 Panorama du lac de S^t Wolfgang (doc.) 40 m.
 1545 Panorama du Schafberg (doc.) 70 m.
 1547 Leçon de patinage (sp.) 40 m.
 1551 L'homme caoutchouc (sp.) 80 m.
 1553 Le Troubadour (tr.) 40 m.
 1558 La petite aveugle (dr.) 135 m.
 1562 La cabine n° 100 (com.) 75 m.
 1563 Douaniers et fraudeurs (dr.) 70 m.
 1570 Un attentat sur la voie ferrée (dr.) 160 m.
 1575 Les Bohémiens (dr.) 90 m.
 1579 Le charmeur (tr.) 90 m.
 1582 Pauvre instituteur (dr.) 125 m.
 1583 La bicyclette du colonel (com.) 65 m.
 1584 Lèvres collées (com.) 50 m.
 1585 Le matelas de la mariée (com.) 125 m.
 1588 Mésaventures d'une mission nègre à Paris (com.) 105 m.
 1589 Championnat de lutte 1906 (sp.) 90 m.

- 1590 Sidonie boit notre vin (com.) 70 m.
 1592 Le pendu (com.) 155 m.
 1599 L'obsession du billard (com.) 115 m.
 1603 Cocher !... à l'heure (com.) 75 m.
 1604 Naissance de Jésus (rel.) 160 m.
 1612 Industrie des éventails au Japon (ind.) 120 m.
 1613 Toto aéronaute (com.) 125 m.
 1616 Mauvaise mère (dr.) 155 m.
 1617 Evasion comique (com.) 135 m.
 1643 Noël de riche, Noël de pauvre (féer.) 90 m.

ANNEXE II

Production Méliès d'avril 1905 à décembre 1906.

Chaque titre français est précédé de son numéro de catalogue et suivi de la longueur de la bande correspondante. Les catalogues « Star » Films américains présentent les titres dans l'ordre chronologique de leur réalisation, par numéros de catalogue, et le genre est parfois précisé dans le scénario. Seuls certains catalogues français regroupent des titres sous de vagues genres comme : « vues artistiques ; sujets comiques et dramatiques, avec trucs ; vues à transformations et scènes fantastiques ; illusions et fantaisies... ». Précisons, enfin, que, dans ses catalogues américains, Méliès indique la durée de certains « longs métrages » sur la base de 50 pieds par minute de projection, soit une cadence de 13-14 images par seconde (!).

- 683-685 Le diable noir 70 m.
 686-689 Le Phénix ou le coffret de cristal 90 m.
 690-692 Le menuet lilliputien 60 m.
 693-695 Le baquet de Mesmer 60 m.
 696-698 Le peintre Barbouillard et le tableau diabolique 65 m.
 699-701 Le miroir de Venise - Une

mésaventure de Schylock 65 m.

702-704 Les Chevaliers du chloroforme 65 m.

705-726 Le Palais des mille et une nuits 440 m.

En 30 tableaux : L'audience du Rajah. — Le Prince demande la Princesse Aouda en mariage. — La chambre du Prince Charmant. — Le Sorcier Khalafar et le sabre magique. — Le temple de Siva, rites bouddhiques, les Vestales. — Le miracle de Siva. — Les bateliers de la rivière sacrée. — Le Nain Bleu. — Procession du Grand Prêtre et des Nymphes protectrices de la forêt enchantée. La forêt enchantée. — L'entrée des cavernes merveilleuses, la Fée de l'Or. — Descente à l'intérieur de la grotte de cristal. — La grotte de cristal. — Les génies du feu gardiens des trésors. — Les feux follets. — Les fantômes, combat avec les spectres. La caverne miraculeuse. — Le dragon fantastique et les crapauds. — Les monstres de pierre. — Les mystérieuses feuilles de lotus. — Les déesses du monde souterrain. La fontaine de feu. — Le temple de l'Or. — Le Palais des mille et une nuits. — La Fée de l'Or et le coffre enchanté. — L'acquisition des trésors. — Grand déploiement des trésors. — Retour au Palais du Rajah et mariage du Prince.

727-731 Le Compositeur toqué 100 m.
 732-737 La Tour de Londres ou les derniers moments d'Anne de Boleyn, 135 m.

Episode dramatique en 5 tableaux : L'intérieur de la Tour. — La vision. — La condamnation. — La cour de la Tour de Londres. — La réalité.

- 738-739 La chaise à porteurs enchantée, 55 m.
- 740-749 Le raid Paris — Monte-Carlo en deux heures 200 m.
Une production tout à fait extraordinaire en 10 tableaux : Les préparatifs. — Le roi Léopold prend le départ devant l'Opéra de Paris. Une descente rapide. Ascension des Alpes en automobile. — Les voyageurs à Dijon. — La Côte d'Azur Tournant dangereux ! — Par dessus la serre. — Malheureuse collision avec une goudronneuse. — L'arrivée à Monte-Carlo.
- 750-752 L'île de Calypso ou Ulysse et le géant Polyphème 70 m.
- 753-755 Un feu d'artifice improvisé 60 m.
- 756-775 La légende de Rip Van Winckle 405 m.
En 10 tableaux : Devant la « Taverne du Roy Georges III ». — La poursuite. — Le rêve de Rip. — L'amphithéâtre. — Le trésor. L'équipage du « Half-Moon ». Vingt ans après. — Cruels souvenirs !! — Ce n'était qu'un rêve !! — Retour à la maison.
- 776-779 Le cauchemar du Pêcheur ou l'escarpolette fantastique 85 m.
- 789-783 Le système du Docteur Soufflamort 90 m.
- 784-785 Le tripot clandestin 55 m.
- 786-788 Le dirigeable fantastique ou le cauchemar d'un inventeur 60 m.
- 780-790 Une chute de cinq étages 55 m.
- 791-806 Jack le ramoneur 320 m.
Une aventure cinématographique abracadabrante en 25 tableaux : Les toits de Paris (tempête de neige). Le cabinet de Maître Bafouillis, avocat. — Un patron exigeant, la mansarde. — Le rêve du Ramoneur. — Les fées et les gnomes. — Le char d'or tiré par les papillons. Le lac bleu, les Sylphes, les Naiades et les fées des airs. Le bateau-cygne. La grotte merveilleuse. — Le Ramoneur métamorphosé en roi, les pages. — Le Palais du rêve, les ministres. — Manœuvres des troupes du Pays des rêves. Grand ballet du couronnement. — Cérémonie du couronnement. — Triste réveil. Au travail ! l'intérieur de la cheminée. — Le rêve devient réalité, Jack découvre un trésor. — Partageons !! Une course effrénée. — Folle poursuite. — L'escalade. L'échafaudage. — Le poulailler. — Un sévère nettoyage. Jack et les riches, le pardon.
- 807-809 Le Maître Do-mi-sol-do 65 m.
- 810-812 La magie à travers les âges 72 m.
- 813-817 L'honneur est satisfait 105 m.
Très gros succès comique en 4 tableaux : Le Music-Hall. La prison. — Les témoins du duel. — Le duel.
- 818-820 La Cardeuse de matelas 75 m.
- 821-823 Les affiches en goguette 60 m.
- 824-837 Les Incendiaires 280 m.
Grand drame réaliste en 30 tableaux : Le crépuscule. La préparation du mauvais coup. — Le retour du fermier. — Intérieur de la ferme. Le triple meurtre. — Les tortionnaires. — Le pillage. La maison en feu. — L'alarme. — Le repaire des bandits. Traqués par la police. Combat avec les hors-la-loi. Poursuite dans les carrières. Dans la montagne. — Arrestation du chef de la bande. La cour d'assises. — L'accusation. — Témoignage sensationnel : c'est lui ! — Le verdict. — La condamnation à mort. — La cellule. — Une nuit de terreur. — Le pourvoi

- est rejeté. — Au lever du jour dans la cour de la prison. La guillotine. — Le dernier sursaut. — L'exécution. — Le cimetière des condamnés à mort. — Trois pieds sous terre. — La tombe anonyme.
- 838-839 L'anarchie chez Guignol 40 m.
- 840-842 Le Fantôme d'Alger 76 m.
- 843-845 L'hôtel des voyageurs de commerce 75 m.
- 846-848 Les bulles de savons vivantes 72 m.
- 849-870 Les quat'cents farces du Diable 444 m.
Grande féerie fantastique en 35 tableaux : Le cabinet de l'Ingénieur William Crackford. — L'envoyé de Satan. Le laboratoire du Diable. Le mobilier satanique. L'alchimiste Alcofrisbas. Les suppôts de Satan. — Les pilules du Diable. — La salle à manger de W. Crackford. Les malles infernales. — Un déménagement fantastique. Le train diabolique. — Dans les rues de Londres. — La population s'ameute. — Le ravin dans les Alpes. — La catastrophe. — Forward !!! La place du village de Montepeto (Italie). — Le débarquement. — La salle à manger ensorcelée. — Les farces du Diable dans la cuisine. — La diligence. — Le cheval apocalyptique. — Satan en automobile. — L'ascension du Vésuve. — Eruption volcanique. — La chevauchée fantastique dans les nuages. — Les astres vivants. Un orage de feu. — Effroyable chute dans le vide. — Le parachute, retour à la terre. A travers toits et planchers. L'échéance fatale. — La descente aux Enfers. — Les divinités infernales. — Le tournebroche du Diable.
- 871-873 Le Rastaquouère Rodriguez y Papanaguaz 72 m.
- 874-876 L'Alchimiste Parafaragamus ou la cornue infernale 60 m.
- 877-887 La fée Carabosse 236 m.
Grande légende en 6 scènes cinématographiques et 26 tableaux : I. Le troubadour et la diseuse de bonne aventure : L'ancre de la sorcière ; le troubadour ; la diseuse de bonne aventure. — II. L'élue de son cœur et le portebonheur : Le portrait ; le trèfle à quatre feuilles ; un habile stratagème ; le poignard fatal ; la poursuite ; les pierres sacrées des Druides. III. La sorcière fait des siennes : Le cimetière ; les fantômes. — IV. Le secours des Ancêtres : Le donjon du château ; les reptiles extraordinaires ; le Druides ; le gui ; le Chevalier et l'épée sacrée ; l'escalade des remparts. — V. L'original du portrait : Le cachot et le sauvetage ; la délivrance ; l'évasion ; Carabosse enfourche son balai. — VI. Unis dans le bonheur : Le lac merveilleux ; la mort de la Fée Carabosse ; la fin d'un nain ; la bénédiction ; le baiser nuptial.

This article compares sketchily the Pathé and the Méliès productions, from an examination of the catalogues of these two companies for the period April 1905 - Decembre 1906. It is indeed possible to analyze, with a relatively good precision -quantitatively and qualitatively- the activity of these two major French rivals during this key period of Film History. For instance, Pathé outruns Méliès, with a monthly production of 18 titles (against only 2 for Star Films); but, on the other hand, Méliès remains the only one to produce «feature-length» films, and to cram almost the totality of his «animated views» with highly unusual tricks- thus giving way to a surrealist effect avant la lettre. An appendix reproduces the complete catalogues for the period in question.

Charles Musser

The Travel Genre in 1903-04: Moving Toward Fictional Narrative

The travel genre was one of the most popular and developed forms of film practice in the pre-nickelodeon era. Here the exhibitors maintained a central creative role as they selected short films from a wide range of subject matter being sold by different producers. These were arranged into a desired order and usually accompanied by a narration. Surviving documentation indicates that such programs continued to be popular in 1902-03 among the various production and exhibition companies in the United States/1. Approximately half of the «features» listed in Vitagraph's 1903 catalogue of headline attractions are travel subjects/2. For his 17th semi-annual tour (Fall 1903), Lyman Howe showed «Seven Great Series of Moving Pictures» on India, Japan, Arabia, Africa, Switzerland, England and America/3. In 1903 the Edison Company shared this general interest in travel subjects. After *Life Of An American Fireman*, 61 of the next 62 films copyrighted by Thomas Edison were travel films. James White shot 12 of these on his honeymoon in the West Indies (December 1902). Another fifteen were taken by James (Jacob) Smith and Edwin Porter during April-May 1903: their films of New York City emphasized local color rather than news events. Thirty-four were photographed by A.C. Abadie in Europe and the Near East during March, April and May 1903.

Histories of early cinema have tended to ignore the travel genre for a number of inter-related reasons. Generally, they have focused on the film as an object, not cinema as a practice. Because they have dismissed

/1. Not only the documentation cited below. See, for instance, American Mutoscope and Biograph Company, *Film Catalogue, Supplement N° 1* (New York: April 1903), 30 pp. Xerox at MOMA.

/2. American Vitagraph Company, *New Vitagraph Features* (New York: Cameron Print, ca. June 1903), Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library.

/3. Lyman H. Howe, Program, 17th Semi-Annual Tour (Fall 1903), Wyoming Geological and Historical Society.

or downplayed the exhibitor's creative role, historians have evaluated the cultural significance of the genre from its isolated one-shot images. Surviving lectures indicate that these images could be made to carry rich and often disturbing meanings —assumptions about imperialism, racial and cultural superiority, sexism and Social Darwinism. Just as importantly historians have judged the parameters of the travel genre by later, much narrower standards. In the early 1900's the travelogue could deal with a much wider range of issues: the world traveler could present himself as an expert in history, literature, sports (covering the Summer Olympics), global conflicts (having visited both Russia and Japan, Burton Holmes gave programs on the Russo-Japanese War), ecological policy (a visit to Yellowstone and other wilderness areas), etc. The travel genre as a practice also included fictional films like *European Rest Cure*, *Romance Of The Rail* or *Hold-up Of The Rocky Mountain Express*. It is this last aspect of the neglected travel genre which I would like to examine by looking at a number of films made by Edwin S. Porter during the 1903-04 period.

Edison activity early in 1903 was at odds with tendencies evident in Porter's work during 1901-02. During the previous year and a half, his films show Porter assuming increasing editorial control and making increasing ambitious story films (from *Appointment By Telephone* to *Life Of An American Fireman*). Despite a six-month hiatus of such tendencies at the Edison Company, this trend was becoming more pronounced within the moving picture world as a whole by mid-1903. Biograph, which had resolutely continued to show actuality subjects in a variety format, lost its exhibition outlets on the Keith circuit to Vitagraph in March 1903. Vitagraph exhibitions emphasized unified programs in general and story films in particular. Commercial expediency forced Biograph to shift to making multi-shot story films in June 1903, the same month Méliès, the leading producer of story films in the world, opened a New York City office. After the legal disruptions experienced by the Edison Company in the first months of 1903 were over, and faced with this growing competitive pressure, Porter resumed production of longer fictional films. Many of these subjects reveal the transition from actuality to story, acted fiction in their combination of elements from both categories. It is a number of this transitional story films which must be perceived within the framework of the travel genre if they are to be properly understood.

In August 1903, Edison cameramen took several films of Coney Island including *Shooting The Rapids At Luna Park* and *Rattan Slide And General View Of Luna Park*. These were traditional travel scenes. They not only served as a substitute for those who could not visit the amusement park, they advertised the latest rides and sights. During this same month, Porter also made *Rube And Mandy At Coney Island*

(© August 13, 1903) which followed two vaudeville comedians on their tour of Luna Park. The Edison catalogue claimed this film was «interesting not only for its humorous features, but also for its excellent views of Coney Island and Luna Park/4».

Rube And Mandy can be compared to other travel programs, constructed by exhibitors in the 1903 period, which combined travel views or scenics with short comedies. William Selig, Edison's Chicago based competitor, urged exhibitors to interlace a program of his Colorado travel films with a selection of comedies. He assured them that «with an appropriate number of comics to keep up the laughter, a whole evening spent in showing Colorado pictures will pay big money/5». Working within this framework of synthetic juxtaposition, Porter integrated comedy and scenery, maintaining a consistent tone from one shot to the next, even as he perpetuated a dichotomy between these two genres within the individual shots. While the vaudeville actors did their bits in stage costume with exaggerated gesture, Porter treated Coney Island for its scenic value with a highly mobile camera (five shots contain significant camera movement) still associated with actuality material. In several scenes the performers' improvisations forced Porter to accommodate the unexpected by adjusting his camera. In another scene the actors moved about the amusement park in a way which allowed the camera to photograph a traditional panorama. The actors are often subservient to a scenic impulse, not only with the panorama but at Professor Wormwood's Monkey Theatre where the film viewer looks over the actors' shoulders to see the animals perform. The couple often mediate the audience's experience of the amusement park and tie together a series of potentially discrete views as they move from one ride to the next. At other moments, Coney Island provides the comedians with a setting for their business as they arrive in an absurd contraption in the opening shot, struggle across a rope ladder in the fourth, fall off a camel in the sixth and make fools of themselves at the punching bag in the twelfth.

The use of narrative in *Rube And Mandy* stands somewhere between a possible program which interweaves views of Coney Island with studio comedies and a film like *Boarding School Girls* (© 1 September 1905) which Porter made two years later. This later film follows a group of attractive young women through Coney Island. The scenery serves as a background which is subservient to the narrative. The girls' appearance, activities and relationship to their surroundings come much

/4. Edison Manufacturing Company, *Edison Films* (Orange, N.J.: October 1903), p. 16.

/5. Selig Polyscope Company, *Special Supplement of Colorado Films* (Chicago: 1 November 1902), p. 3.

closer to obeying basic rules of classic cinema, particularly the need for a seamless mimetic consistency. This dichotomy between comedy and scenics in *Rube And Mandy* continued the fluctuations between actuality and story material in *Life Of An American Fireman*⁶. In this somewhat earlier film, the Edison Company offered two different descriptions of the film —one treating the film like a re-enactment documentary and another as a story film. The exhibitor, if he offered a lecture, could emphasize one way of looking at the film or another. It also makes clear the problems involved in the simple classification of early films into categories like «news films», «dramas», and «comedies», and «travel films».

Acknowledging the role of the exhibitor is crucial to a proper understanding of early cinema, particularly when the travel genre is considered. Porter had begun his career in cinema as a moving picture operator and exhibitor. Although he was manager of the Edison studio and a successful filmmaker by 1903-04, he continued to project films at Edison charities and on other special occasions. Likewise he continued to use residual editorial strategies, central to early forms of the exhibitor-dominated travel genre, in many of his films. This legacy is pertinent to an appreciation of *European Rest Cure* which Porter began to film early in July 1904 but did not complete and copyright until September 1st. This spoof on the travelogue follows an American tourist across Europe and the Middle East on a «rest cure» in which one physically or emotionally wrenching disaster follows another. Foreign scenes were all photographed against pasteboard sets of pyramids, Roman ruins, or a French café, while others were shot outside —at the docks as the tourist leaves and returns. Porter combined this original material with footage from previously photographed travel films: S.S. «Coptic» *Running Against A Storm* (© April 21, 1898) taken by James White on his trip across the Pacific Ocean in 1898, *Pilot Leaving «Prinzessen Victoria» At Sandy Hook* (© April 8, 1903) also taken by White, this time on his honeymoon, and an excerpt from *Sky Scrapers Of New York City From the North River* which James Smith had filmed on May 20, 1903. The short films incorporated into this longer feature could still be purchased individually: one or two were used by Lyman Howe for a program he put together:

⁶ The Edison Company offered two different descriptions of *Life of an American Fireman* in its advertisements, one emphasizing the «documentary» aspects of the film while the other played up its story potential. The exhibitor could take either extreme or some middle ground in his lecture. See Charles Musser, «The Early Cinema of Edwin S. Porter», *Cinema Journal* (Fall 1979), pp. 28-29. French version: «Les débuts d'Edwin S. Porter», *Les Cahiers de la Cinématique*, n° 29, Hiver 1979, Perpignan, p. 127-146.

DETAILED SCENES OF A TRANS-ATLANTIC VOYAGE FROM NEW YORK TO SOUTHAMPTON.

- (a) The Good Ship in Dock
- (b) A Passenger Interviewing the Chief Engineer.
- (c) Repainting the gigantic Smoke Stacks. (Their enormous size is well noted by contrasts with the men on the scaffolding).
- (d) Sorting the soiled linen for the Laundry.
- (e) Coaling. Showing myriads of navvies tying up a coal barge alongside the ship when the boats are lowered filled, and contents shot into coal bunkers.
- (f) Fire Drill on Board Ship. The crew is seen manning the apparatus and throwing 36 jets of water from the various decks and portholes.
- (g) Life Boat Drill. This picture shows the whole operation from various points of vantage, from which can also be had a good idea of the tremendous size and height of the ship.
- (h) Crowds on Deck Cheering their Departing Friends.
- (i) Dropping the Pilot off Sandy Hook.
- (j) Going 24 knots an hour. A beautiful view of the churned waters seen from stern of ship.
- (k) The Ship's Band playing a Fanfare.
- (l) Games of Shuffleboard and Deck Quoits.
- (m) Life on the Promenade Deck on a Fine Day.
- (n) Passengers Enjoying a Blow.
- (o) Third Class Passengers Crowding the Forward Decks During good Weather.
- (p) Running Into a Gale. Magnificent view of mountainous waves, the steamer laboring in heavy seas.
- (q) The Storm Increases. Showing the prow shipping waves mountain high as viewed from the bridge.
- (r) The Heavy Seas Subside.
- (s) A Sunset After the Storm. A masterpiece of photography, clothed in the native tints of a gorgeous sunset.
- (t) Moonlight on the Sea. Reflecting the enchanting blue sheen of the pale moon.
- (u) Transferring the Mails and Gold and Silver bullion to the Decks of a Tender.
- (v) Arrival at the Southampton Docks/7.

European Rest Cure evolved out of the exhibitor dominated travel genre and participated in the shift to dramatic material which was taking place within the cinematic institution during this period. Once again, Porter took a «documentary» genre and reworked it as a comedy feature with a character other than the narrator/tour director to act as a unifying element. Porter probably saw the film as a comedy within the travelogue tradition rather than a spoof directed at the genre

⁷ Lyman Howe Moving Picture Company, Program, 30 August 1905 at the Casino in Vandergrift, Pennsylvania.

and its stylization. Nonetheless, the film parodies the format of many travel lectures from the 19th century which used materials from different sources and combined scenes taken on location with others photographed in the comfort and artifice of the studio. It burlesques the romantic aura of travel perpetuated by exhibitors often beholden to railroad and shipping companies. As usual, Porter was working effectively within a well-established genre. In this case, however, the continuing popularity of the traditional form may have created audience resistance to the spoof and resulted in modest sales.

One of the major sub-genres of the travelogue involved the railroad. The railroad and the screen have had a special relationship which can be symbolized by Lumière's famous *Train Entering a Station* (1895) or half a dozen other films. Both have affected our perception of space and time in somewhat analogous ways. Wolfgang Schivelbusch described the shift from animal powered transportation to the railroad in *The Railway Journey*: «As the natural irregularities of the terrain that were perceptible on the old roads are replaced by the sharp linearity of the railroad, the traveler feels that he has lost contact with the landscape, experiencing this most directly when going through a tunnel. Early descriptions of journeys on the railroad note that the railroad and the landscape through which it runs are in two separate worlds/8». The traveler's world is mediated by the railroad, not only by the compartment window with its frame but by telegraph wires which intercede between the passenger and the landscape. The sensation of separation which the traveler feels on viewing the rapidly passing landscape has much in common with the theatrical experience of the spectator. The allusion of train window with the screen's rectangle was frequent within this travel sub-genre; it found its ultimate expression with Hale's Tours.

In the 1890's travel lecturers using stereopticon slides often featured railroads as the best way to reach and view American scenery. Their programs frequently created a spatially coherent world with views of the train passing through the countryside, of the traveler/lecturer in the train, of scenery which could be seen out the window or from the front of the train, and finally of small incidents which took place on sidings or at the railway stations/9. The railroad which projected its passengers through the countryside was ideally suited to move the narrative forward through time and space. John Stoddard and other lecturers

/8. Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century* (New York: Urizen Books, 1980), p. 25.

/9. John L. Stoddard, *John L. Stoddard Lectures*, 10 vols. (Boston: Balch Brothers Co., 1907), particularly his lecture on Mexico (Vol. 7).

presented these journeys as alternatives to travel for those who lacked the time, money or fortitude for such undertakings. Offering personal accounts of their adventures, these world travelers were the figures with whom audiences could identify and derive vicarious experience and pleasure. Audience identification with a showman like Burton Holmes took place on three levels —with the traveler shown by the camera to be in the narrative as a pro-filmic element, with the showman as the cameraman (Holmes took the stills and his assistant Oscar Depue the films so Holmes could appear in the films but the stills were always his point of view), and finally as he spoke from the podium/10. The point-of-view shot out the window or from the front of the train was privileged in such a system because it elided camera, character and narration.

The introduction of moving pictures to this form of screen practice reinforced the parallels between travel and projected image. Schivelbusch observed that «according to Newton, «size, shape, quantity and motion» are the only qualities that can be objectively perceived in the physical world. Indeed, those become the only qualities that the railroad traveler is now able to observe in the landscape he travels through. Smells, sounds, not to mention the synesthetic perceptions that were part of travel in Goethe's time, simply disappear/11».

This new mode of perception which was initially disorienting then pleasurable was recreated as the moving pictures, taken by a camera from a moving train, were projected onto the screen. As early as June 1896, the Vitascope was showing the views of Niagara Rapids taken from a moving train/12. Within a year, Biograph placed one of its cameras on the front of a swiftly moving train. A contemporaneous review begins by contrasting this new effect to an earlier moving picture novelty that also had antecedents in pre-cinema lantern shows the onrushing express:

The spectator was not an outsider watching from safety the rush of the cars. He was a passenger on a phantom train ride that whirled him through space at nearly a mile a minute. There is no smoke, no glimpse of shuddering frame or crushing wheels. There was nothing to indicate motion save that shining vista of tracks that was eaten up irresistibly, rapidly and the disappearing panorama of banks and fences.

The train was invisible and yet the landscape remorselessly (sic) and far away the bright day become a spot of darkness. That was the mouth

/10. Burton Holmes, *Burton Holmes travelogues with illustrations from photographs by the author* (New York: the Mc Clure Company, 1908) 10 volumes.

/11. Schivelbusch, *The Railway Journey*, p. 59.

/12. *New York Dramatic Mirror*, 22 June 1896. The film was shown at Bergen Beach and elsewhere in New York City.

of the tunnel and toward it the spectator was hurled as if a fate was behind him. The spot of blackness closed around him and the spectator being flung through that cavern with the demoniac energy behind him. The shadows, the rush of invisible force and the uncertainty of the issues made one instinctively hold his breath as when on the edge of a crisis that might become a catastrophe/13.

As this novelty wore off, phantom rides became incorporated into the travel narrative, enabling the showman to literalize the traveler's movement through time and space. Railroads were also anxious to co-operate with film companies, perceiving motion pictures as a useful form of publicity (The Edison catalogues of 1901 and 1902 are filled with references thanking specific railroads for their help). As this genre of travel films became routine, the need for comic relief was felt. G.A. Smith made a one-shot film of a couple kissing in a railway carriage—a gag which had comic strip antecedents. He suggested that showmen insert *Kiss in the Tunnel* into the middle of a phantom ride, after the train had entered the tunnel. Unlike the structuring strategies suggested by Selig, comedy and scenery were contained within the same fictional world, even though they remained in separate shots. Zecca's *Flirt en Chemin de Fer* (1901) was intended for the same use, but rather than require the entrance of the train into a dark tunnel, Zecca matted in a window view of passing countryside—integrating comedy and scenery in the same shot. Porter combined Smith and Zecca's variation in his own *What Happened in the Tunnel*, starring G.M. Anderson as a forward young lover. Anderson tries to kiss the woman sitting in front of him when the train goes into the tunnel but ends up kissing her black-faced maid instead, giving a new twist to a familiar «joke». *What Happened in the Tunnel* was the last film Porter made before *The Great Train Robbery*: its matte shot served as an experiment for the matte shots appearing in the first and third scenes of the headliner.

Romance of the Rail, which Porter filmed in August but was not copyrighted until October 3, 1903, elaborated on the comic interlude. To counter its image as a coal carrier, the Lackawanna Railroad, known as «The Road of Anthracite», developed an advertising campaign in which passenger Phoebe Snow, dressed in white, rode the rails and praised the line's cleanliness. As with *Rube and Mandy*, *Romance of the Rail* had a dual purpose: to present scenery and provide comic relief. Within the film itself the narrative is clearly paramount as Phoebe Snow meets her male counterpart, they fall in love and marry during the course of a brief train ride. Scenery is pushed into the background except in the fourth scene where the camera frames the shot to give equal emphasis to the scenery and the couple who are, like

/13. *The Phonoscope*, August-September 1897, p. 6.

the spectator, watching the scenery. Although *Romance of the Rail* has a beginning, middle and end, it lacks strict closure since exhibitors often inserted the film into a program of railway panoramas. The ratio and relative importance of scenery or story were left to their discretion.

Audiences for these films and the railway sub-genre continued to assume the vicarious role of passengers. One moment they would be looking out the window, in another they would be looking at the antics of fellow passengers. Hale's Tours made this convention explicit by using a simulated railway carriage as a movie theatre with the audience sitting in the passenger seats and the screen replacing the view out the front or rear window. This theatre/carriage came complete with train clatter and the appropriate swaying. The super-realism of the exhibition strategy/14 was adumbrated by bits of action along the sidings and in trains which contradicted the suggestion of a fixed point of view. Coherence was sacrificed for variety and a good show. Whether *What Happened in the Tunnel* or *Romance of the Rail* were used in the first Hale's Tour Car at the St Louis Exposition in 1904 is not known; however, when Hale's Tours became a popular craze in 1906, these films were advertised again in the trades as «Humorous Railway Scenes» with this purpose specifically in mind/15.

The Great Train Robbery pushed the railway sub-genre to a new extreme. During the first eight scenes, the train is kept in almost constant view: seen through the window, as a fight unfolds on the tender, from the inside of the mail car, by the water tower or along the tracks as the cab is disconnected and the passengers relieved of their money. While this film was typically shown as a headliner in vaudeville theatres with its integrity intact, it was sometimes introduced by railway panoramas in a Hale's Tours-type situation. The spectators start out as railway passengers watching the passing countryside when they are abruptly assaulted by the close-up of the outlaw Barnes firing his six-shooter directly into their midst. (This shot could be shown either at the beginning or end of the film. In a Hale's Tours situation it would seem more effective at the beginning, in a vaudeville situation billed as a story film of violence its placement at the end would seem more appropriate). The viewers, having assumed the roles of passengers, are held up. The close-up of the outlaw Barnes reiterates the spectators' point of view, brings them into the narrative which follows, and intensifies their identification with the bandits' victims. Since this shot is

/14. See Raymond Fielding, «Hale's Tours: Ultra-realism in the Pre-1910 Motion Picture», *Cinema Journal*, 10: 1 Fall 1970.

/15. *New York Clipper*, 28 April 1906, p. 287.

abstracted from the narrative and the «realistic» exteriors of the earlier scenes, the title assigned to this shot —«Realism»— might at first appear singularly inappropriate/16. Yet the heightening of realism in 20th century cinema has not only been associated with a move toward greater naturalism but with a process of identification and emotional involvement with the drama. It is this second aspect of realism which the close-up intensifies.

The process of viewer identification with the passengers in a Hale's Tour presentation of *The Great Train Robbery* was overdetermined: introductory railway panoramas, reinforced by the simulated railway carriage and the close-up of Barnes turned viewers into passengers. These strategies of viewer identification, which were not incorporated into classic cinema, coincided with the viewers' social predisposition to side with those responsible members of society being victimized by lawless elements. The second portion of the film, however, breaks with the railway genre and this overdetermination and becomes a chase. The presence of the passengers is forgotten. Music (or simulated gunshots) much more than railway clatter would be the appropriate sound effects (the exhibitor may have stopped his effects machine at various points in the film when his patrons were not looking at images from the perspective of passengers). The breakdown of this viewer-as-passenger strategy, always just below the surface of this sub-genre, was completed by the end of *The Great Train Robbery*. This breakdown occurred on an entirely different level as well. Adolph Zukor, who would work with Porter ten years later, began his motion picture career as a Hale's Tours exhibitor in Herald Square. After the theatre's initial success, he began to lose money until the phantom rides were followed by *The Great Train Robbery*. While this combination revived his customers' interest and his own profits, Zukor eventually replaced the simulated carriage with a more conventional store-front theatre.

The Great Train Robbery's importance has been attributed principally to its commercial success and the stimulus it gave the American industry. Kenneth McGowan attributed this success, in turn, to the fact that the film was «the first important western»/17. William Everson and George Fenin find it important because it is «the blueprint for all westerns»/18. These, however, are retrospective readings. One reason

/16. The important function of this shot has been misunderstood by historians since Lewis Jacobs saw it as an extraneous trick, unconnected to the film's narrative.

/17 Kenneth MacGowan, *Behind the Screen* (New York: Delacorte, 1965), p. 114.

/18 George Fenin and William K. Everson, *The Western: From Silents to Cinerama* (New York: Bonanza Books, 1962), p. 49

for *The Great Train Robbery's* popularity was its ability to incorporate so many trends, genres and strategies fundamental to the institution of cinema at that time. The film includes elements of both re-enactment of contemporary news events (the train hold-up was modeled after recently reported crimes) and refers to a well-known stage melodrama by its title. Perhaps most importantly *The Great Train Robbery* was part of the violent crime genre which had been imported from England a few months earlier. Porter was consciously working (and cinema patrons viewing) within a framework established by Sheffield Photo's *Daring Daylight Burglary*, British Gaumont/Walter Hagggar's *Desperate Poaching Affair* and R.W. Paul's *Trailed by Bloodhounds*. He chose a particularly American subject which was part of the still limited western genre which had not yet been established effectively in the cinema. When initially released, *The Great Train Robbery* was not primarily perceived in the context of the western. Its success did not encourage other westerns but other films of crime —Lubin's *The Bold Bank Robbery*, Paley and Steiner's *Burned at the Stake*, and Porter's own *Capture of the Yegg Bank Burglars*. Porter's first real western was *Life of a Cowboy* (1906). It was only when the western genre emerged as a vital force in the nickelodeon era that *The Great Train Robbery* was interpreted from this new perspective. At first the nature of the exhibition site and the showman's program gave the exhibitor the opportunity to emphasize the film's ties to either the travel genre or the genre of crime.

The ambivalence of Porter's film/19 can be compared to a similar motion picture subject: Biograph's *Hold-up of the Rocky Mountain Express* (photographed in the Catskills by the Biograph Company in April 1906). The Biograph subject combines strategies of the railway sub-genre with fictional elements. While the camera alternates between two positions —one from the front of the train and another from inside a passenger car, it is able gradually to turn a travel program of views into a railway hold-up. Such artificial (yet amazingly effective!) restraints on the mise-en-scene helped to reproduce a rigorous and univalent reading. While *The Great Train Robbery* intersects with many genres which maintain a variable relationship one to another (a relationship which can be altered by the exhibition format and the spectator's internalized expectations), *Hold-up of the Rocky Mountain Express* has a clearly defined hierarchy of genres which results in a much more consistent appreciation of the film across exhibition sites and to some extent over time.

/19. Noël Burch, «Porter or Ambivalence», *Screen* (Winter 1978/79), pp. 91-105. Appeared in French in *Le Cinéma américain*, Raymond Bellour ed., Paris, Flammarion, 1980.

Historians have begun to look at *The Great Train Robbery* and other early films with the purpose of trying to understand how they were seen and understood during the pre-Griffith period/20. We can still push ourselves further in this direction. To do this successfully, we must re-examine the methodology associated with it. Here Raymond Williams offers some valuable advice in respect to genre:

We have to break from the common practice of isolating the object and then discovering its components. On the contrary we have to discover the nature of a practice and then its conditions...

The recognition of the relation of a collective mode and an individual project –and these are the only categories we can initially presume– is a recognition of related practices. That is to say, the irreducibly individual projects that particular works are, may come in experience and in analysis to show resemblances which allow us to group them into collective modes. These are by no means always genres. They may exist as resemblances within and across genres. They may be the practice of a group in a period, rather than the practice of a phase in a genre/21.

Williams is telling us that genre study, which has traditionally dealt with the relations between texts, must include the notion of practice. To accomplish this task not only takes a different methodological approach than most historians used in their panoramic histories but a much larger mass of evidence than they could realistically gather. Such a mass of data will allow us to discern practices associated with a particular film or period. This will not only affect the history we write but our enjoyment of the films we watch.

*Quand la production de films narratifs devint aux Etats-Unis, en 1903-1904, la forme dominante de la pratique cinématographique, cela ne se traduisit pas seulement par l'émergence de nouveaux genres (comme le film-poursuite, ou le film policier), mais aussi par une nouvelle orientation fictionnelle des grands genres auparavant associés à des bandes d'actualités. Ce dernier aspect est sensible dans nombre de films réalisés par Edwin S. Porter dans le genre «film de voyage». Dans *Rube and Mandy at Coney Island (1903)*, les personnages comiques,*

/20. See, for example, André Gaudreault, «Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting», *Cinema Journal*, Fall 1979, pp. 39-59; David Levy, «Re-Constituted Newsreels, Re-enactments and the American Narrative Film», *Cinema 1900-1906*. Both papers appeared in French in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29.

/21. Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture* (London: Verso Editions, 1980), pp. 47-48.

tirés du vaudeville, visitent les attractions. Dans certains cas, les ressources du paysage sont très utilisées alors que dans d'autres, Coney Island n'est qu'un arrière-fond pour le jeu des acteurs. European Rest Cure (1904) se moque de l'enthousiasme américain pour les voyages et du genre «film de voyage» lui-même. Porter, de plus, a également utilisé des techniques issues de sa pratique d'exploitant de salle en intégrant dans son film de fiction «à spectacle» plusieurs courtes scènes de voyage d'Edison déjà diffusées.

Romance of the Rail (1903) et The Great Train Robbery doivent pour être correctement compris et appréciés, être replacés dans le sous-genre «chemin de fer» du travelogue, où le spectateur assumait le rôle du passager regardant défiler le paysage. Quand The Great Train Robbery était présenté après une série de scènes traditionnelles de voyage filmées de l'avant du train, le film commençait probablement avec le bandit Barnes tirant sur les spectateurs comme s'ils étaient les passagers. Cela était suivi de la scène dans laquelle passagers et spectateurs se voyaient intimer l'ordre de mettre les mains en l'air.

Cette étude souligne l'importance de considérer le genre comme une forme de pratique, plutôt que comme une relation entre textes.

camera obscura

No. 11 Fall 1983

Mary Ann Doane

Gilda: Epistemology as Striptease

Raymond Bellour

Thierry Kuntzel and the Return of Writing

Linda Reisman

Personal Film / Feminist Film

Interview with Marjorie Keller

Luli McCarroll

Dissecting The Body Human: The Sexes (CBS)

Reviews of Jameson's The Political Unconscious.

Pollock's Mary Cassatt; Report on the UCLA

Gay and Lesbian Media Conference;

Women Filmmakers in West Germany (part 2).



No. 8-9-10 Special Issue on Jean-Luc Godard

Lyon La passion, c'est pas ça

Penley Pornography, Eroticism

Bergstrom Violence and Enunciation

Penley Les Enfants de la Patrie

Godard & Mitréville France / Tour / Retour / Two / Children

Godard Introduction à une véritable histoire du cinéma

Ganahl & Hamilton on Six Fois Deux

Bellour on Satve qui peut (la vie)

Godard Passion (Love and Work)

Aumont on La Chinoise

The Economics of Film Criticism: Godard / Kael Debate

Williams Godard's Use of Sound

Index to camera obscura 7, 8-9-10

Subscriptions (one year or three issues), US: individuals \$10.50; institutions \$21.00. Foreign: individuals \$13.50; institutions \$27.00. Back issues, \$4.00. No. 3/4: \$7.00. No. 8-9-10: \$11.00. (Payable in US dollars.) No. 1 and 2 are out of print. Back issues may be ordered from: *Camera Obscura*, P.O. Box 23899, Los Angeles, CA 90023. Please note our change of address.

André Gaudreault

Film, récit, narration : le cinéma des frères Lumière

Il est une expression qui revient constamment dans les discussions et commentaires que suscite l'art du film que nous aimerions interroger ici, en référence notamment aux films produits aux tout débuts du cinéma. Il s'agit de l'expression « récit filmique » qui semble tellement adéquate, qui va tellement de soi, qu'on n'en discute pas souvent l'à-propos. Il semble en effet évident que ce que le cinéma nous propose soit des récits. On a, en tout cas, souvent fait remarquer la relation privilégiée qui unissait cinéma et narrativité.

Il est cependant certains usages lexicaux vastement répandus qui ne cessent de causer des problèmes au narratologue du cinéma. Ainsi en est-il de cet usage qui veut que les cinéastes nous offrent soit des films narratifs, soit des films non narratifs. Le film, tout film, ne nous propose-t-il pas toujours un récit, au contraire de ce que l'on peut inférer d'une telle dichotomie ? Les films, quels qu'ils soient, ne sont-ils pas tous, au fond, narratifs ? Quelles sont au juste les « frontières du récit » /1 filmique ?

Ce sont là quelques-unes des questions cruciales auxquelles on est confronté lorsque l'on veut parvenir à saisir, dans leurs fondements mêmes, les propriétés et paramètres du récit filmique. Ces propriétés et paramètres doivent retenir l'attention du narratologue, ne serait-ce que parce qu'ils sont responsables de l'acquisition sans aucun effort d'un statut narratif incontesté de la part d'un art de « représentation » qui partage pourtant un bon nombre de traits avec l'art de la « représentation » par excellence qu'est le théâtre, auquel pourtant on refuse parfois systématiquement pareil statut. Il semble en effet plus aisé d'associer le cinéma au théâtre qu'au roman, par exemple. Et pourtant le sens

/1. En rappel du fameux article de Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications* 8, Paris, 1966, p. 49-69.

commun attribue au cinéma et au roman une faculté qu'il dénie souvent au théâtre : la narrativité/2.

Mais que faut-il demander au juste à un texte (au sens large) pour qu'on se permette de lui accorder un statut narratif ? Bien que les narratologues ne s'entendent pas tous sur le sujet, il s'est tout de même dégagé, il y a quelque temps déjà, une certaine base de principes dont rend bien compte à notre avis la définition proposée par Claude Bremond dans *Logique du récit*/3. Il s'agissait pour l'auteur d'énoncer les conditions minimales pour qu'un message puisse être considéré comme communiquant un récit : « *Que par ce message, un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps t, puis un temps t + n et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t + n des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t* ».

Cette définition, fort peu exigeante on le voit, ne peut bien sûr faire l'unanimité mais elle nous paraît, dans sa généralité même, être celle qui permet d'embrasser la question d'un point de vue dégagé de considérations polémiques (soit sur la question litigieuse de l'anthropomorphisme, strictement nécessaire pour d'aucuns, des actants éventuels, soit sur le problème que soulève la définition des événements propres au narrable/4). C'est en tout cas à partir de cette définition que nous nous proposons de travailler.

Ainsi, lorsqu'il est amené à se pencher sur le corpus des toutes premières œuvres cinématographiques, l'une des premières questions que le narratologue peut, tout à fait légitimement, se poser est de savoir s'il se trouve face à des œuvres narratives ou non. Les films des frères Lumière sont-ils des récits ? Question cruciale qu'il faut tenter de résoudre si l'on veut avancer dans l'étude des rapports qu'entretiennent cinéma et narrativité.

Pour répondre à une telle question, si simple en apparence, on doit en tout premier lieu établir certaines distinctions. *La Sortie des usines Lumière* (1895) et *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), si même ils sont des récits, ne semblent pas avoir un degré de narrativité comparable à celui de *L'Arroseur arrosé* (1895). L'action du premier se résume facilement : les portes d'une usine s'ouvrent pour laisser sortir des ouvriers puis se referment (durée : environ 50 secondes). Il s'agit

/2. On peut contester ce déni. C'est ce que nous avons fait dans notre thèse de doctorat de 3^e cycle (non publiée) : *Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique : prolégomènes à une théorie narratologie du cinéma*, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1983.

/3. *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 99-100.

/4. Sur ce problème, on pourra se reporter à l'ouvrage de A.-J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 137, article « événement ».

d'une action simple et qui ne présente aucune perurbation importante. Une analyse poussée permet cependant d'y distinguer une certaine structuration. C'est ce qu'a fait Marshall Deutelbaum : « *Less obvious, though even more intriguing is the way in which the film nearly returns the scene before the camera to the state at which it was when the film began. Both at the beginning and the close, the cinematic image offers only the exterior of the factory seen from the same point of view. So similar in appearance are these opening and closing images to one another, in fact, that if one were to loop the film into a continuous band, the action would appear to be a single periodic event* »/5.

L'auteur, qui en déduit que, « *far from being a naive record of motion for its own sake, the film reflects a number of carefully chosen decisions about sequential narrative* »/6, considère donc d'abord et avant tout l'aspect qualitatif du « contenu narratif » : le film s'ouvre, présente une action jusqu'à la fin de son procès puis se termine. Deutelbaum en vient ainsi à voir dans les films Lumière de véritables petits « bijoux » narratifs qui tranchent avec, par exemple, la production d'un Edison : « *nothing akin to the presentational strategies discernable in the Lumière films lay behind the Edison productions* »/7. Une telle approche, toute productive qu'elle soit dans le cadre des analyses que fait Deutelbaum, ne peut pas être utilisée pour distinguer ce qui est récit de ce qui ne l'est pas au cinéma. Même lorsqu'elle n'est pas normative une analyse qualitative du contenu narratif ne peut venir qu'en un deuxième temps pour qui cherche les conditions minimales de la narrativité/8, sinon l'on risque d'être tout simplement acculé à faire des distinctions entre différentes *sortes* de récits.

Si l'on prend en considération les deux autres films Lumière, on verra que l'on est face à deux cas-limites qui peuvent être placés de part et d'autre de *La Sortie des usines*. En deçà, *L'Arrivée d'un train* qui ne présente vraisemblablement pas « une intrigue minimale complète » qui consisterait, selon Tzvetan Todorov, « dans le passage d'un équilibre à

/5. « Structural Patterning in the Lumière Films », *Wide Angle*, Vol. 3, n° 1, 1979, p. 30.

/6. *Ibid.*

/7. *Ibid.*

/8. Ce qui n'est pas le cas de Deutelbaum. L'enjeu de ses analyses réside ailleurs. On doit selon lui cesser de considérer les films des frères Lumière comme de simples et naïfs enregistrements de scènes prises sur le vif : « Even the slightest of the slight events discussed here reveals an attempt to impart a shape to the action depicted ». (*Ibid.*, p. 36). Une analyse du genre, qui cherche à déterminer les paramètres de la structuration actantielle de l'action filmée, de son protocole de présentation et, éventuellement, des intentions qui ont présidé à la mise en récit, doit dans notre cas venir en second lieu. La question que nous nous posons ici est, au fond : de simples et naïfs enregistrements de scènes prises sur le vif peuvent-ils être considérés comme des récits ?

un autre »/9. Au delà, *L'Arroseur arrosé*, qui, et c'est peut-être ce qui lui a valu d'être si fortement remarqué, est une des toutes premières bandes à présenter une intrigue minimale complète. Rappelons-en l'argument : un jeune garnement applique son pied sur le tuyau d'arrosage dont se sert un jardinier qui, étonné par l'arrêt du débit de l'eau, regarde imprudemment l'orifice du tuyau pour voir si quelque objet ne l'obstrue : à ce moment, le jeune garçon retire son pied et l'arroseur est... arrosé ; le jardinier poursuit le garçon qui sort un peu du cadre de l'image, le ramène de force au milieu du champ (au sens cinématographique du terme) et lui donne la fessée/10. Il s'agit là, à n'en pas douter, d'une intrigue minimale complète : on y passe successivement d'un état d'équilibre initial (le jardinier effectue paisiblement son travail) à un état de déséquilibre (le jeune garnement vient perturber la tranquillité du jardinier) puis, finalement, à un état d'équilibre terminal (la revanche du jardinier qui pourra, désormais, reprendre son travail).

L'Arrivée d'un train, pour sa part, ne semble pas présenter une intrigue complète (ne serait-ce qu'en vertu de sa fin abrupte : le train ne repart pas). Mais, est-ce même un récit ? Face à une question aussi directe, en rapport avec un film aussi simple (il s'agit tout simplement d'une gare à laquelle, après quelques instants, un train arrive de la profondeur, arrête et déverse le flot de ses voyageurs), on a spontanément tendance à penser que non. Qu'y raconte-t-on ? Peu de choses, il est vrai. Mais nous croyons qu'il faut quand même reconnaître là une forme, même mitigée, de récit : l'action que ce film nous présente remplit toutes les conditions énumérées dans la définition de Bremond : il y a un instant t , puis un instant $t + n$, etc. Le cours des choses évolue : des voyageurs deviennent arrivants et des passants en instance de devenir des voyageurs le deviennent bientôt. Il y a bel et bien et *succession* et *transformation*. L'« intrigue » a beau ne pas sembler vraiment complète, l'état de déséquilibre dont parle Todorov être bien ténu, il s'agit pour nous bel et bien d'un récit. On n'y passe pas, bien sûr, comme dans le cas de *L'Arroseur arrosé*, d'un état d'équilibre à un autre, « mais un récit peut aussi ne présenter qu'une partie de ce trajet »/11. Il s'agit en fait d'un « récit simple » au sens de Greimas et Courtès : « Face à la diversité des formes narratives, on a pu s'interroger sur la possibilité de définir le récit simple. A la limite, celui-ci se réduit à une phrase telle que « Adam a mangé une pomme », analysable comme

/9. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 121.

/10. Une autre version du film, qui porte parfois le titre *Arroseur et arrosé*, comporte un final différent : le jardinier prend sa lance pour arroser, à son tour, le jeune garçon au lieu de le fesser ; la boucle est ainsi fermée et l'arroseur arrosé éponyme n'est plus seulement celui que l'on croyait !

/11. Todorov, *op. cit.*, p. 128.

le passage d'un état ultérieur (précédant l'absorption) à un état ultérieur (qui suit l'absorption) opéré à l'aide d'un faire (ou d'un procès)/12 ».

L'exemple « Adam a mangé une pomme » est heureux pour nous. Son contenu narratif n'est-il pas tout à fait isomorphe à celui d'un autre film Lumière (moins certaines connotations « historiques », bien entendu !) : *Déjeuner de bébé* (1895) ? Ce dernier n'est-il pas, en effet, l'expression visuelle du *récit simple* (au sens de Greimas et Courtès) que constitue l'énoncé : « Lucie/13 (Lumière) mange sa bouillie » (on remarquera, au passage, une différence essentielle : lors de la verbalisation du *récit simple* que représente le film Lumière, nous utilisons un *présent* alors que l'exemple de Greimas et Courtès est au *parfait*) ? On peut évidemment penser qu'il s'agit là d'un récit bien laconique. En effet, mais il s'agit tout de même d'un récit. La stricte « chronicité » d'un récit est précisément ce qui le constitue comme récit. Si l'on suit encore une fois Bremond, cela ne fait aucun doute : « Une chronique, énonçant une séquence d'événements survenus dans un laps de temps quelconque, n'est-elle pas, dans la littéralité même de ses énoncés, un récit achevé et pleinement signifiant/14 ? ».

On aura remarqué que tous les films cités jusqu'à présent ont ceci en commun qu'ils ne comportent qu'un seul plan. Tous ces plans sont, comme nous tentons ici de le démontrer, des récits. Mais serait-ce à dire qu'un plan est toujours-déjà nécessairement un récit ? Dans la perspective que nous développons ici, nous pensons que tel est le cas. Mais, dira-t-on, comment rendre compte de la différence essentielle qui peut (qui doit) exister, au plan narratif, entre un film comme *L'Arroseur arrosé* et, par exemple, *Naissance d'une nation* (D.W. Griffith, 1915) ? Ce dernier ne serait-il que la simple expansion d'une structure dont le premier serait légitimement porteur ? Entre la minute du premier et les quelques heures du deuxième, la différence n'est-elle que d'ordre quantitatif ? Sont-ce deux récits au même titre ? Est-il imaginable que le simple *Arroseur arrosé* ait rendu compte, dès 1895, du noyau narratif proprement cinématographique ? Nous pensons que ce n'est pas tout à fait le cas. D'après nous, lorsque l'on passe de *L'Arroseur arrosé* à, par exemple, *Naissance d'une nation*, le récit embraye sur une toute autre dimension narrative et le rapport qui existe entre ces deux dimensions n'est pas, loin de là, simplement quantitatif.

Ainsi tout film en un seul plan serait un récit, quel que soit le niveau

/12. *Op. cit.*, p. 307, article « récit ».

/13. Prénom fictif mais qui reste du même ordre que le patronyme : *lux* = lumière.

/14. *Op. cit.*, p. 89.

d'expansion narrative dont il témoignerait. En effet, «... il suffit qu'un énoncé relate un événement, un acte réel ou fictif (et peu importe son intensité ou sa qualité), pour qu'il entre dans la catégorie du récit»/15». Corollairement, tous les plans d'un film, chacun pris isolément, seraient un récit/16 Qu'est-ce à dire ? Un film comportant sept cents plans contiendrait-il sept cents récits ? Qu'advient-il du récit filmique dans son ensemble ? A cet égard, l'hypothèse que nous proposons est la suivante : il y a deux types de récit au cinéma, l'un est un *micro-récit* (le plan) sur la base duquel, à un *premier* niveau, est engendré un *second* niveau narratif constituant plus proprement ce que l'on entend généralement par l'expression «récit filmique». Donc deux types de récit ; mais aussi deux niveaux. Le premier niveau, que l'on ne reconnaît pas toujours aisément, correspond vraisemblablement à ce dont parle Metz lorsqu'il dit : « Il est toujours possible de « raconter une histoire » par les seules vertus de l'analogie iconique (...) ». Mais il n'est peut-être pas nécessaire d'ajouter, comme Metz le fait : «... et c'est bien ce que faisaient les tout premiers cinéastes (lorsqu'ils photographiaient par exemple une saynète de music-hall), à l'époque où il n'existait pas encore de « langage cinématographique » spécifique (période 1895-1900, et partiellement encore période 1900-1915)»/17».

Car, encore aujourd'hui, et tant que le cinéma existera, tout plan racontera une histoire par les seules vertus de l'analogie iconique. C'est là, en effet, le premier niveau, la première couche de narrativité que produit cette machine condamnée, pour l'«éternité», à raconter des histoires. C'est peut-être cette particularité du cinéma d'être, au départ, toujours-déjà narratif, qui explique que cet art qui a « la narrativité bien chevillée au corps »/18 en soit venu si rapidement à se trouver une vocation de raconteur. Car chaque segment d'une bande filmique raconte toujours-déjà quelque chose. Et s'il est vrai qu'il « n'avait pas été vraiment prévu [que] le cinéma puisse devenir avant toute autre

/15. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *L'Esthétique du film*, Paris, Fernand Nathan, 1983, p. 77.

/16. Précisons : nous voulons dire que tous les plans, sortis de leur contexte et projetés sur l'écran comme objets uniques, doivent être considérés comme des récits en soi. Il importe peu que ce récit soit ou non complet (problèmes de clôture) ou que le plan ait été conçu pour s'articuler à d'autres pour former une série. Du moins à ce niveau-ci d'analyse. Imaginons que nous retrouvons un lot de films anciens qui, ayant subi l'outrage du temps, ne seraient qu'une multitude de plans désarticulés et pêle-mêle, la colle ayant cédé : la projection éventuelle plan par plan serait une projection de nombreux petits récits.

/17. *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1971, p. 120.

/18. *Ibid.*, p. 96.

chose une machine à raconter des histoires »/19, c'était à tout le moins, et d'une certaine manière, prévisible/20.

Ainsi, lorsque l'on dit que le cinéma, à un moment de son histoire, « s'est engagé dans la voie narrative »/21, la narrativité que l'on désigne n'est pas celle, plutôt « native », que nous venons de décrire mais bel et bien ce deuxième niveau, cette deuxième couche de narrativité que nous n'avons fait jusqu'à maintenant qu'effleurer. Il s'agit de cette couche narrative ne se contentant pas des « seules vertus de l'analogie perceptive » qui, comme Metz le fait remarquer, « permet à la rigueur de faire l'économie de toute codification proprement langagière »/22. C'est dans cette optique de dédoublement des capacités narratives du film que nous comprendrons désormais la remarque du même Metz : « Or, dès l'instant où le cinéma a rencontré la narrativité [ou plutôt, pour nous, le deuxième niveau de narrativité] (...), il apparaît qu'il a superposé au message analogique [c'est-à-dire, pour nous, au premier niveau qui est déjà récit] un ensemble second de constructions codifiées, un au-delà de l'image qui n'a été conquis que progressivement (grâce à Griffith surtout) (...) »/23 ».

Ces deux niveaux de narrativité, Roger Odin les a à sa manière perçus, dans son étude sur *La Jetée* (Chris Marker, 1963), tenu qu'il était de comprendre le fonctionnement narratif d'un film composé de « plans » où rien ne bouge : c'est l'« effet diapositive », comme il le dit, d'un film fait uniquement d'instantanés photographiques (d'arrêts sur l'image). Le film, qui relève en cela d'une expérience peu commune au cinéma, est ainsi privé de sa première couche de narrativité. Odin le sent bien qui écrit : « L'absence de reproduction du mouvement (...) favorise le blocage de la narrativité : la fixité interdisant l'inscription de l'opposition Avant vs Après à l'intérieur même de chaque plan, le récit ne peut naître que de la succession des plans, c'est-à-dire du montage »/24 ».

Ces deux niveaux de narrativité correspondent aux deux « articulations » de la double mobilité caractéristique du cinéma : la *mobilité des sujets représentés*, que permet la succession des photogrammes, et la *mobilité des segments spatio-temporels*, rendue possible par la succession des plans. Cette double mobilité représente en effet l'expression

/19. *Ibid.*, p. 96.

/20. Certains l'ont même apparemment prévu. Iouri Lotman cite le brevet de William Paul et G. Wells de 1894 : « Raconter des histoires en projetant des images animées ». Voir *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 65.

/21. Christian Metz, *op. cit.*, tome I, p. 51.

/22. *Ibid.*, p. 221.

/23. *Ibid.*

/24. « Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de *la Jetée* de Chris Marker) », *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 150.

concentrée des diverses possibilités cinétiques de l'art cinématographique. L'appareil de base, le cinématographe, ne produit immédiatement que la première : celle que Roman Gubern/25 nomme l'articulation entre photogramme et photogramme. Il faut compter sur des opérations complémentaires au seul enregistrement d'une réalité profilmique pour donner lieu à l'autre niveau de récit : l'articulation entre plan et plan (Gubern).

Ces deux types de récits ont rarement été identifiés clairement et distingués avec netteté par les théoriciens du cinéma. Iouri Lotman, qui n'a par ailleurs pas beaucoup exploité le filon, en a cependant démontré une conscience très nette : « *La réunion d'une microchaîne narrative de différents plans en une séquence qui forme sens constitue récit. (...). L'autre type de récit est la transformation d'un même plan. (...). La série des modifications forment, bien sûr, une narration. Mais ce qui se produit alors n'est pas la combinaison d'une multitude de signes en microchaînes, mais la transformation d'un seul et même signe. Rappelons le film du phonoscope Demenÿ qui remonte aux premiers temps du cinéma. L'acteur prononce la phrase : « Je vous aime ». (...). L'aptitude d'un signe iconique à se transformer en texte narratif est liée à la présence en lui de certains éléments mobiles* »/26 ».

C'est donc le caractère essentiellement mobile de l'image qui conditionne la narrativité « native » et « spontanée » de cette articulation de photogrammes qu'est le plan. Car « *... l'image mouvante est une image en perpétuelle transformation, donnant à voir le passage d'un état de chose représenté à un autre état, le mouvement requérant le temps* »/27 ».

Essentiellement cependant, ces deux niveaux de récit, malgré leur concomitance, tendent à s'annuler l'un l'autre. Plus précisément, le deuxième niveau a tendance à recouvrir le premier pour son propre fonctionnement : le spectateur n'éprouve pas la sensation d'être placé devant une multitude de micro-récits qui s'enchaîneraient, qui s'accumuleraient morceau par morceau, pour donner naissance au macro-récit. Autrement dit celui-ci résulte plus de l'effacement systématique des micro-récits que de leur addition/28. Du moins dans un certain type

/25. Roman Gubern, « David Wark Griffith et l'articulation cinématographique », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 17, décembre 1975, p. 8.

/26. Iouri Lotman, *op. cit.*, p. 110-112.

/27. Jacques Aumont et alii, *op. cit.*, p. 64.

/28. Cette idée nous a été suggérée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier lors d'une conversation sur le sujet. On peut d'ailleurs faire un parallèle intéressant avec ce qu'affirme Metz dans *Langage et cinéma* (Paris, Larousse, 1971, p. 144) : « ... l'on peut affirmer à bon droit que le cinéma n'est pas une machine à additionner les photogrammes, mais à les supprimer et à les rendre imperceptibles ». Aussi, du même Metz, (*Essais sur la signification au cinéma*, tome I, p. 53) : « La séquence n'additionne pas les « plans », elle les supprime ».

de narrativité (et, plus précisément, celle qui a dominé et qui domine toujours la pratique cinématographique...).

Par ailleurs, on peut être justifié à se demander si la production respective de ces deux niveaux de récit présuppose le même type d'opération sémio-narratives et relève d'une même instance. On peut en effet se demander si tous deux peuvent être, sans problème, mis au compte du « narrateur » cinématographique, dont on parle souvent dans les ouvrages théoriques sur le cinéma mais dont on n'a pas encore défini avec précision les rôles et fonctions.

Ce que nous voudrions proposer à cet égard, en conclusion de cet article, c'est qu'effectivement, chacun de ces niveaux narratifs est produit par une (sous-) instance différente. Le récit filmique nous apparaît comme le produit d'une combinaison dialectique entre les deux modes fondamentaux de la communication narrative que sont la narration et la monstration/29. Un film comme *L'Arroseur arrosé* (et de la même manière, tout film « uniponctuel »/30) serait constitué d'une seule couche narrative et serait privé, malgré sa complétude actionnelle, de la deuxième couche de narrativité que nous avons identifiée. Le récit qu'il nous présente serait imputable au seul discours de la monstration, qui résulte de la seule articulation entre photogramme et photogramme. Dans ce film, nulle trace de l'intervention du narrateur (dont le discours, la narration, résulte de l'articulation entre plan et plan). Ce sont les personnages de l'action qui, « en tant qu'ils agissent effectivement »/31, racontent, par le truchement de ce que nous suggérons d'appeler le « monstateur ». L'instance racontante d'un tel récit, ce serait précisément le monstateur, qui serait le véritable responsable de la prestation de ces « personnages ». Ainsi le récit filmique des tout premiers temps est-il rivé à la seule *mimésis* platonicienne. Il ne changera de registre et n'accédera à la narration que lorsqu'il fera s'articuler entre eux plusieurs segments produits par monstateur interposé. Au monstateur, né au même moment que la caméra, s'est donc adjoint un narrateur proprement cinématographique, au fur et à mesure de la mise en place d'une forme de communication narrative qui s'est cherché une voie tout au long de la période du « muet ». Aux tout débuts, le narrateur filmique n'existe pas mais sa présence commence à se faire sentir dès le moment où l'on a l'idée de juxtaposer une série de plans,

/29. Voir à ce sujet notre thèse, déjà citée. On pourra se reporter également à nos articles « Narration et monstration au cinéma », à paraître en mai 84 dans le numéro 2 de la revue *Hors-Cadre* (Université de Paris VIII) et « Histoire/discours au cinéma » à paraître en juin 84 dans *Actes du premier colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques*, « Les Dossiers de la Cinémathèque », Cinémathèque québécoise, Montréal.

/30. C'est-à-dire en un seul plan.

/31. Aristote, *La Poétique*, 1448 a 23.

soit un peu avant le tournant de ce siècle. Mais, en accord avec Tom Gunning, on peut avancer que «... the narrator in [the] early films is sporadic, an occasional spectre rather than a unified presence/32».

Can the Lumière films be considered as narratives? According to generally accepted definitions of a narrative, every film, indeed every single shot, must be considered as a narrative. After a succinct analysis of some of the most celebrated films by Lumière, the author concludes that each shot of a given film is a narrative, and proposes to distinguish between two separate levels of narrativity: that proceeding from the articulation between successive photograms, and that emerging from the articulation between successive shots. Each of these narrative levels is in turn attributed to a separate sort of abstract narrator.

[32. Tom Gunning, *Early Development of Film Narrative: D.W. Griffith's First Films at Biograph (1908-1909)*, thèse de doctorat en préparation, New York University, p. 34 (pagination provisoire).

Roland Cosandey

Revoir Lumière

I. Depuis moins d'une dizaine d'années, un mouvement de réévaluation est en cours qui porte sur le cinéma d'«avant-Griffith». Ses manifestations les plus productives conjuguent de manière exemplaire l'effort des archivistes et des historiens. D'une manière générale, la réévaluation ne touche pas le cinéma que l'on s'accorde à définir comme «documentaire» sans s'interroger autrement sur la validité de cette catégorie. Aussi une production comme celle de Lumière est-elle restée en marge des questions nouvelles adressées aujourd'hui au cinéma des dix premières années. Le Cinématographe n'a pas été le seul pourvoyeur de films mais la capacité technique et la sagacité commerciale de l'entreprise lyonnaise ont fait que les réactions les plus vives et les plus répandues face à des photographies animées projetées sur un écran aient été suscitées par ses produits. Une partie du répertoire Lumière est devenu ainsi le terrain, attesté ou symbolique, du premier contact avec le cinéma. Cela nous suffit pour isoler cette production d'un contexte encore peu connu, et d'une chaîne dont le maillon précédent est constitué des bandes du kinétoscope.

Les histoires traditionnelles donnent de Lumière deux visions qui s'excluent ou se combinent selon les auteurs et qui représentent les éléments d'une vulgate établie depuis une cinquantaine d'années. Pour l'une d'elles, l'objet n'existe en fait même pas. Les films Lumière sont considérés comme un enregistrement transparent du monde dont la seule vertu n'est encore que technique: on est passé de l'analyse du mouvement à sa synthèse. Il suffit d'inventorier l'iconographie livrée par les Histoires du cinéma pour constater qu'elle illustre d'abord «l'invention» en montrant l'appareil ou ses inventeurs. Quand elle documente les films, elle préfère recourir à l'affiche, image fortement valorisée, plutôt qu'à des photogrammes extraits d'une «vue».

Pour l'autre tradition, le cinématographe Lumière est au cinéma ce que l'homunculus était à l'homme, le modèle réduit de tout ce qu'il comprendra à l'état adulte — le montage, le gros plan, le plan séquence, le travelling, la fiction et le documentaire, les actualités, la bataille de coussins de *Zéro de conduite*... En dehors de toute considération

véritablement historique, on fait de Louis Lumière le premier des auteurs réalisateurs. Pour anachronique qu'elle soit, la qualification a pour conséquence logique (et positive) un intérêt pour les films eux-mêmes, du moins en premier lieu pour ceux que l'on s'efforce d'attribuer à un auteur. Peu importe le modèle plus ou moins implicite qui sous-tend la démarche, celle-ci fonde l'opacité de l'« analogon » et se donne les moyens de percevoir des faits de représentation et non le résultat indifférent d'un transfert de qualité entre le monde et sa saisie cinématographique.

Si la tradition a fait de Lumière un monument, scellé par le couple antagoniste qu'il forme avec Méliès, le renouvellement des études sur les débuts du cinéma ne lui a pas prêté une attention particulière. Le symposium de Brighton, la plus vaste et la plus systématique des enquêtes menées à ce jour, a délimité son examen préalable de quelque sept cents films par deux dates : 1900 et 1906, et cette dernière a été poussée d'un cran jusqu'en 1907, soit très formellement jusqu'à l'année qui précède les débuts de Griffith à la Biograph. 1900 semble avoir été choisi pour la beauté du chiffre plutôt que pour sa capacité à marquer le début d'une véritable période. Et les auteurs ne se font pas faute d'en franchir la limite quand ils abordent un Méliès ou un Williamson. La délimitation qui exclut le tout premier cinéma, celui dont Lumière est le principal représentant entre 1895 et 1897, n'est pas d'ordre chronologique. Le Symposium de Brighton a opéré son choix en fonction de deux critères rédhibitoires : les films devaient présenter un caractère de fiction et comprendre au moins deux plans (« multi-shot film »). Dans sa présentation, Eileen Bowser souligne la difficulté qu'il y a de décider du caractère fictionnel ou non d'une certaine part de la production des années envisagées. Cette réserve n'entraîne pas de modifications notoires dans la problématique centrale du réexamen qui porte avant tout sur les modes de narration décelables dans les premiers récits cinématographiques de fiction. Et c'est dans la mesure où les prises « documentaires » sont susceptibles d'avoir exercé une influence sur la construction de l'espace de la narration fictionnelle que l'on a recours à leurs images (voir les études de David Levy et de Tom Gunning, in : *Le cinéma des premiers temps*).

La production Lumière, parmi d'autres, échappe naturellement au champ ainsi découpé, étant faite de vues isolées, uniques, homogènes, dont les sujets — à l'exception des bandes où l'on croit déceler l'origine de la fiction, comme *L'Arroseur arrosé* — sont généralement considérés comme documentaires.

Pourtant, deux études suggestives ont relancé l'examen des vues Lumière en reformulant les termes d'une recherche que l'on pouvait

croire, dans les grandes lignes, close. Dai Vaughan (1981), dans une analyse de *A Boat Leaving a Harbour* (n° 9 : *Barque sortant du port*) a tenté de saisir le point de jonction entre le représenté et la représentation en faisant fond sur le moment de la réception. Marshall Deutelbaum (1979) a démontré que la formalisation des vues ne relève pas uniquement de catégories picturales (cadrage, lumière, disposition des objets), qu'on y trouve une organisation structurée de l'action filmée, c'est-à-dire de la durée, et qu'il est possible par conséquent de parler d'une volonté proprement narrative. D'une façon ou d'une autre, ces deux auteurs nous ont permis d'affermir les observations qui suivent, faites à partir du petit ensemble de vues Lumière que les circonstances ont mis à notre disposition.

II. Nos remarques portent sur un ensemble restreint de vues Lumière, vingt au total, rassemblées en un montage récent, conservé (et probablement commandé) par la Cinémathèque suisse sous un titre qui signale bien la double raison de leur réunion : *Lumière en Suisse* (copie 16 mm, cote 76 D 1331, deux exemplaires). Nous n'avons donc pas procédé à une sélection particulière, nous contentant par commodité de la disponibilité d'un corpus dont l'un des critères de choix — le thème helvétique — est sans rapport direct avec notre démarche. Cette relative non-pertinence présente l'avantage de réduire quelque peu les inévitables a priori qui règlent le choix de l'objet d'analyse. Autre avantage à relever : l'absence de vues classiques, celles des premiers programmes, qui ont suscité les réactions contemporaines les plus souvent citées et la plupart des gloses historiques. Sur le plan thématique, l'ensemble appartient à la catégorie des vues étrangères (à l'exception des sujets pris à Evian dont la présence est due ici sans doute à l'image du Lac Léman), même si les catalogues opèrent pour certaines une répartition plus spécifique, sous « Panoramas », « Vues militaires étrangères », « Fêtes populaires » dans le catalogue de 1907 par exemple, le dernier en date.

Enfin, inconvénient difficile à compenser quand on a vu les splendides tirages modernes qu'il est possible d'obtenir à partir du matériel conservé, la visibilité des vues laisse à désirer, tant le contretypage 16 mm, tiré à partir de copies de la Cinémathèque française, est de médiocre qualité.

Ce « recueil factice » présente d'autres difficultés, d'ordre philologique (voir encadré page suivante).

Lumière en Suisse

Les vues sont numérotées de 1 à 20 dans l'ordre du montage de la copie. Le second chiffre correspond à la numérotation des Listes Lumière dont nous avons conservé l'intitulé, sauf indication contraire.

1. n° 318 Schaffhouse : *Chutes du Rhin vues de loin.*
2. n° 317 Schaffhouse : *Chutes du Rhin vues de près.*
3. n° 630 Zermatt : *Panorama dans les Alpes (autre titre : Panorama pris du chemin de fer de Viège à Zermatt).*
4. n° 308 Bâle : *Pont sur le Rhin.*
5. n° 631 Suisse : *Exercices de tir par l'artillerie.*
6. n° 315 Interlaken : *Procession.*
7. n° 93 Lausanne : *Place St François : Scieurs de bois.*
8. n° 316 Lausanne : *Défilé du 8^e bataillon.*
9. n° 1135 Montreux : *Panorama pris d'un tramway*
10. n° 1136 Montreux : *Fête des Narcisses I. Marquises dans leurs chaises à porteurs.*
11. n° 1137 Montreux : *Fête des Narcisses II. Le menuet.*
12. n° 124 Evian : *Barques.*
13. n° 125 Evian : *Embarquement.*
14. n° 126 Evian : *Débarquement.*
15. n° 309 Genève (Exposition de 1896) : *Cascade.*
16. n° 310 Genève (Exposition de 1896) : *Cortège arabe.*
17. n° 312 Genève (Exposition de 1896) : *Fête au village.*
18. n° 313 Genève (Exposition de 1896) : *Rentrée à l'étable.*
19. n° 1134 (?) Genève (Exposition de 1896) : *Un troupeau suisse (?)*
20. n° 314 Genève (Exposition de 1896) : *Place Bel-Air.*

Le repérage des titres a été effectué à partir des cartons figurant dans le montage et des «Listes et Catalogues de vues de la Société Lumière», publiés en microfiches par V. Pinel dans RIHC, 1975, n° 7 et 8. Nous n'avons pas eu la possibilité de consulter le répertoire photographique des vues, conservé par le D^r Génard (Comité de fondation du Musée du cinéma, Lyon), selon Pinel, *Lumière*, 1974, p. 463.

Attribuées à l'opérateur Promio, sur la base de son témoignage (in : Coissac, *Histoire du cinématographe*, 1925, p. 197), la plupart des vues de notre montage ont dû avoir été filmées entre mai 1896 et le printemps 1897. Elles figurent dans les cinq premières listes Lumière publiées en 1897 (n° 1 à 786). Les trois numéros montreusiens (n° 1135-1137) sont postérieurs d'une année au moins.

L'identification réciproque de 18 et 19 n'est pas certaine. Par ailleurs le montage étudié contient 18 deux fois.

— Les listes Lumière comportent d'autres vues helvétiques : n° 311 (Genève, Exposition de 1896 : *Danse égyptienne*), n° 620 (*Départ d'un bateau à vapeur sur le lac Léman*), n° 786 (Berne : *Arrivée du roi de Siam*), et peut-être encore le n° 98 (*Water-to-bogant*, montagnes russes sur l'eau) qui pourrait correspondre au *Tobogganing in Switzerland* figurant dans le programme anglais de l'Empire (cf. illustration in : Sadoul, *Lumière*,

1964, p. 122). Si c'est le cas, ce numéro appartiendrait vraisemblablement à la série des vues tournées dans l'enceinte de l'Exposition nationale de 1896, à Genève, où se trouvait une attraction de ce type.

Pinel, qui est une mine de renseignements suggestifs, mentionne l'existence de «milliers de négatifs non cités dans les catalogues» (cf. *Lumière*, 1974, p. 419, note 15).

On imagine le parti que pourrait tirer le chercheur d'une filmographie critique qui décrirait les vues éditées et conservées en s'aidant 1) des variantes; 2) des vues rejetées; 3) du journal des opérateurs (cf. *Image & Magie du cinéma français. 100 ans de patrimoine*. Catalogue de l'exposition, Conservatoire national des Arts et Métiers, Paris, 1980, p. 20, item A 87); 4) des catalogues inédits et publiés; 5) de la réception journalistique.

Après avoir relevé les défauts du kinétoscope «inventé par Edison», une brochure Lumière de 1898 précise les mérites de l'appareil conçu par la maison lyonnaise, en indiquant qu'il «permet d'abaïsser le nombre des épreuves à quinze par seconde, de montrer à toute une assemblée [en italique dans le texte] de spectateurs, en les projetant sur un écran, des scènes animées variées. La profondeur sous laquelle on peut saisir des objets en mouvement n'étant plus limitée, on arrive à représenter d'une façon saisissante l'animation des rues et des places publiques». (cf. Sadoul, *Lumière*, 1964, p. 113). Impression de continuité satisfaisante à l'œil et netteté de tous les objets, surtout mobiles, étagés dans l'espace saisi par l'objectif. Ces deux propriétés vantées par un prospectus destiné aux acheteurs du cinématographe ou de ses films sont celles qu'ont exploité les vues utilisées pour la démonstration de l'appareil, puis produites pour renouveler le spectacle des projections.

Dans nos vingt vues, en effet, rien qui ne bouge, rien surtout qui ne se meuve. Gens qui passent, gens qui défilent ou qui dansent, tramways qui surgissent, chars et cabriolets, bateaux à voile ou à vapeur, eau lacustre, torrent, cascade, fumée. Mobilité de l'appareil lui-même, enfin, qui pénètre dans l'espace sans que soit montré le support de son déplacement. La profondeur et le cadre interviennent comme les balises de ces mouvements dont ils organisent la direction selon deux procédés principaux, soit en le maintenant à l'intérieur du champ, soit en le recueillant pour le laisser s'écouler ensuite hors-champ.

Toutefois, la mobilité n'affecte pas chaque objet ou chaque être de la même façon, et l'on peut distinguer entre un mouvement (ou une action) indéterminée, aléatoire, et un mouvement déterminé. Le premier type devrait être fréquent, si l'on en croit ceux pour qui les opérateurs Lumière installaient leur caméra n'importe où pour prendre la vie sur le vif. Il l'est en réalité assez peu. Nous en trouvons deux exemples dans notre corpus : *Bâle : Pont sur le Rhin* (n° 308) et

Genève : *Place Bel-Air* (n° 314). Le premier est plus frappant dans la mesure où le cadre ne révèle pas de détails architecturaux précis, mais se contente de saisir, selon un axe légèrement oblique, la chaussée fort passante du pont. Elle donne ainsi cet espace comme un pur lieu d'apparitions et de passages, de disparitions et de réapparitions (certains personnages, intrigués, reviennent devant l'objectif après être sortis de son champ). Dans la deuxième vue, grâce à la topographie du lieu, l'opérateur a organisé la prise de manière à aménager l'espace de la place au premier et au second plans et à border l'arrière plan par un fond de façades et par l'échappée d'une rue de maisons hautes. Sur le « plateau », le surgissement de deux tramways est d'autant plus surprenant qu'il s'opère horizontalement et dans un plan assez rapproché, les véhicules entrant soudainement dans le champ par la droite pour en sortir par la gauche.

En général, les mouvements imprévisibles apparaissent en marge de mouvements fortement prévisibles ou organisés. Qu'il s'agisse de flux naturel ou humain, ou encore d'une action sans déplacement, ce sont eux qui définissent le point d'attraction de la vue. Une scène de genre comme *Les scieurs de bois* (7/n° 93?) — type de vue, soit dit en passant, plus rare qu'on ne le croit dans le répertoire Lumière — est centrée sur un groupe de trois hommes coupant, sciant et fagotant des bûches sur le pavé d'une place. Le trio est disposé en pied, de façon à rendre distinct les trois opérations accomplies simultanément. Dans l'espace dégagé à leur gauche et au-delà, passants et véhicules, libres de la centration du champ, créent une zone de surgissement sans règle qui renforce à la fois l'illusion de réalité de l'ensemble et l'homogénéité du sujet lui-même.

Deux de nos vues, réalisées dans l'enceinte de l'Exposition nationale suisse, permettent d'observer l'effort, aussi évident que vain en l'occurrence, de réduire la part de mouvements aléatoires et d'assurer la lisibilité d'une prise dont le sujet est un mouvement canalisé. Dans *Cortège arabe* (n° 310/16) se succèdent du fond à l'arrière-plan les éléments suivants : l'entrée principale du Palais des Fées, bâtiment en forme de pagode fantaisiste, un groupe d'employés disposé sur les marches dans l'attitude figée de la pose photographique, un espace libre où défile, de gauche à droite, un court cortège arabe croisé par un groupe de nègres, défilant aussi et venu du fond du champ à droite. Enfin, plus près encore de la caméra, un visiteur — qui est un comparse parmi d'autres — fait, en passant devant l'objectif, un numéro de distract ou d'ivrogne. A ce moment surgissent, déboulant au tout premier plan depuis derrière l'opérateur, des visiteurs et des visiteuses imprévus dont l'intrusion obstrue encore plus la scène. On remarque alors l'activité singulière d'un personnage qui tente visiblement de mettre de l'ordre dans le champ en repoussant les perturbateurs au-delà

de l'appareil invisible. La vue cesse avant qu'il ait pu rétablir la situation. Le même personnage intervient de manière moins perceptible dans le n° 312/17, *Fête au village*. Cette fois-ci, son intervention consiste à encourager des figurants en bourgeois, à signifier plus nettement une activité de fête, alors qu'une ronde costumée tourne derrière eux. La fugacité de la prise escamote bien vite ses efforts de mise en scène.

Pinel relève la fonction politique et esthétique que jouait dans la vie publique de l'époque le cortège officiel. Il en interprète la fréquence dans le répertoire Lumière comme un reflet de l'idéologie dominante. Dans notre perspective, sa multiple présence relève d'une volonté de structurer clairement la représentation du mouvement. Défilé militaire, retour à l'étable, cortège costumé non identifié, cortège arabe, nègre ou turc, ronde villageoise, défilé de chaises à porteurs, menuet, mais aussi file d'embarquement et de débarquement, tous ces mouvements canalisés, aux acteurs clairement repérables, dessinent des trajets, déterminent la direction du regard. Mais aussi, dans la logique d'un mode de perception attesté par les premiers témoignages comme par les procédures formelles des bandes elles-mêmes, le mouvement organisé donne mieux à voir la série de transformations dont tout déplacement affecte l'image animée.

La figure qui synthétise le mieux cet effet consiste à faire venir le mouvement frontalement, du fond du champ pour jouer de toute la profondeur représentable, et de l'amener jusqu'au tout premier plan où il disparaît soit en amorçant une courbe, soit en s'écoulant de part et d'autre de l'appareil. Le grossissement progressif du sujet n'est autre que l'effet reproduit maintes fois par une vue devenue emblématique, l'entrée du train en gare. Le type de « panorama » que l'on désignerait aujourd'hui par le terme de travelling avant représente le symétrique inversé de cette figure. Par une sorte d'effet qui tient du toboggan et du diorama animé, le grossissement de l'objet est opéré par le mouvement du support lui-même qui égrène l'espace en une série d'états successifs transformés à vue.

Notre corpus en offre un exemple remarquable, le n° 1135/9, pris à Montreux, sur un tronçon de la rue principale, depuis un tramway (invisible à l'image) mu par la Fée Electricité, film qu'il est indispensable d'éprouver sur grand écran, et non seulement sur le kinéoscopique verre dépoli d'une visionneuse.

Examinons dans cette optique deux autres vues encore. La première est un panorama pris depuis un train de montagne, invisible lui aussi (n° 630/3). En raison des courbes du parcours, le travelling est tantôt arrière, tantôt latéral. L'intérêt spectaculaire de la prise tient aux modifications du « tableau » (échappée révélée après la sortie d'une

première courbe, apparition en son entier du torrent qui s'écoule dans le sens opposé du mouvement de l'appareil) ainsi qu'au jeu de cache successif provoqué par le passage obstructeur, au tout premier plan, d'une cabane puis d'une masse de rocher.

La conscience de ces ressorts spectaculaires aboutit parfois à une organisation complexe dont témoigne une vue de notre ensemble, *Exercice de tir par l'artillerie* (n° 631/5). Au fond du champ, sur la droite, une pièce d'artillerie légère est pointée vers la gauche, des servants s'affairent ; au premier plan, en amorce tout à gauche du champ, une seconde pièce, pointée dans la même direction. Le canon le plus éloigné tire. Le vent rabat un nuage de fumée qui pose comme un voile sur la scène du fond, en isolant bien visiblement la pièce du premier plan. La fumée se dissipe. Un des servants de la pièce encore chargée se tourne vers l'objectif, probablement en quête d'un signal. Le canon est alors mis à feu. Nouveau rideau de fumée qui obstrue cette fois toute l'image, puis se dissipe. L'ensemble se présente dans sa situation initiale. Fin du film. Aménagement significatif de la profondeur, combinaison scandée de deux actions successives, jeu sur la disparition et la permanence de l'image, circularité de l'action, c'est-à-dire formalisation de la durée impartie, cette vue au sujet banal, représentant une troupe quelconque résumée à deux peu spectaculaires pièces d'artillerie dans un pré le dimanche, contient en fait la plupart des éléments où nous avons voulu voir l'un des pouvoirs d'attraction exercée par les premières images photographiques animées : la mise à l'œuvre d'une scène animée, perçue sur le mode de la métamorphose, non de la permanence, de la discontinuité, non de l'écoulement.

III. «...et surtout le cinématographe, c'est-à-dire les photographies animées. M. Lavanchy a pris, d'après le procédé Lumière, des scènes du Village suisse et dans d'autres parties de l'Exposition et de la Ville, ce qui n'est pas une mince opération, puisqu'il faut obtenir pour avoir l'illusion d'optique, 900 clichés d'une même scène, dans une seule minute. L'effet produit est surprenant : c'est la vie restituée en grandeur naturelle.

Le Relief du Righi passe un peu inaperçu, mais il n'en est pas moins intéressant. La fidélité absolue d'exécution s'y allie à de petits raffinements de vérité qui font la joie du badaud. Les chemins de fer de la contrée (...) y sont reproduits et de petites locomotives électriques font correctement les parcours de leurs modèles ».

La Patrie suisse, n° 72, 1896, p. 152 (article sur le Parc de Plaisance de l'Exposition nationale suisse, Genève, 1896).

« *Que vous entriez par la rue de la vieille ville, ou que vous stationniez devant l'Eglise, ou plus loin dans le fouillis des vieux chalets, que vous admiriez la délicieuse maison de Chalamala, le fou des comtes de Gruyère, ou la petite scierie qui fait modestement son œuvre dans une retraite écartée, partout, et sans aucun effort, vous avez l'illusion absolue de la vérité.*

J'ai peut-être tort d'employer une expression si faible, car en me promenant il y a quelques semaines au Village Suisse avec un des écrivains qui font le plus d'honneur à notre pays, j'eus l'imprudence, arrivé sur place, de lui demander ingénument : « Ne trouvez-vous pas qu'ici l'illusion est complète ? ». Il brandit sur moi sa canne-nouveuse, et mon oreille frémit encore du ton sur lequel il me répondit : « Si vous avez le malheur de me parler d'illusion, et d'insinuer que nous sommes à Genève, et non en pleine montagne, je vous roue de coups ». Dès lors, je me le suis tenu pour dit ».

Gaspard Vallette, avant-propos de *Le Village suisse à l'Exposition nationale*, Genève, 1896.

Le groupe formé dans notre montage par les vues 15 à 20, réalisées lors de l'Exposition nationale suisse de Genève en 1896 mérite un examen particulier. Six vues éditées, peut-être sept ont été filmées à l'intérieur de l'Exposition. Nous n'aborderons pas la question des séries, dont il faudrait une fois étudier la relation interne et la programmation en rapport avec l'affirmation selon laquelle chaque vue Lumière formerait un tout homogène et distinct. Notre propos sera de dégager le sens du rapport entretenu par le cinématographe et les Expositions, largement attesté par les catalogues : Dresde (n° 229-231), Lyon (n° 441-452, 564-565, 834), Stockholm (n° 533-542), Turin (n° 1051-1054), Paris (n° 1154-1174).

A Genève, l'appareil Lumière est présent dans un lieu baptisé, par un léger euphémisme, Parc de Plaisance. Situé marginalement dans l'enceinte de l'Exposition, il s'agit d'un champ de foire organisé pour distraire la population en gardant le contrôle de ses délassements. La gestion en est confiée à un administrateur détaché de la direction des parties respectables de l'Exposition (Beaux-Arts, Industrie, Agriculture ; Village suisse). C'est là, parmi les forains agréés, qu'un concessionnaire a dressé un « Palais des Fées » qui accueille sous son toit différentes attractions, danseurs javanais, illusions d'optique, tableaux vivants, concert et jardin égyptien... Ainsi que le cinématographe Lumière, présenté pour la première fois en Suisse, en même temps qu'il se répandait dans toute l'Europe. L'appareil avait été noté par la direction même de l'Exposition « comme un spectacle charmant et vraiment extraordinaire. Voir pour le Parc de Plaisance » (formulaire du 9.3.1896, Archives de l'Exposition, cote 57/350/67 (218).

Les séances, dont la fréquence et la durée ne nous sont pas encore connues, comprennent les premières bandes habituelles, entrée du train en gare, partie de cartes, démolition d'un mur, « mêlée rythmique des vagues de la mer », querelle des bébés, et, à partir d'une date indéterminée, les vues prises dans l'Exposition, devant le Palais des Fées (n° 310 et peut-être 311), dans le Village suisse (n° 309, 312-313, 1134?), et encore en Ville de Genève (n° 314). L'Exposition n'est donc pas seulement un lieu d'exhibition, elle devient à son tour un sujet de prises. Dans notre cas la majorité d'entre elles représentent un spectacle existant déjà comme tel avant d'être filmé et relevant d'une imagerie préconstituée.

L'Exposition permet d'observer à quel point la projection de photographies animées apparaît dans un contexte où pullulent les représentations de type illusionniste et les reproductions miniaturisées ou à l'échelle. Modèle réduit en métal de la Ville de Genève en 1850, Relief du Righi, Panorama du Congo, kinétoscope et kinétophone Edison, mais aussi Village nègre habité par 220 figurants des deux sexes « appartenant à dix-neuf tribus répandues entre le 18^e et le 14^e degré de longitude sur la côte occidentale de l'Afrique », comme l'explique un *Guide*. Le fameux Village suisse, qui n'appartient pas à la zone du Parc de Plaisance et dans lequel est investi la part symbolique majeure de l'Exposition nationale (consacrée par ailleurs à la production moderne), est un vaste trompe-l'œil en trois dimensions, peuplé de figurants authentiques auxquels les visiteurs se mêlent. Une falaise et une cascade artificielles forment le fond du décor. Du spectacle-saisissant de la chute, on lit par exemple ceci : « l'eau se brise et rejaillit de toutes parts, couvrant comme d'une poussière, la végétation sauvage qui l'entoure : c'est la nature même ». (*Le Village suisse*, p. 14). On relève l'analogie frappante de cette description tautologique avec les commentaires des vues Lumière, qu'ils proviennent d'un spectateur ou d'un catalogue, ainsi par exemple : « n° 620, *Départ d'un bateau à vapeur sur le lac Léman*. Le bateau quitte le quai et disparaît peu à peu » (Catalogue de 1907, p. 5). Au sommet de la falaise du village, où l'on accédait par un sentier, s'élevaient au regard les Alpes suisses... reproduites par un diorama.

Comme l'illustrent les citations qui introduisent ces propos, la réception du cinématographe se fait selon les paramètres réglant l'appréciation des machineries illusionnistes familières :

— étonnement devant la perfection de l'effet, mesurée dans ce cas à la vérité du mouvement et à la comparaison des échelles (l'image projetée est d'autant plus convaincante qu'elle passe pour être en grandeur naturelle) ;

— admiration pour l'ingéniosité des mécanismes supposés produire l'artifice. En effet, une image où tout peut bouger simultanément en

tout point semble avoir été perçue d'abord comme le résultat de manipulations ponctuelles aussi nombreuses qu'elle présentait de sujets mobiles. L'interprétation est traduite notamment par l'idée qu'il aurait fallu photographier pour une seule minute de projection non moins de 900 poses arrêtées successives, « ce qui n'est pas une mince opération », (voir notre première citation).

Nous avons décrit, dans les observations précédentes, les procédures formelles grâce auxquelles le spectacle mettait en évidence, en terme de changements à vue, la capacité de l'appareil à faire voir le mouvement. Nous insistons ici sur l'instauration d'une illusion éprouvée comme parfaite, dont la condition est naturellement la continuité du mouvement. Considérées au moment des premiers contacts, il nous semble que les images animées projetées sur écran aient été l'objet d'une réception paradoxale qui balance entre la perception d'un flux parfait et celle d'une discontinuité.

Noël Burch, dans « Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein » (1981), a relevé que l'usage illusionniste de l'appareil, entièrement programmé par l'ambition qui présidait à sa mise au point, ne pouvait paraître autrement qu'une inutile redondance aux yeux des utilisateurs savants de la décomposition photographique du mouvement. Sur le plan de la représentation, cette vocation produit un objet tautologique et mécanique dont les homologues sont régulièrement dénoncés depuis l'existence du diorama. C'est donc la prétention d'être aussi vrai que la vie qui explique la spécialisation foraine des images animées comme l'absence de tout débat véritablement esthétique au moment de leur diffusion. Dans les années 1890, le débat a eu lieu, ailleurs, et il est épuisé. La photographie a formulé sa légitimité artistique au nom de la vérité idéale contre le rendu des apparences, et elle privilégie toutes les manipulations susceptibles d'effacer ce qui pourrait appartenir à un effet mécanique — l'instantané en particulier. En parachevant l'édifice illusionniste par la combinaison de l'image photographique et de la synthèse du mouvement, le cinéma se situait d'emblée hors du champ esthétique de l'époque. Il faudra que le statut général de l'image subisse une violente remise en question, quelque vingt ans plus tard, pour qu'à l'idéalisme de la main se substitue un idéalisme de la machine, et qu'il devienne possible pour certains d'envisager l'intégration du cinéma au sein des arts sans renier la mécanique qui le produit.

Bibliographie

- Buache Freddy, Rial Jacques, *Les débuts du cinématographe à Genève et à Lausanne, 1895-1914*. Cinémathèque suisse, Lausanne, 1964 (Coll. « Documents de cinéma », n° 5).
- Buddemeir Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente*. Fink, München, 1970 (Coll. « Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste », vol. 7).
- Burch Noël, « Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein », *Afterimage*, 8/9, Spring 1981, pp. 4-21 (numéro spécial « Beginning... »).
- Deutelbaum Marshall, « Structural Patterning in the Lumière Films », *Wide Angle*, 3/1, 1979, pp. 28-37.
- Mast Gerald, « Kracauer's Two Tendencies and the Early History of Film Narrative », *The Language of Images*, W.J.T. Mitchell (ed.), The University of Chicago Press, Chicago, 1980, pp. 129-150.
- Pinel Vincent, *Louis Lumière, 1864-1948. L'Avant-scène cinéma*, Paris, 1974 (Coll. « Anthologie du cinéma, tome 8, n° 78, pp. 395-474).
- Les « Listes et catalogues de vues » de la Société Lumière (1897-1907)*, présenté par Vincent Pinel, *Revue Internationale d'Histoire du Cinéma*, n° 7 et 8, 2/1975 (L'Avant-scène cinéma, Paris, microfiches).
- Sadoul Georges, *L'invention du cinéma (Histoire générale du cinéma, t. 1)*. Denoël, Paris, 1973 (1^{ère} éd. 1945; 2^e éd. revue et augmentée : 1948).
- Louis Lumière*. Seghers, Paris, 1964 (Coll. « Cinéma d'aujourd'hui, n° 29).
- Vaughan Dai, « Let there be Lumière », *Sight and Sound*, vol. 50, n° 2, Spring 1981, pp. 126-127.
- Le Village suisse à l'Exposition nationale suisse*, Genève 1896. Commission du Village suisse, [Genève, 1896].
- Les archives de l'Exposition nationale suisse de 1896 sont intégralement conservées par Les Archives d'Etat de Genève. Le Musée d'ethnographie de la Ville de Genève en a tiré le matériel d'une exposition intitulée « Suisse, mon beau village » (annexe de Conches, novembre 1983-février 1984). Nos recherches dans ce domaine ont été stimulées par l'accueil généreux de M^{me} Christine Détraz et M. Bernard Crettaz, du Musée d'ethnographie.

How can one explain that so little attention has been devoted to the films of Lumière in the current re-evaluation of primitive cinema? What modes of reception and what processes of formalization can be reconstructed from an observation of these « one shot-one scene » films? What is the place of the Cinématographe amongst the multiplicity of illusionistic devices which it perfects and brings to an end?

This article suggests fragmentary answers to such questions, based on a selection of Lumière « views » shot in Switzerland in 1896-97.

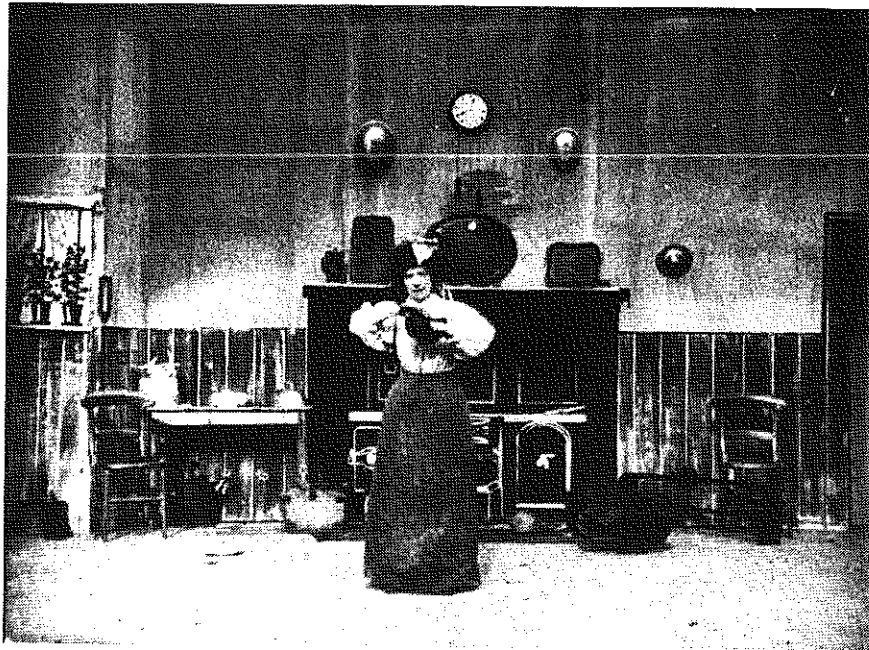
Barry Salt

What We Can Learn From the First Twenty Years of Cinema

The period covered by the first twenty years of the cinema provides an excellent laboratory for the testing of general ideas about films, as well as having its own intrinsic and peculiar interests. Because the majority of films made in this period are one reel or less in length, it is fairly easy to see a large number of them in a short space of time if one wants to, and also to remember and compare their distinctive features, and in fact the comments I shall make in this article are based on the viewing of about 2000 films of dates spread fairly evenly over the years 1895 to 1915. My comments all relate in a connected way to some of the main features of the standard forms of films which have remained constant from the end of the period in question down to the present day.

One particular feature of a small number of films made before 1906 which has been commented on recently by several observers (Tom Gunning, Charles Musser, and André Gaudreault¹ in *Cinema 1900-1906*, FIAF, 1982) is that they contain repetitions of the same action in successive shots. The best known example of this is Edwin S. Porter's *The Life of an American Fireman* (1903), in which several people in succession are shown leaving a room through a window in a shot taken from inside the room, and then in the next shot they are again shown coming through the window in succession in a camera angle from outside the window. A few other similar examples exist from this year and the next couple of years such as *Next!* (Biograph, 1903), and *The Firebug* (Biograph, 1905), but these coexist with other films, some even from the same studios, where the passage of several people through a doorway or window from one shot to the next is handled with fairly accurate action continuity in the manner we nowadays expect. One example is *A Search for Evidence*, made at Biograph several months

¹ These articles appeared in French in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, Hiver 1979, Perpignan.



In the first scene of *Mary Jane's Mishap* (G.A. Smith, 1903), the actress freezes in this position for 11 frames before the cut to the following close shot of her.



The first frame of the first close shot in *Mary Jane's Mishap*. Note that the actress is already moving at the beginning of this shot. There are three more similar cuts into a close shot in the course of the first scene of this film, and in these the matching across the cut is somewhat better.

later in 1903 than *Next!*, and others can be found amongst European films of these years. If one thinks twice about this phenomenon, its occurrence is not particularly surprising, since the artistic media which pre-existed the cinema gave no guidance as to how to handle the situation of action moving from one delimited space to a contiguous but also delimited one. For instance, the most striking feature of narrative lantern-slide sequences was their narrative *discontinuity*. Most of them are only fully comprehensible with the verbal narration in prose or verse supplied with them, and in the most famous of them, *Bob, the Fireman*, it is quite obvious that a different man is named by the text as «Bob» in each slide, and also that the allegedly continuous events take place at different times of the day and night. In fact it is more surprising that most film-makers only took a couple of years to adopt what is the logical solution to continuity in the case of several people going through a doorway in succession. I would say that at that point in time there was no possibility of repeated action across cuts being adopted by film-makers as an *intentional* artistic strategy, and its occurrence was on the contrary the result of an absence of thought. It is clear that at the same time other film-makers were consciously creating static position matches on cuts to a closer shot *within* scenes, as the actors in *Mary Jane's Mishap* (G.A. Smith, 1903) and *Ursus et son taureau lutteur* (Pathé, 1904) can be seen moving into the matching position within a couple of frames after the cuts in question. Most (though not all) film-makers were smart enough to make the generalization from this situation, in which the logic of continuity is even more apparent, over the next couple of years.

If we are really interested in finding a meaning in this phenomenon, from a film-historical point of view, which is the only way to deal satisfactorily with this subject, then the opinions of audiences, critics, and film-makers of the period could be considered to have various degrees of relevance to the matter. The ideal would be that we had documentary evidence as to exactly what film-makers thought they were doing with respect to this problem at the time, and indeed this evidence should be sought for if one thinks that this is an important issue. I have to admit that I myself have not done this, but I want to warn against the easy assumption that what is written in the trade journals of the period provides a good guide to the thinking of the actual film-makers. To make this clear I will consider a stylistic matter from a few years later, to do with the closeness of the camera to the actors.

In an article in the American trade journal, *The Moving Picture World* of 25 March, 1911 (Vol. 8, N° 12), an anonymous staff writer advocated the avoidance in films of close shots showing less than the whole bodies of the actors, and this was reiterated in the same magazine.



The flashback scenes in *The On-The-Square Girl* (Frederick J. Ireland, 1917) done as scenes inset within an Insert Shot of the letter which recalled them.



The Vitagraph company « nine-foot line » framing in *The Spirit of Christmas* (William Humphrey & Tefft Johnson, 1913).

a year later. If one considered these articles alone, one might draw the conclusion that this use of a close camera was a recent development, whereas in fact in the films made by the Vitagraph Company, the largest American producer, the use of the « nine foot line » as a standard limit to actor closeness to the camera had begun in 1909, and by 1910 a sizeable proportion of the framings in Vitagraph films cut the actors off at the thighs. Many of the other American film-makers, including D.W. Griffith at Biograph, had begun to respond to this trend by 1910, so that by 1912 this feature was solidly established in American films. Likewise with the general case of smooth continuity of action from scene to scene, which an article in *The New York Dramatic Mirror* (13 March 1909, p. 16) claims to have been achieved for the first time in an American film in D.W. Griffith's *A Fool's Revenge*, whereas in fact in this respect this and other Griffith films of 1909 are no improvement on such earlier Vitagraph films as *The Mill Girl* (1907).

My final point which has to do with accepting a journal reference as an accurate guide to filmic practices relates to the employment of commentators or lecturers to describe and explain films to the audience as they were being shown. On the basis of a couple 1908 references to the desirability of having a commentator at a film show it has been suggested that this was still the usual practice in the United States at that date. But when we consider that 1907 articles in *The Moving Picture World* (Vol. 1, n°9, May 4) and *The Saturday Evening Post* (Vol. 180, n° 21, November 23) both omit the commentator from a list of staff required to run a Nickelodeon, but do include a piano as being necessary, then taking this together with the fact that all films made after 1906 are comprehensible on their own, whereas some made before 1906 are not, then the obvious conclusion is that the commentator was at least well on the way to disappearing by 1908, and the expressed desire of a couple of writers for his continuance was a futile rearguard action which was of no interest to the film-makers and exhibitors, just as in the case of the « cutting off the feet » mentioned above.

The most significant lesson to be learnt about the importance of considering the facts when one is formulating theories about the cinema can also be illustrated from the films of the first twenty years. If we consider the use of the dissolve between shots in the surviving films from this period, we find that at first it was merely a way of joining *all* the shots in a film together, regardless of their temporal relation to each other. This can be observed in the films of Georges Méliès, who was presumably the inventor of the device, from *Cendrillon* (1899) onwards. It is quite clear that in the case of Méliès' films the dissolve did not indicate a time lapse, since in some cases it occurs between shots even though there is absolute action continuity across it. Examples can be quoted in *Barbe-Bleue* (1901), in which there is a dissolve as his last

wife goes through a door seen from one side, to the next shot as she appears through the door in the other room, and similarly in *Le voyage dans la Lune* (1902), just to start at the beginning. Exactly the same observations can be made about the use of the dissolve in some Pathé films such as *Histoire d'un Crime* (1901), and in most of the films made up to 1903 by Edwin S. Porter for the Edison Company. From 1903 onwards all film-makers except Méliès dropped the use of the dissolve as a general method of joining all the shots in a film together, and took up the use of the cut for this purpose, in the same way as it was already being used by G.A. Smith and other British film-makers from 1900 onwards.

However, simultaneously with all this, there was also a group of films in which the dissolve was exclusively used as a means of indicating the transition from real events happening to a character in a film to events that he dreamed, or vice-versa. The film that initiated this usage was probably *Rêve et Réalité*, made at Pathé in 1901, and other early examples include *Hooligan's Christmas Dream* (Biograph, 1903). From 1903 to about 1911 this was the *only* thing the dissolve was used for (except in the films of Georges Méliès), and then with the development of the true flashback (as we now understand the term), the use of the dissolve was generalized to cover that kind of transition as well. In fact from 1913 onwards the dissolve was principally used to indicate a transition into and out of a flashback shot of sequence, though its use as a transition into and out of a dream also continued. With the full development of « continuity cinema » in America from 1914 onwards, yet another use for the dissolve appeared. This was in the transition, with intended strict continuity, from a distant shot to a closer shot of an actor in a scene, when it was suspected that there had arisen a mismatch in the actor's position when he repeated the action he had been engaged in at the end of the distant shot after the camera had been moved to take the continuing closer shot. Because American film-makers (except D. W. Griffith and a few others who were quickly out of work) rapidly came to understand the technique of action matching across cuts within a scene, there are not a great many examples of this in American films of the years 1914 to 1920, but enough exist to prove the point. It is rather easier to find examples in the work of European film-makers well into the 'twenties, and even in the United States one can still find occasional examples of the use of the dissolve in this way in the sound period (e.g. near the beginning of *The Adventures of Robin Hood* (1938)).

From this brief survey, which is however based on the viewing of the larger part of the surviving fictional films of those years (and more on this and other related matters can be read in *Film Style and Techno-*

logy: History and Analysis (Starword, 1983), it should be clear that in the short period between 1900 and 1915, not only was the dissolve being used with different significances at any point in time, but also significances were changing quite quickly. This applied not only to the case of the dissolve, but also to other filmic devices. For instance, although fades came to be mostly used to indicate a time lapse after 1910, there are a number of cases where the transition to a flashback is done with a fade (e.g. *The Two Columbines* (Harold Shaw, 1914) and *The Vengeance of Durand* (Vitagraph, 1913). And the fade could be, and was, used both to indicate the passage into and out of a flashback and also to indicate a time lapse within the length of a one-reel film, as in *The Quality of Mercy* (Vitagraph, 1915). Yet despite the evident fact that individual formal devices had no fixed meaning in themselves, and also that a particular narrative function could be served by more than one formal device, there is no reason to suppose that audiences in those days could not follow the films using them. Certainly there are no complaints on this score to be found in any of the records. Not only that, but one can point to unique formal devices that apparently only occurred once, but which can be readily understood by audiences now, and presumably could be understood by audiences then. One such is the introduction of a flashback in *The On-The-Square Girl* (1917) by representing the events in the past as a series of scenes inset into the middle of an insert shot of a letter one of the characters involved is reading.

These examples, together with many others from later periods of film history, show the impossibility of treating the specific features of cinema as constituting a language system in any useful sense, and they constitute one of the reasons, though not the only one, for the now obvious failure of attempts such as that of Christian Metz to create a theory of film semiotics. If one has been content to know no more than a handful of famous films from the first twenty years, then one could not realize the inadequacy of simple general theories about the movies. The moral to be learnt is that trying to theorize without solid empirical knowledge of the subject in question is doomed to failure. After all, it is only in physics, the only one of the established sciences that has hundreds of years of history behind it, that separate groups of theoreticians and experimentalists have quite recently come to exist, and even so they continually depend on each other's work. On the other hand, in biology, despite its remarkable achievements in this century, there is still no real separation into experimental and theoretical branches. I see no reason why the new and undeveloped discipline (if it is one) of film studies should be an exception to this law.

L'examen attentif d'un nombre important de films des vingt premières années du cinéma permet de faire le point sur quelques idées générales concernant le cinéma. Peut-on considérer que le chevauchement de l'action d'un plan sur l'autre dans certains films réalisés entre 1900 et 1906 signifie quelque chose ? Les opinions des réalisateurs, des critiques et des publics de la période sont-elles pertinentes ? Brèves considérations sur les idées des critiques et des réalisateurs au sujet du développement stylistique légèrement postérieur : la discussion en 1911-1912 sur la « suppression des pieds ». On constate également l'absence complète de permanence dans l'utilisation du fondu-enchaîné (et bien sûr dans d'autres procédés de transition) dans les vingt premières années alors que malgré cela les histoires racontées par ces films étaient compréhensibles pour le public d'alors et qu'elles le sont encore pour celui d'aujourd'hui.

Cela prouve les raisons de l'échec des tentatives pour établir une théorie du langage cinématographique. Tout montre la nécessité de mettre en parallèle l'observation effective de tous les films concernés et les théories qui s'y rapportent, ce qui a été jusqu'ici négligé dans les récents efforts de théorisation.

Jean Mottet

Le cinéma des débuts ou l'ambiguïté révélatrice

L'intérêt pour les dehors du film ou plus précisément pour la mise en relation effective du texte filmique avec ses conditions de production et de réception résulte, entre autres, d'une longue évolution de la recherche : après avoir mené à bien la description rigoureuse de son objet, l'analyse peut tenter d'en faire la théorie, c'est-à-dire de mettre à jour ce qui le détermine historiquement. Ce sont donc dans une large mesure les avatars propres à la réflexion de type structural qui ont suscité cette volonté de réintroduire l'histoire. Le déplacement à l'avantage de la continuité et permet d'éviter le retour d'hypothèses dépassées comme celle du reflet ou de l'homologie. Par contre, ces efforts pour inscrire l'analyse des images et des sons dans une problématique du contexte demeurent encore souvent marquées par un arrière-plan théorique fondé sur une formalisation opérée par les linguistes sur la langue.

Les problèmes soulevés par les théories de l'énonciation dans le domaine du langage proprement dit sont à ce titre exemplaires. La perception de l'opposition code/acte de parole et la préoccupation qui en résulte de réintroduire l'histoire amène à découvrir un immense domaine neuf. Il y a là un changement radical de perspective qui demande une nouvelle méthodologie, un nouveau concept. Mais l'accord sur l'idée et le projet d'un nécessaire « dépassement » de la linguistique saussurienne ne suffit pas à jeter les bases d'une linguistique du discours capable d'intégrer les divers pôles de la communication. En autorisant l'introduction dans le domaine linguistique d'éléments auparavant rejetés dans l'extra-linguistique, les théories de l'énonciation et les analyses du discours font surgir avec plus d'acuité certaines difficultés (sans vraiment les résoudre) liées à l'articulation des univers de la description socio-historique et de l'analyse des textes.

Comment, dès lors, s'étonner de la difficulté d'application de ces théories au système de signification du film ? Sur un plan théorique, les tentatives de constitution, pour le langage cinématographique d'un équivalent du catalogue des marques de l'énonciation telles qu'elles ont été repérées par les linguistes dans leur étude de la langue, n'a pas

toujours donné les résultats en rapport avec les efforts déployés. De même, les analyses partielles mais plus concrètes, entamées çà et là à partir de certains éléments de la théorie de l'énonciation et de l'analyse du discours, auraient peut-être intérêt à choisir dans un premier temps les énoncés filmiques les moins complexes, produits dans un cadre fixant et délimitant nettement ses conditions de production/1.

Malgré tous leurs efforts pour s'inscrire dans une problématique du contexte, théories de l'énonciation et analyses du discours restent prisonnières d'un arrière plan théorique fondé sur la formalisation d'une langue hors-contexte.

Le concept-clé est celui d'articulation. Entre l'énoncé et ses dehors, son environnement. Est-il besoin de préciser que le hors-discours dont il est question ici se différencie radicalement des « circonstances » socio-historiques (contraintes techniques, industrielles, sociologiques) exerçant une « influence » sur l'organisation des énoncés. On ne peut pas non plus réduire le contexte aux traces des interventions d'un sujet dans l'énoncé. En accordant la priorité au simple repérage des marques d'un sujet dans les énoncés (qu'il soit instance d'énonciation, sujet au sens psychanalytique du terme ou encore « sujet-spectateur ») les théories de l'énonciation risquent de retomber dans l'analyse interne ou de limiter les dimensions de l'échange à la relation duelle entre un « je » et un « tu ». Apparaît ici la nécessité d'une reformulation de la question de l'énonciation qui tiendrait compte de l'ensemble des déterminations qui pèsent sur l'instance émettrice. Le terrain théorique, trop abstrait, n'est peut-être pas (non plus) aujourd'hui le lieu idéal pour opérer ce changement : une plus grande historicité des démarches s'impose.

Cette tentative de mise en relation des variations internes des énoncés filmiques avec leurs « circonstances » d'apparition et de fonctionnement est au centre de certaines études conduites récemment sur le cinéma des premiers temps/2. Les résultats acquis sont d'ores et déjà de

1/ Dans le domaine linguistique ce sont ces facilités méthodologiques qui ont sans doute déterminé le choix du discours politique comme terrain d'essai de l'analyse du discours. Comme l'écrit L. Guespin « si l'on ne veut pas introduire le laxisme dans ce domaine encore neuf qu'est l'analyse du discours, il importe de se spécialiser dans ces textes dont les règles discursives soient les moins complexes possible ». (L. Guespin, « Problématique des travaux sur le discours politique », in *Langages*, n° 23, p. 25).

2/ A ce sujet voir plus particulièrement Tom Gunning, « Weaving a Narrative » *Quarterly Review of Film Studies*, Winter 1981. Jacques Aumont, « L'écriture Biograph », *Actes du Colloque D.W. Griffith* (à paraître). Noël Burch, « Porter ou l'ambivalence » *Le cinéma américain*, Flammarion 1981 ; et « Passion, poursuite : la linéarisation », *Communications* n° 38 (sous la direction de J.P. Simon, M. Vernet), 1983. L'important numéro des *Cahiers de la Cinémathèque* coordonné par André Gaudreault et consacré au *Cinéma des premiers temps (1900-1906)* n° 29, Perpignan, Hiver 1979.

première importance et constituent sans doute un premier pas décisif vers la mise en suspens, dans le domaine du cinéma, de ce que Foucault appelle « ces découpages ou groupements dont nous avons acquis la familiarité... et que d'ordinaire on admet avant tout examen »/3. Il semble bien toutefois que si la plupart des approches conduites dans ce cadre sont parvenues à mieux dégager la spécificité des débuts du cinéma sans se référer à sa supposée descendance, elles hésitent encore à s'affranchir de notions qui reprennent plus ou moins l'idée d'une certaine continuité entre la tradition littéraire ou les pratiques artistiques « légitimes » (théâtre, peinture) et le cinéma. Je pense ici, entre autres, à certaines hypothèses avancées par André Gaudreault dans un article sur la temporalité du cinéma des premiers temps. Après une étude minutieuse de la structuration temporelle, il conclut sa comparaison entre le montage répétitif de l'action et le procédé de parataxe utilisé dans la littérature médiévale en notant que « cet isomorphisme apparent résulte probablement d'une attitude commune aux écrivains du Moyen Age et aux cinéastes des premiers temps face à l'appréhension et à l'expression d'un paramètre dont ne peut se passer aucune forme de narration, la temporalité »/4. On le voit, au-delà d'une vision linéaire de l'histoire du cinéma, c'est toute une tradition de réflexion que doit ici affronter et contourner le chercheur décidé à poser de nouvelles questions au cinéma des débuts.

Libérés des préoccupations de l'histoire linéaire et de ses avatars, nous sommes donc conviés à la découverte d'un objet complexe, produit d'un ensemble de forces et de règles issues de la technique, de l'économie, de la culture, des pouvoirs etc. Je n'aurai pas la prétention d'ajouter ici une méthode d'analyse à celles déjà existantes. Ma bien présomptueuse suspicion de certaines traditions et de leur champ d'investigation ne débouche pas sur la mise au point d'instruments nouveaux, tout au plus sur la volonté de participer à l'ouverture d'un espace nouveau où pourraient naître d'autres unités, d'autres ensembles, d'autres cohérences. Par où commencer ?

La question est celle de la place du mode de narration et de représentation par l'image filmique dans le nouvel imaginaire social et de son efficace propre. Préciser cette place ne peut plus se faire sans prendre en

/3. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968. La réflexion de Michel Foucault nous semble à même de donner un nouvel élan aux tentatives de recentrage du sujet sur l'ensemble des formes d'assujettissement qui déterminent les mécanismes énonciatifs. « La doctrine lie les individus à certains types d'énonciation et leur interdit par conséquent tous les autres » écrit-il, indiquant très clairement par là que les modalités diverses de l'énonciation ne sont pas transférables à l'unité d'un sujet.

/4. André Gaudreault, « Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1895-1908) », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, Québec, P.U.L., avril 1980, p. 136. Paru en anglais *Cinema 1900-1906 : An Analytical Study*, F.I.A.F., 1982.

compte le système plus général de fonctionnement d'un ensemble de modes de représentation qui se met en place avec la révolution industrielle. L'image mouvante des débuts ne se situe pas nécessairement dans le même projet de signification que le film tel que nous le connaissons aujourd'hui. On peut donc, dans un premier temps, proposer un déplacement de point de vue vers l'ensemble des pratiques discursives où s'est inscrite l'image filmique lors de ses premières manifestations.

Comme l'a bien montré Marc Le Bot « il était dans la logique des valeurs esthétiques communément admises au XIX^e siècle que la peinture conçue comme une sorte d'enquête d'actualité ait droit de regard sur la totalité des situations humaines »/5. Cependant, si le champ d'observation se déplace en s'élargissant, s'étendant progressivement à la totalité sociale, en peinture, les nouvelles catégories d'objets figuratifs ne sont pas liées à un fait stylistique radicalement nouveau : « rien ne change lorsque l'univers industriel prend la place de l'univers mythologique, par exemple, ou celle des paysages composés »/6. Il faudra attendre l'art contemporain pour voir le système représentatif se modifier en profondeur. Mais il se pourrait bien que « les épisodes de l'existence contemporaine » aient « choisi » un autre lieu pour se parler.

La plupart des éléments liés à la révolution industrielle dans l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle sortent du cadre figuratif traditionnel, celui de l'art académique. L'émergence de toute une génération d'objets, de thèmes, de personnages, de gestes, liés à l'actualité, à la modernité, est en fait contemporaine de l'apparition d'une imagerie qui se manifeste d'abord dans un champ marginal par rapport à l'art, là où la figuration travaille hors des spéculations proprement artistiques, dans ce que Marc Le Bot appelle « une sorte de tâtonnement technique ». Deux traits solidaires, précise-t-il, marquent cette imagerie : « l'information transmise est d'actualité immédiate et souvent d'intérêt éphémère »/7. Et il en tire aussitôt ce qui à notre avis en est la conséquence la plus importante : « cette sorte d'intérêt laisse au second plan valant dans la représentation comme accessoire les formes nouvelles elles-mêmes des conduites, des objets et des lieux, toujours repris dans une formalisation de l'espace et du geste stéréotypé »/8. La « sortie » du cadre académique entraîne une subordination des représentations à un ensemble de règles dont le principe organisateur se situe dans une logique en rupture avec les pratiques précédentes.

Exclus des systèmes symboliques constitués et des principes esthétiques traditionnels, la nouvelle génération de signes, d'objets, d'évène-

/5. Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 83.

/6. *Ibid.*, p. 114.

/7. *Ibid.*, p. 92.

/8. *Ibid.*, p. 92.

ments, de thèmes et personnages qui envahissent massivement l'univers du visible à la fin du XIX^e siècle sont à la recherche d'une « promotion » c'est-à-dire d'une intégration à un tissu sémantique (particulier) et à une formation discursive. Tenus à l'écart du travail sur le sens tel que le conçoit la tradition esthétique, ces signes vont s'enfermer progressivement dans des discours, un dispositif, une prévisibilité dont le fonctionnement repose essentiellement sur le stéréotype et la répétition. Ce dispositif de mise en scène, de captation et de contrôle du sens est difficilement localisable, au départ, dans une forme particulière d'énoncé ; à l'origine il s'agit plutôt d'une contrainte s'exerçant à partir d'un ensemble de représentations, dont les images filmiques. D'où le caractère inévitablement général de ces premières propositions.

Ecartées des circuits institutionnels de l'art, ces représentations destinées au plus grand nombre sont aussi en quête d'un lieu admis, reconnu, où elles pourraient, selon l'expression de Julia Kristeva, continuer « à faire semblant de se préoccuper de la vérité objective ».

La diffusion massive des représentations figuratives à la fin du XIX^e siècle répond sans doute, entre autres, à ce besoin signalé par Benjamin qu'avaient les masses de « posséder des choses qui les entourent des représentations les plus proches possibles, les plus familières »/9. Cette familiarité implique une activité sémantique dont l'analogie est incapable et où la simple recondiction de codes hérités de la tradition picturale (si souvent dénoncés) introduirait la distance là où la proximité de l'anecdote est souhaitée. C'est précisément cette relation directe, immédiate, à un sens inscrit dans un espace excluant toutes tensions non résolues que vont privilégier certains modes de représentation populaires. Nul besoin d'attendre le montage et la disposition des signifiants visuels sur la ligne du temps pour voir le spectacle induire à sa façon une lecture de ses représentations, une définition plus précise de leur sens. L'insignifiance des premières images filmiques, leur « disponibilité », ouvrent une brèche que le sens et les pouvoirs investissent d'ailleurs, du dehors (le commentaire verbal accompagnant les projections et dictant un itinéraire de lecture de l'image n'est qu'un exemple parmi d'autres).

Aux Etats-Unis, le lieu « de mise en scène », de traitement et de définition du sens des images filmiques (comme de la plupart des innovations visuelles ayant conduit au cinéma) c'est avant tout le théâtre de vaudeville, /10 spectacle populaire dont la scénographie, à

/9 Walter Benjamin, *L'Homme, le langage et la culture*, Gonthier, Paris, 1971, p. 145.

/10. Pour une étude des relations cinéma-vaudeville on consultera utilement la thèse de Robert C. Allen intitulée *Vaudeville and Film 1895-1915 : A Study in Narrative Interaction* - University of Iowa, 1977.

l'origine, est fondée sur le principe des variétés (principe selon lequel il n'y a pas de transfert d'information d'un « act » à l'autre). Mais les contraintes financières, la recherche d'un type de spectacle rentable aboutissent rapidement à une formule où chaque élément se voit attribuer une durée, un fonctionnement et une place bien précis. Dans un cadre institutionnel de plus en plus contraignant où les questions de coût et de diffusion au plus grand nombre déterminent la nature du spectacle, les ruptures sémantiques (source d'interrogation, donc de malaise) entre les différentes parties se réduisent. Si bien que lorsque l'image filmique fait son apparition sur la scène du vaudeville, le morcellement, l'apparente hétérogénéité du programme (reportage d'actualités politiques alternant avec les gags de music-hall, scènes de mélodrame succédant au reportage sportif) ne sont plus que la façade d'une opération plus profonde d'unification des signes et de définition du sens au sein d'une structure d'échanges permanents où se prépare un phénomène discursif majeur du XX^e siècle : le tri, la canalisation, la mise en boîte des affects au sein d'une machine destinée à produire du pathos et mobilisant des simulacres d'intensité/11. On le voit, les circonstances sociales du discours de masse, sa fonction prosaïque de communication et de spectacle, marquent en profondeur l'activité sémiotique des images au moment de leur entrée dans le champ des langages.

Bien que renvoyant à des référents de nature différente (mondains dans le cas des « actualités » et des reportages, de type fantasmagorique dans la plupart des courts gags de l'époque), les procédures de signification à l'œuvre dans ces innombrables mini-récits relèvent d'un même mécanisme de reprise, de répétition et d'échanges incessants. A l'intérieur d'un même discours. Ce peut être aussi de média à média. Les éléments d'actualités mis en scène par le film par exemple ont déjà été rapportés par la presse (le film de Williamson *Attack on a China Mission* n'est que l'exemple le plus connu d'une longue série). En fait, avant 1906, aux Etats-Unis, les sujets de la majorité des films de fiction à un plan/12 sont soit des adaptations de numéros de vaudeville, soit des emprunts à d'autres formes de représentations populaires (chanson, lanterne magique, mélodrames...) ou encore des reprises de faits divers mentionnés par la presse, si bien qu'en fin de compte, avant même que l'histoire soit énoncée dans le film, il y a beaucoup de chance

/11. Cette structure d'échange n'est pas sans préfigurer celle tout-à-fait comparable du discours télévisuel.

/12. A ce sujet et pour un panorama de la production américaine entre 1900 et 1906, cf. Eileen Bowser, « Introduction au projet de Brighton » *Cahiers de la Cinéma-thèque*, n°29. Paru en anglais dans *Quarterly Review of Film Studies*, Fall. 1979 et *Cinéma 1900-1906 : An Analytical Study*, F.I.A.F., 1982.

pour qu'elle ait déjà été dite ailleurs. D'où cette impression constante de déjà vu ou ce qui revient au même d'un inéluctable « à revoir sous peu ». Comme l'a bien montré Noël Burch, le public ne vient pas à ce type de spectacle « pour l'histoire et ses ressorts... mais pour jouir de l'enchaînement d'une série d'archétypes... pour feuilleter un album de somptueuses photos illustrant un texte qui se trouve ailleurs »/13.

Difficile, pourtant, dans ces conditions d'intertextualité particulièrement active, de considérer comme le fait Burch « que ces images requerraient du spectateur une lecture topologique, une lecture à angle large, souvent sans que des indices très clairs ou très distinctifs viennent immédiatement les hiérarchiser... une lecture plus proche de celle qui est requise par la surface picturale de l'occident « primitif » ou « moderniste » que l'espace hiérarchisé de la Renaissance et des siècles qui l'ont suivie... »/14. C'est tout le problème du modèle. Comme je l'ai déjà indiqué, je ne pense pas que le discours des premières images filmiques et le type de lecture qu'il programme s'inscrivent nécessairement dans les traditions représentatives et narratives ou dans une « esthétique » de la réception propres aux arts « légitimes » (peinture, littérature, théâtre etc.). D'autres modalités d'inscription, de circulation et de réception du sens sont à l'œuvre dans les images et les sons des premiers temps. Ces nouveaux objets signifiants, ces nouveaux espaces où plusieurs matières d'expression opèrent simultanément, définissent des contraintes spécifiques à leur relation avec le contexte, et il n'est pas certain que les examens successifs des différents niveaux de signification du film (fût-ce par souci méthodologique) à partir de modèles théoriques fortement constitués (je pense ici aux études se réclamant de la narratologie ou encore celles relevant de l'analyse de la représentation en peinture) soient la meilleure façon de constituer le film en « objet signifiant total » comme l'envisageait Christian Metz il y a une dizaine d'années. Les analyses textuelles d'esprit sémiologique, et plus nettement encore, peut-être, celles inspirées des théories de l'énonciation, apparaissent parfois (cela en dépit du souhait contraire clairement manifesté par Christian Metz)/15 comme une « extension mécanique des méthodes linguistiques qui iraient s'annexer de proche en proche divers « objets »/16. Les analyses du film et singulièrement celles des premières manifestations de l'image mouvante ont aujourd'hui tout à gagner de tentatives de prise en compte d'une inscription plus globale

/13. Noël Burch, « Porter ou l'ambivalence », *le cinéma américain, op. cit.*, p. 38. Paru en anglais dans *Screen*, Winter 1978-79.

/14. Noël Burch, « Passion, poursuite : la linéarisation », *Communications* n° 38, p. 38.

/15. A ce sujet voir Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977, p. 12.

/16. *Ibid.*, p. 12-13.

du sens dans le système du film. Plutôt que dans une perspective d'analyse d'un seul aspect du langage n'est-ce pas dans cet esprit, cette volonté de transformation globale de l'activité langagière que Benveniste lui-même a conçu sa théorie de l'énonciation ?/17.

S'inscrivant dans un mouvement historique de définition du sens des représentations figuratives et des langages de masse, mais ne disposant pas d'emblée des moyens de contrôle du sens de l'image, le cinéma a eu largement recours à une inter-textualité particulièrement active. C'est ensemble que le cinéma des débuts et d'autres langages figuratifs ont peu à peu constitué une réserve de signes, de représentations, une sorte de pré-savoir que le cinéma classique viendra ultérieurement « retravailler » sur le mode du récit de type romanesque. Par ces jeux ininterrompus de répétitions successives et de circulation entre discours, les filtrages ont affaibli toutes relations singulières aux référents au bénéfice d'une cohérence nouvelle, d'un ensemble d'opérations discursives interpellant le spectateur sur un mode proche de celui de la personne mais dont l'énonciation demeure volontairement ambiguë. Avant d'atteindre le régime énonciatif de l'Histoire (au sens de Benveniste), régime du long métrage de fiction/18, il semble bien que le cinéma des débuts ait adopté une formule énonciative répondant mieux à l'attente d'un spectateur modelé par des habitudes spectatorielles acquises, par la force des choses, et des institutions en dehors du cinéma, dans une zone de production et de circulation du sens déterminante pour l'avenir des images et des sons.

Les exemples sont multiples. Prenons celui des nombreux films associant documentaire et fiction, par exemple *The Skyscrapers of New York* produit par la Biograph en 1906, dont j'emprunterai ici la description à Tom Gunning/19. Le film commence par deux plans qui sont des vues panoramiques de la ville de New York. Ce type de paysage provoque un effet de reconnaissance immédiat, une impression de déjà vu : la caméra découvre les choses comme elles sont, enregistre un réel extérieur et antérieur à son intervention, donc à l'intervention d'un

/17. Cette volonté théorique « d'élargissement » de la notion d'énonciation est à mettre en relation avec les transformations historiques du statut de l'œuvre et de l'auteur à la suite du développement des médias qui ruine la figure du créateur et son « aura » (le terme est de Benjamin) unique et irremplaçable.

/18. Voir Christian Metz, « Histoire/discours » *Le signifiant imaginaire op. cit.*, p. 113-119.

/19. Tom Gunning, « Le style non continu du cinéma des premiers temps » *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29. Paru en anglais dans *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, F.I.A.F., 1982.

énonciateur éventuel. A la découverte progressive d'un paysage se substitue la reconnaissance d'un stéréotype. Ces plans introductifs mettent en place un univers de référence indiscutable qui s'impose seul, un hors-discours. La venue du discours au 6^e plan (qui coïncide avec l'intervention des acteurs et du décor en carton-pâte) ne sera qu'une simple intervention dans le continu d'un « vécu » qui le déborde de toutes parts. Ce qui importe en somme, c'est que le dispositif existe hors du champ de la référence.

A un moment où les images filmiques font leur entrée dans le champ du langage et de la pensée, certaines pratiques de la communication de masse, notamment ses formes d'énonciation très particulières caractérisées par le développement de l'ambiguïté, apparaissent comme un « contexte » déterminant pour le nouveau statut de l'image filmique. Relevé précédemment dans certains modes de représentation, le renvoi de l'énonciation à un effet de structure ne se présente pas, dès lors, comme une hésitation entre « objectivité » et « subjectivité » mais bien comme la stabilisation dans une forme nouvelle de mise en représentation du monde.

Cette forme historique de l'énonciation, reprise par les images filmiques des premiers temps, va progressivement céder la place, au cinéma, à ce que Christian Metz appelle « le régime de l'histoire » sans pour autant disparaître de la pratique des images et des sons comme je l'ai montré ailleurs/20. Mais l'évolution dans le temps des modalités de l'énonciation, leur inscription dans différentes matières d'expression, fait apparaître un problème théorique nouveau : aux aspects de l'énonciation le plus souvent analysés (surgissement du sujet dans l'énoncé, relation que l'émetteur entretient par l'énoncé avec l'interlocuteur, attitude du sujet à l'égard de son énoncé) vient s'ajouter une forme d'énonciation, une relation des signes à leur contexte où l'orientation et le traitement des significations est moins le fait d'une prise de possession du monde et des signes par la « subjectivité » que le produit d'un ensemble de déterminations sociales et discursives.

/20. Jean Mottet, « L'interview télévisuelle : communication ou simulacre ? », *Actes du Second Congrès des Sciences de l'Information*, Bordeaux, 1980.

While no one seems to discuss any more the legitimacy of cinema as an art, the specific situation of film images within the field of language and thought is still a matter of controversy. After a period of intense theoretical and textual activity, largely based on linguistic models, recent work on early cinema provides many an opportunity to take into account the social-historical context of film in an analysis of its ways of functioning. Within this general framework, allowing a progressive opening of the analysis of images and sounds to an overall consideration of the conditions of their production, this article suggests a few propositions to help situate the discourse of early cinema relatively to specific practices in mass communications.

Tom Gunning

Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film

In my essay entitled « The Non-Continuous Style of Early Film »¹, I surveyed a group of what could be called anomalies in early film - elements which, from the viewpoint of the later dominant style of film-making (which we could call - with caution and reservation - the classical style of continuity) seemed deviant. Inspired partly by the work of Noël Burch and partly by own interest in later « deviant » styles of film-making in the avant-garde, I felt it was important not to see these anomalies as primitive mistakes groping towards the later established ideal of match cutting and diegetic unity but as indications of another direction in film narrative than that of later dominant cinema, a road not taken by the major film industries.

My essay was announced as preliminary, and in it I indicated my uncertainty as to whether the group of anomalies I surveyed could actually be thought of as forming an organic and unified style in early film. It now seems to me that the importance of the elements I discussed is not primarily that they sketch an alternate approach to narrative than that of the classical style, but rather that they reveal how complex and dialectical the development of the classical style is. Rather than serving as markers on a deviant route in film history, the elements of non-continuity in early film punctuate the body of film history, becoming a series of blind spots. For traditional historians who see film as moving towards an ideal of continuity, the anomalies can only be seen as errors or failed attempts. For recent theorists such anomalies are

¹ / 1. This paper has since been published in French : « Le style non-continu du cinéma des premiers temps », in *Les Cahiers de la Cinémathèque* (Perpignan, hiver 1979) and in English in *Cinema 1900/1906: An Analytical Study*, ed. Roger Holman, Bruxelles, F.I.A.F., 1982, Volume I, which anthologizes all of the papers delivered at the Brighton Conference.

significant as deconstructive deviations. But in fact these critical points in film discourse reveal precisely that film history can not be conceived according to static models of coherence or non-coherence to an (often unspecified) ideal of classical continuity (which, after its establishment would seem to have no history, other than that of a static definition, while other films can only be conceived through the relation of deviance from the norm).

Early cinema, then, need not be viewed as either a moment in the natural development of the later modes of classical continuity, or as a prelapsarian era before the betrayal of cinema to the monopolistic representatives of bourgeois culture and morality. The challenge that early cinema offers to film history is a search for a method of understanding the transformations in narrative form in cinema's first decades; a method that maintains an awareness of early film's difference from later practices, without defining it simply as a relation of divergence from a model of continuity (that, in fact, has not yet appeared). It is precisely the *history* involved in these changes that must be understood.

There is no question that the understanding of this history ultimately must include not only a close and comparative viewing of all existing films with the tools of analysis that structuralism and semiology has provided to film study, but also an understanding of these films as economic products. The means of production and consumption (in a broad understanding of these terms) of early film is only now being described and investigated. It is only from a full description of the means of financing, the actual methods of production of films, the processes of their distribution, the practices of exhibition, and finally the way films were received by audiences, that a truly historical view of cinema will be possible. If the methods of analysis of films as signifying systems and as economic commodities are different, they are by no means mutually exclusive, nor ultimately fully independent. I must single out the recent work of Charles Musser for his attempt to understand the signifying process in early films in relation to the strategies involved in their presentation and production.

If the history of film as a commodity is necessary for a full understanding of film form in history, it is not the only means of approaching the film historically. We must develop methods of analysis of the films themselves which include a historical dimension. The investigation of film texts as systems had encouraged an approach that is rigorously synchronic. Certainly this synchronic investigation of films was necessarily the founding task of a structural approach to film. However the time has now come for a diachronic comparison of filmic systems within history. One particularly fruitful method in a diachronic approach to early film is the investigation of cine-genres.

Two limitations on the recent study of genre in film are immediately evident. The first is its almost exclusive attention to the aspect of content in films rather than expression (of signifieds rather than signifiers). This limitation I will discuss somewhat later. The other limitation is that, like so much of recent serious film study, it is cut off from history. This is perhaps not surprising since the description of genre synchronically should precede its diachronic investigation. There have, of course, been genre studies that traced the modification of particular genres, supplying something of a specialized history of the gangster film, or western. But the relation of such genres to film history in general has not been broached. This is surprising because there exists a conception of genre in which genre itself is a vehicle of historical change: the theory of genre of the Russian Formalists.

Although often criticized for removing the literary text from historical contexts, it is in fact in the theory of genres that the Russian Formalists introduced the historical dimension to the analysis of texts. The Formalist understanding of art as a process of de-familiarization gave to the history of art forms a necessity for constant change and renewal. As Tynyanov put it, «any literary succession is first of all a struggle, a destruction of old values and a reconstruction of new elements»/2. In this view literary genres become dynamic, competing with rival genres for dominance as they move through a cycle of origin, canonization and eventual decay. As a genre gains popularity it loses its defamiliarizing role and moves inevitably into decadence giving way to new forms/3.

Certainly this dynamic view of genres as part of the «dialectical self-creation of new forms»/4 has limitations as a model for film history. While it provides for a dynamic view of the succession of forms, its concept of «self-creation» limits our access to other historical factors which influence the growth and decay of genres, factors which are essential to our understanding of film as a commodity. The Formalists themselves were aware of the limitations of the approach, however, and Eichenbaum described it as «only a general outline of evolution surrounded by a whole series of complicated conditions»/5. But, if in need of completion by a consideration of these «complicated

/2. Tynyanov quoted by Boris Eichenbaum in «The Theory of the 'Formal Method'» in *Russian Formalist Criticism*, ed. Lemon and Reis, Lincoln, Nebraska, 1965, p. 134.

/3. The Formalist approach to genre is discussed in the Eichenbaum essay cited above and is usefully summarized in «Literary History as a Challenge to Literary Theory» in *Towards an Aesthetic of Reception*, by Hans Robert Jauss, Minneapolis, 1982, pp. 16-18.

/4. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 135.

/5. *Ibid.*, p. 136.

conditions » (which for me involves film as a commodity, primarily), nonetheless this concept allows us to grasp film genres as truly historical events. From this the conception of a historical series of film genres arises in which, to quote Hans Robert Jauss «the next work can solve formal and moral problems left behind by the last work, and present new problems in turn»/6.

We can now turn to the limitation of the concept of genres in recent film analysis to aspects of content. Although there are reasons why this has been useful in the approach to later cinema (in which the concept of genre is basically one taken over from policy of production and distribution within the industry: hence the categories of musical, gangster film, horror film, etc.), it also has limited our approach to genre as an aspect of the actual form of films. The Russian Formalist come to our aid again in their (admittedly preliminary) works on film, with the concept of «cine-genres»/7. Writing in the 'twenties, the Formalists were primarily concerned to establish what genres were uniquely cinematic as opposed to those «parasitically» taken over from literature and drama. For our purposes, however, the most important aspect of the concept of cine-genres is that it does not define genres simply in terms of content («Story» for the Formalists), but also in terms of its actualization as expression through the specific stylistic devices of film («Plot» for the Formalists). As A. Piotrovskij puts it: «We shall define a *cine-genre* as a complex of compositional, stylistic, and narrative devices, connected with specific semantic material and emotional emphasis but residing totally within a specific 'native' art system — the system of cinema. Therefore, in order to establish the 'cine-genres', it is necessary to draw specific conclusions from the basic stylistic laws of cine-art, the laws of 'photogeny' and 'montage'. We will observe how the use of 'space', 'time', 'people', and 'objects' varies from the point of view of montage and photogeny, depending on the genre. We will also observe how the narrative sequences are arranged, and what the interrelations among all these elements are within a given cine-genre»/8.

This approach to genres is particularly useful in dealing with early cinema. This is partly because such «genres» as have already been discussed in early cinema — such as the chase film or the trick film — can partly be differentiated through their approaches to filmic space and time. Equally important is the way the genres of early cinema can

/6. Jauss, *op. cit.*, p. 32.

/7. Russian Formalist writings on the cinema are found in *Russian Formalist Film Theory*, ed. Herbert Eagle, Ann Arbor, 1981. On genre, see particularly Tynjanov (Tynyanov) «On the Foundation of Cinema», p. 100 and «Towards a Theory of Cine-Genres» by A. Piotrovskij, pp. 131-146.

/8. Piotrovskij, *op. cit.*, pp. 131-132.

be placed in a historical series in which each succeeds the former in dominating the output of film manufacturers. Of course this pattern of succession is not absolute. As Shklovsky put it, «The vanquished line is not obliterated, it does not cease to exist. It is only knocked from the crest; it lies dormant and may again rise as a perennial pretender to the throne»/9. Certainly competing cine-genres occur during this period. But there are clear patterns of dominance of production by different genres, which indicate the cycles of origin of a new genre, dominance and then decay within the film industry. (The description of these cycles is only at a preliminary stage in this essay. Detailed research into production records and catalogues, information on distribution and exhibition are necessary to establish them with certainty. The difference in the cycle of genres from country to country also needs to be investigated, although during this early period film has an international distribution that is unparallel in later history).

I will offer a description of four cine-genres during this early period (approximately 1895-1910) as a preliminary sketch for a theory of genres in early film. Certainly my discussion of these genres does not exhaust all existing genres during this period. But it does provide a framework into which other genres may be integrated (or which may be modified as other genres are defined and examined, or the patterns of succession changed by further research). My definition of genres depends primarily on their relation to the articulation between shots in terms of space and time. The first genre consists of narratives completed within a single shot. The second genre, which I term the genre of non-continuity, consists of a narrative in at least two shots, in which the disruption caused by the cut(s) between shots is used to express a disruption on the story level of the film. The third genre, which I refer to as the genre of continuity, consists of multi-shot narratives in which the discontinuity caused by cuts is de-emphasized by being bridged through a continuity of action on the story level. The fourth genre I call the genre of discontinuity, in which a multi-shot narrative conveys action which is continuous on the story level through a disruption caused by editing on the plot level.

The genre of single shot narrative can be said to be inaugurated by the earliest fiction films of Edison and Lumière, such as *L'Arroseur arrosé* (1895) or *Eloping by Horseback* (1898), and would include any film in which some narrative action is developed within a single shot. Most often the action of these films is comic, a gag pulled on an unsuspecting victim, for instance. Incidents of erotic display are also

/9. Shklovsky, quoted in Eichenbaum, *op. cit.*, p. 135.

frequent in these single shot films, and a host of other sorts of action occur. It is somewhat surprising how long this genre lasted (in the U.S. the medium of penny arcade exhibition via mutoscopes may be a partial explanation of its longevity). As late as 1905 both Pathé and Biograph are still making films in this genre (e.g. Biograph's *A Rube in the Subway** and Pathé's *Le Bain du charbonnier**)/10. The genre appears to have been dominant (at least in number of films released) until about 1903.

The next genre, the narrative of non-continuity, is more complicated to describe. It does not simply indicate films which contain the elements of non-continuity that I described in my earlier article, since many of those devices appear in a number of genres. Rather, this genre indicates a particular approach to the joining of shots. The disruption caused by the move from one shot to another, rather than being minimized through the rules of continuity editing, is actually emphasized (and explained) by a discontinuity or disruption on the level of story. A clear example of this genre would be Smith's *Let Me Dream Again** (Great Britain, 1900) or its near copy, Zecca's *Rêve et réalité** (Pathé, 1901). In both these films the first shot shows a man drinking and flirting with a young girl. The second shot (linked in Smith's film by a blurring effect, and in Zecca's by a dissolve) shows the same man waking in bed next to his quite unattractive wife. In both films the transition between shots is used quite visibly to express a contrast in the film's story: the discontinuity between dreams and life.

There are many other narrative lines within this genre, with the many dream films which cut from reality to fantasy being perhaps the most numerous. The dynamics of this genre may explain why the dream is such a popular subject in early cinema, since the discontinuity it represents could both be conveyed by a cut between two shots and at the same time could naturalize the disruption of editing on the story level. But a number of other situations allowed similar strategies. The radical ellipses that express explosions and deaths in such films as Porter's *Another Job for the Undertaker** and *The Finish of Bridget Mc Keen** (both from 1901) deal similarly with the cut that bridges the two shots of each film. Porter's *What Happened in the Tunnel* (1903) also acknowledges the transition between two shots with a disruption on the story line. A fade out to black leader covers a kiss made in the darkness of a tunnel, but in the second shot the man discovers the women in the compartment have changed places and he is now kissing the wrong girl. Again this was a widely imitated gag in early cinema,

/10. Films which are starred appear in the descriptive filmography *Cinema 1900/1906: A Analytical Study*, F.I.A.F., Volume II.

finding its proto-type in two 1899 British films by Smith and Bamforth, both entitled *A Kiss in the Tunnel* and a later French version, *Flirt en chemin de fer** (Pathé, 1903?).

There are numerous other films which seem strongly related to this genre and should perhaps be included within it. Most important would be the magic or trick film, and not simply because many trick films are presented as dreams. In most magic films the rupture utilized is not primarily that between separate shots, but a rupture created within shots, between frames or photograms. The effect of magical transformation achieved through stop motion is certainly that of a disruption which calls attention to itself and expresses a disruption on the story level — the magical ability of the sorcerer to transcend the laws of nature. Given the fuzzy differentiation between montage between shots and stop motion transformation (particularly with the revelation in the work of Jacques Malthête, John Frazer and André Gaudreault that in many cases such transformation were accomplished by splices as well as camera stoppage)/11, it would seem that the magic film should be included in this genre. Certain other forms, such as films which consist of a series of thematically linked tableaux without narrative links, such as Biograph's *The Four Seasons** (1904) relate strongly to this genre.

Apart from the trick film, it might be questioned how pervasive this genre is, and if it ever is truly dominant. It appears quite early but seems to fade away by 1904. Later trick films relate to it, of course, but after 1904 such films of transformation are most often multi-shot narratives that deal with the actual cuts between shots without expressing a disruption within the story. In many ways this genre of non-continuity blurs into a number of transitional or mixed genres which would include narratives (such as the many versions of the *Passion Play*) in which a series of tableaux function semi-independently. Each shot in these films is a sort of micro-narrative, showing a single location and a complete action. However, continuity of characters and, frequently, the audience's foreknowledge of the story/12 maintain a sort of sluggish continuity, rather than emphasizing the disruptions between shots. This tableaux style functions, then, as a sort of transition between the narrative of non-continuity and the next genre, the narrative of continuity.

The narrative of continuity is unquestionably later than the previous genres. It is exemplified by a form often noted as a « genre » in early film

/11. See Malthête, « Méliès technicien du collage » and Gaudreault, « Théâtralité » et « narrativité » dans l'œuvre de Georges Méliès » both in *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, ed. Madeleine Malthête-Méliès, and John Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, Boston, G.K. Hall and Co., 1979.

/12. See Charles Musser « The Nickleodeon Era Begins » in *Framework*, Fall 1983.

— the chase film. In this genre the disruption of the cut is naturalized by a continuity within the story. Specifically this continuity is the actual movement of a character(s) that bridges the cuts. The end of one shot is signalled by characters leaving the frame, while the next shot is inaugurated by their reappearance. The disruption of the cut is, as it were, smoothed over by the continuity of the character's movement and the brief ellipsis of his action between shots is minimized rather than emphasized. We find proto-types of this sort of continuity in early multi-shot narratives, such as Méliès' *A Trip to the Moon** (1902), in which the tableaux form is modified by the departure from one location at the end of the shot and their arrival in the next locale in the following shots (not to mention the fully developed continuity of the sequence of the rocket's return to earth in Méliès' films)/13. But this form of continuity finds its complete expression in the chase film, in which the action of dashing from one locale to the next provides the narrative armature of the film.

Although there are proto-types of the chase form from as early as 1901 (Williamson's *Stop Thief!**), it becomes an important form about 1904 with such films as Biograph's *The Maniac Chase** and *Personal**. These films form a sort of template from which an enormous series of imitations and variations are produced over the next four years. The pattern is consistent: a character is chased by a group of characters from one location to the next, with each shot showing the character being chased at some distance from the pursuing mob, the shot held until first the pursued and then the pursuers exit from the frame. The next shot begins this movement through the frame over again. This continues until at some fairly arbitrary point the fleeing figure is captured. This form of narrative was extremely popular and appears in a large number of films. Its dominance is undoubtedly overdetermined, but its mastery of the problem of the disruption of the cut through a narrative continuity shows the way a genre responds to a formal issue raised by preceding genres.

The approach to continuity established by the chase film also allows a series of variations in which continuity of action over a series of cuts establishes a coherent synthetic geography. Films such as *Rescued by Rover** (Hepworth, Great Britain, 1905) are examples of this as is a sort of sub-genre of the narrative of continuity in which the gags of the single shot narratives are concatenated along the trajectory of a single character. These films present a series of linked vignettes as a character sets off a series of comic disasters along his route, as in Hepworth's *That Fatal Sneeze* (Great Britain, 1907), in which a man doused with

/13. See Gaudreault, *op. cit.*



Rescued by Rover (Hepworth, 1905).

pepper by a mischievous child causes disorder as he sneezes explosively in a succession of locales. Films of this sort appear particularly frequently in 1907 and may signal a recognized need for variation from the chase format and the decline of the genre of continuity.

The fourth genre, the narrative of discontinuity, refers to the re-introduction of the disruption of the cut into situations similar to the chase form. This disruption on the level of plot rather than story comes with the introduction of parallel editing and its *locus classicus* is the last minute rescues found in the Biograph films of D.W. Griffith. The appearance of parallel editing represents a particularly important juncture in the history of early film for a number of reasons, not the least of which is its specification of temporal and spatial relations between shots. But in the context of the succession of genres it can be seen as a dialectical response to the genre of continuity represented by the chase film. The earliest clear examples of parallel editing appear around 1907 in such films as *The Runaway Horse* (Pathé, 1907) and *The Hundred to One Shot* (Vitagraph, 1906). Although there may be earlier examples, they remain too infrequent to signal anything other than the proto-types of a genre. It is only in 1908 and 1909 that a large number of films appear that make use of this editing pattern.

While the genre of continuity is based on the immediate continuation of an action interrupted in the previous shot, parallel editing interrupts this immediate continuity by interpellating another line of action. Griffith's first extended sequence of parallel editing in *The Fatal Hour* (1908) can exemplify this form. A woman detective has been tied up in front of a gun-clock contraption rigged to fire a bullet into her heart at twelve o'clock. Learning of this, the police rush off to rescue her before the gun goes off. The climactic shots proceed as follows:

Shot 10 : Along a country road, a carriage filled with police rushes towards the camera, exiting from the frame (a trajectory familiar from chase films).

Shot 11 : The woman detective bound and gagged in the crook's hideout. The clock hands move to 11 : 52.

Shot 12 : A different location on the same country road. The carriage again enters the frame and rushes past the camera.

Shot 13 : Return to the woman detective as the clock hands move to 11 : 57.

Parallel editing represents a discontinuity on the level of plot (the actual assembly of shots) that disrupts the continuity of action on the level of story (the carriage rushing down the road, the movement of the clock hands). By intertwining two lines of action, it literally suspends the outcome of each one, creating that device of narrative delay which is known as *suspense*.

By 1909 parallel editing has become dominant in such rush-to-the-rescue situations and has almost entirely displaced the older chase format. More than any other element of film syntax, it represents the transformation of film syntax that takes place during this period. With its specification of temporal/spatial relations, its effect of an omniscient point of view on action, it is exemplary of the techniques that begin to allow films to formulate works that aspire to the genres of the novel and drama. At this point the factors determining the cine-genres become quite complex, and the sort of series I have been describing would have to deal with a number of other factors, such as the influence of literary and dramatic genres, the move towards longer lengths of films, and the appearance of forms that use a variety of syntagmas in dealing with relation between shots. Undoubtedly the next major syntagma to be introduced would be that of the scene. The scene in this context would be defined as a series of shots which, rather than presenting a succession of locales, analyze and establish a single locale and the action within it. The key articulation in the scene would be the cut-in (or cut-out) in which successive shots overlap spatially. This would find its beginnings in the cut-ins to medium shots in such films as *Mary Jane's Mishap* (Smith, 1903), but becomes a dominant practice around 1912 (in such films as Griffith's *The Lady and the Mouse* or *A*

Girl and Her Trust). However it does not simply displace parallel editing, but seems to perform a different narrative role, so we can see that genre at this historical point needs to be re-theorized.

This sketch of a succession of genres needs further investigation in terms of the recognition of such genres by film-makers and audiences. If by genre we mean patterns that determine expectations aroused in audience and patterns followed by film-makers, more evidence of the way films were conceived by producers and understood by audiences is needed. The discussion during the lawsuit between Edison and Biograph over the film *Personal* shows a clear consciousness by the film-makers involved (Edwin S. Porter and Wallace McCutcheon and the companies Biograph and Edison) not only of the chase form but also of the genre of continuity as opposed to the single shot film/¹⁴. It is in this context that it is particularly clear that a theory of the succession of genres cannot rely on a treatment of the films exclusively.

Certainly other concerns within the corpus of films can supplement the foregoing sketch as well. The four genres I investigated derive from their approach to the articulation between shots. Although I think this is the most important aspect of cinematic plot during this period, there may be room for the consideration of genres based on other aspects of filmic discourse. Likewise consideration of genres outside of fictional narrative is needed. It is evident that at least in the early period of this era the dominant genre is, in fact, that of actualities. The sort of cinematic form given to these early actualities needs to be examined more closely in relation to the fictional genres I have discussed/¹⁵.

The discovery that early films were formulated in a different manner than later styles of film-making was an important insight. It allowed us to discover early film as a field of investigation in its own right, rather than as the infancy of an art form. The fact that this difference has been an inspiration to a number of recent avant-garde films is a part of the history of that difference/¹⁶. And, paradoxically, the fact that these

¹⁴. See David Levy, «Edison Sales Policy and the Continuous Action Film» in *Film before Griffith* ed. John Fell, and Gaudreault, *Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique : prolégomènes à une théorie narrative du cinéma* (unpublished doctoral thesis, Université de Paris III), pp. 244-248.

¹⁵. David Levy's admirable «Re-constituted News Reels, Re-enactments and the American Narrative Film» in *Cinema 1900-1906* is an important beginning in this direction. This article appeared in French : «The Fake Train Robbery» : les reportages simulés, les reconstitutions et le film narratif américain », in *Les Cahiers de la Cinéma-thèque*, n°29.

¹⁶. One can cite such films as Ken Jacobs *Tom Tom the Piper's Son*, Ernie Gehr's *Eureka* and Hollis Frampton's *Gloria* as obvious examples. But without direct reference to early cinema, many other films of the America Avant-Garde can be related to the anomalies of early cinema. See my article «An Unseen Energy Swallows Space : Early Film and the Avant Garde» in John Fell, ed., *op. cit.*

same early films are also the ancestors of later dominant practice is another part of the history of that difference. It is a difference that must haunt us and impell us to discover a method of historical investigation that can do it justice.

L'histoire des débuts du cinéma doit faire l'objet d'une nouvelle théorisation qui puisse rendre compte de la différence du cinéma à ses débuts d'avec les modes de réalisation ultérieurs, et qui puisse aussi indiquer de quelle façon ces modes antérieurs sont historiquement reliés à la pratique dominante qui suivit. L'approche de la notion de genre par les Formalistes russes est ici proposée comme un moyen de décrire historiquement les débuts du cinéma. Pour eux, le genre est un processus dynamique de naissance, de domination et de décadence, dans lequel les genres rivalisent pour la domination.

En m'appuyant sur le concept formaliste de « ciné-genres » (qui sont définis aussi bien par leur façon d'utiliser les moyens cinématographiques d'expression, que par leur contenu narratif), je propose une succession de quatre genres pour les débuts du cinéma. Le premier est le genre des films narratifs à plan unique. J'appelle le second « genre de non-continuité » : narratif, il consiste en films narratifs d'au moins deux plans et dans lesquels la rupture causée par la coupure entre les deux plans exprime une rupture au plan de l'histoire racontée. J'appelle le genre suivant « genre de continuité », où une continuité de l'action recouvre la coupure, comme par exemple dans le film-poursuite. Le dernier genre est celui de la discontinuité dans lequel les actions qui sont continues au plan de l'histoire sont discontinues dans leur représentation, comme dans les séquences en montage alterné.

Noël Burch

Un mode de représentation primitif ?*

Dans mes écrits antérieurs, je me suis à quelques reprises appliqué à définir ce que j'ai proposé d'appeler le Mode de Représentation Institutionnel (M.R.I.)¹. J'aimerais ici interpellier la première époque du cinéma pour essayer d'en dégager le statut par rapport au M.R.I. qui, comme on le sait, ne s'est constitué qu'au bout de vingt-cinq à trente années de cinéma. S'agit-il « simplement » d'un cinéma de transition, dont les singularités seraient dues aux forces contradictoires qui travaillent le cinéma d'alors — poids du spectacle et du public populaires, d'une part, aspirations économiques et symboliques bourgeoises, de l'autre ? Ou bien s'agit-il d'un « mode de représentation primitif » au même titre qu'il existe un M.R.I. ? S'agit-il d'un système stable, avec sa propre logique, sa propre durabilité ? Ma réponse est claire : il s'agit des deux à la fois.

Il a effectivement existé, je crois, un M.R.P. authentique, lisible dans les films (un très grand nombre de films) à certains traits caractéristiques, capable d'un certain développement, mais qui est à coup sûr plus pauvre sémantiquement que le M.R.I. Il est illustré par des films très remarquables, depuis *Histoire d'un crime* (1901) de Zecca ou *Voyage dans la Lune* (1902) de Méliès jusqu'y compris *Afgrunden* (*l'Abîme*, 1910) de Nielsen et Gad ou *Fantomas* (1913) de Feuillade. Mais à partir de 1906 commencera sa lente érosion, notamment sous l'effet d'une conception du découpage née dans des films primitifs d'un autre type, plus « expérimental », qui co-existe avec le système « pur », souvent chez le même réalisateur, mais qui est profondément ambivalent. Il en

*Chapitre d'un livre à paraître : *la Lucarne de l'infini*.

¹ Voir « Porter ou l'ambivalence », *Le Cinéma américain*, sous la direction de Raymond Bellour, Paris, Flammarion, 1980, p. 31 à 49. Version anglaise : « Porter or ambivalence », *Screen*, Winter 1978-79, p. 91 à 105. Voir aussi « How we got into Pictures : notes accompanying *Correction Please* », *Afterimage*, n° 8/9, Spring 1981, p. 24 à 38, cf. aussi « Passion, poursuite : la linéarisation », *Enonciation et Cinéma, Communications* n° 38, 1983.

est ainsi de quelques rares films français², de plusieurs films anglais et surtout d'un bon nombre de films de Porter (*The Life of an American Fireman*, *The Gay Shoe Clerk*, *The Great Train Robbery*, *A Subject for the Rogues Gallery*, etc.) qui tous font chavirer l'équilibre primitif par l'introduction de telle ou telle procédure qui traduit des aspirations caractéristiques à la linéarité, au centrément, etc. Mais ces mêmes films restent encore massivement pris dans le système primitif, ce qui produit souvent des monstres séduisants, du point de vue, s'entend, de la future normalité institutionnelle, la nôtre.

En quoi consiste donc ce Mode de Représentation Primitif ? Nous pouvons évoquer ici certains de ses traits principaux : autarcie du tableau (même après l'introduction du syntagme de succession), position horizontale et frontale de la caméra, maintien du tableau d'ensemble³ et « centrifuge ». Ce sont là des traits lisibles dans le texte d'un film typique et qui surdéterminent, avec l'ambiance de la salle et un éventuel conférencier, ce que nous cherchons à définir comme l'expérience de l'extériorité primitive.

Mais il est une autre caractéristique — à vrai dire tout un faisceau de caractéristiques — du film primitif qui peut nous aider à mieux comprendre un aspect du M.R.I. qui est aujourd'hui si intériorisé qu'il est d'un abord direct très difficile. Il s'agit de ce que j'appelle la non-clôture du M.R.P. (par opposition, donc, à la clôture du M.R.I.).

Précisons cependant que si ce trait se retrouve sous diverses formes dans un grand nombre de films, un grand nombre d'autres, surtout à partir de 1900, offrent déjà un semblant formel de la clôture institutionnelle. Donc, en tant qu'il est repérable dans certains films en tant que non-clôture narrative (au sens défini ci-dessous), ce trait n'est pas constitutif du M.R.P. en général. Mais si l'on tient la clôture institutionnelle pour davantage qu'une autosuffisance narrative, qu'une cer-

². Citons l'étonnant *Dialogue de jambes* (1907), tentative d'instauration d'une figure « synecdochique » au cinéma (esquissée à la même époque par Porter avec le gros plan de l'avertisseur d'incendie du *Life of an American Fireman*). Il s'agit d'un « conte scabreux » en plusieurs plans concaténés directement montrant une « passe » dans l'herbe d'un bois parisien. Après un tableau de présentation de la situation en plan d'ensemble (à la terrasse d'un café, une péripatéticienne rencontre son client), nous ne verrons plus que les jambes des personnages. Mais comme ce film vient à un moment où l'articulation d'une suite de gros plans relève encore de l'impensable, la troncation des corps est obtenue grâce à une série d'extraordinaires plans d'ensemble décentrés, renvoyant les jambes tout en haut ou tout en bas du cadre. L'ambivalence des « avancées » primitives est admirablement représentée par ce film, dont il semble qu'il y eut un remake anglais (à moins que cette version qui a survécu ne soit la copie d'un film anglais — le sujet en paraît pourtant bien français !).

³. Ce genre (qui comprend en fait plusieurs sous-genres) que constitue le plan rapproché « portrait » me paraît également être une forme stable jusqu'à son absorption par le plan-emblème (cf. ci-dessous).

taine façon de clore le récit, si on la tient au contraire pour la somme de tous les systèmes signifiants qui centrent le sujet et qui conditionnent le plein effet diégétique, y compris le cadre même de la projection, alors oui, le cinéma primitif dans son ensemble est non-clôturé.

Cependant, les manifestations les plus aiguës de cette non-clôture concernent bien le récit, sa structure et son statut.

La présence, potentielle ou effective, du conférencier à côté de l'écran primitif⁴ est-elle la seule « explication » de l'existence de films comme *Uncle Tom's Cabin* (1903) de Porter, digest en dix minutes et 20 tableaux d'un épais roman ? Et les extraordinaires ellipses qu'entraîne une telle démarche ne sont guère comblées par les intitulés des différents tableaux (« le Départ de... », « Elisa et Tom au jardin »). C'est comme s'il allait de soi que histoire et personnages étaient connus du public, ou que cette connaissance allait lui être servie en marge de la projection.

Inaugurée avec les *Passions*, cette mise-à-côté de l'instance narrative, cette affirmation tacite que la parole du récit est hors de l'image — dans la tête du spectateur ou dans la bouche du conférencier — va informer le cinéma pendant vingt ans et plus. Les premiers « films d'art » de la Vitagraph (par ex., *Richelieu*, *Francesca da Rimini*, ou bien leur version de *la Case de l'oncle Tom* (tous trois de 1909)) dérivent encore d'une instance narrative extérieure. Aujourd'hui il va tellement de soi qu'un film doit raconter sa propre histoire⁵ que nous sommes souvent dans l'incapacité de lire de pareils récits. A nos yeux, *l'Assassinat du Duc de Guise*, par exemple, est un film incomplet sans l'apport externe d'une certaine connaissance de l'Histoire, tandis que, dix ans plus tard, *Intolérance* « se suffit à lui-même ».

Des simples intitulés qu'ils furent au départ, les cartons intercalaires se muent, vers 1905, en résumés de l'action qui précèdent chaque tableau. Mais ceci ne modifie en rien le fond de la question ; l'extériorité du récit est simplement inscrite dans le film désormais. Lorsque Bitzer réalise en 1905 *Kentucky Feud*, basé sur une vendetta qui opposa deux familles devenues célèbres, les Hatfield et les Coy⁶, il fait précéder chaque tableau par un long intertitre qui résume avec une sécheresse de télégraphiste, toutes les péripéties sanglantes qui vont suivre. De tels

⁴. Il n'est pas impossible qu'il y ait eu un conférencier de service pour la projection du film dans certaines salles de vaudeville aux U.S.A., mais je ne possède aucun indice dans ce sens.

⁵. Il est certain qu'il faut posséder certaines connaissances générales sur, par exemple, la situation politique aux U.S.A. en 1973 et 1974 pour comprendre *All the President's Men*. Mais une chose est ce type de compétence culturelle requise par n'importe quel film aujourd'hui, autre chose est la structure fondamentalement lacunaire à l'écran de ces récits primitifs.

⁶. Une ballade célèbre leur est consacrée.

intertitres, qui déflorent systématiquement le contenu narratif du plan qui suit, qui éliminent tout suspense possible, vont constituer un obstacle majeur à la linéarisation narrative pendant une bonne dizaine d'années encore, et l'on en retrouvera des traces tout au long des années vingt, avec certes des connotations ironiques (Sennett), culturelles (Gance), ou distanciantes (Vertov). Mais n'est-il pas évident qu'entre cet usage-là de l'intertitre et le discours du conférencier, *il n'y a aucune solution de continuité*. Autre exemple d'un « pas en avant » qui entraîne d'abord un recul (jusque vers 1914). Autre exemple aussi d'un trait primitif qui sera intégré avec bonheur au cinéma « de culture ».

Précisons que cette extériorité de l'instance du récit dans le cinéma primitif n'existait que pour des sujets « sérieux » : les Passions, les digests de pièces ou de romans célèbres, les mélodrames et, bien entendu, les « plein air ». Elle n'est guère sensible dans les films à trucs ou les burlesques, devant lesquels le conférencier bourgeois reste coi⁷. Or si ces films au récit très rudimentaire, plus rituels que narratifs, se suffisent à eux-mêmes, il me semble que c'est l'autre « face visible » de ce que j'appelle la non-clôture qui se manifeste en eux.

Examinons brièvement, schématiquement, l'histoire de *la fin* au cinéma.

La règle générale des films Lumière et de « l'école Lumière » après lui, veut que le film (le plan) s'achève quand il n'y a plus de pellicule dans la caméra. Ces films sont, pour la plupart, des actualités, où il est signifié implicitement que l'action se continue au-dehors du film (avant et après). Mais si l'on prend le premier film de Lumière à avoir été entièrement mis en scène, nous rencontrons un trait fondateur.

L'Arroseur arrosé s'achève, ou presque⁸, par une punition : le gamin espiègle se fait fesser par le jardinier en courroux. Or, semblables *terminaisons punitives* vont être légion tout au long de l'époque primitive : le voyeur des innombrables « couchers de la mariée » est surpris et rossé, ou alors le ciel du lit lui tombe sur la tête quand il va enfin passer à

⁷. « En règle générale, les films comiques ne nécessitent aucune explication, c'est avec les films dramatiques et historiques que le besoin d'un résumé se fait le plus sentir », *The Bioscope*, Londres, 25 février 1909. En revanche, un film « comique » qui reprend le format de la caricature politique, comme cette étrange petite bande de Porter, *Terrible Teddy, the Grizzly King* (1901) nécessitait bien une « légende » parlée.

⁸. En fait, le film se termine quelques instants après la fessée, sur un temps faible (le jardinier va reprendre son travail tandis que le garnement s'enfuit). Mais il est intéressant que la suite de gravures « populaires » de 1887 qui présentent un parallèle frappant avec le film de Lumière (Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome I, Paris, Denoël, p. 298), se termine, elle, sur la punition effectivement. Si le film se prolonge au-delà, c'est qu'il faut bien que les 17 mètres que contient la caméra se dévident complètement !

l'acte ; quant aux innombrables clochards et autres hors-la-loi des films nord-américains et britanniques, ils sont invariablement rattrapés au terme d'une poursuite spectaculaire et copieusement rossés jusqu'à épuisement de la pellicule⁹. Toutes les variantes sont possibles, des coups de parapluie qu'une « chaperonne » yankee fait pleuvoir sur le dos du malheureux *Gay Shoe Clerk* (1903) de Porter au coup de pied de *l'Ingénieuse Soubrette* (1902) de Zecca pour chasser du film un valet lourdaud. La portée symbolique de ces agressions « infantiles », « innocentes », de ces terminaisons castratrices (étonnante est l'incidence de femmes dans ce rôle punitif, surtout aux U.S.A.) fait partie du symbolisme d'ensemble du cinéma primitif, que je dois laisser à d'autres le soin d'élucider. Mais tout ce qui oppose de telles terminaisons à ce qu'aujourd'hui nous reconnaissons comme une « fin » au cinéma, doit attirer toute notre attention sur le processus de construction du principe de la fin institutionnelle, « satisfaisante ». Car la fin institutionnelle n'ira pas du tout de soi, il faudra plus de dix années avant que l'on sache terminer un film de façon qui permettra au spectateur de se retirer « en douceur » de l'expérience diégétique, bien convaincu qu'il/elle n'a plus rien à y faire, sans avoir le sentiment qu'on lui casse son rêve à coups de bâtons, qu'on l'en chasse à coups de pied.

La fin punitive vient tout droit du cirque (c'est la chute en forme de coups de pied au cul d'une sortie de clowns) et de certains numéros de music-hall qui sans doute en dérivent. L'autre principale fin primitive, mécanique, arbitraire à souhait, c'est l'apothéose de Méliès, empruntée, elle, à la scène des variétés, et devenue pratiquement de rigueur dans toutes les féeries et films à trucs français¹⁰ jusqu'à l'épuisement de ces genres, vers 1912. Or punition et apothéose ont au moins ceci de commun : ce sont deux terminaisons ouvertes, associées aux formes primitives qui sont assez autosuffisantes (= populaires ?) pour pouvoir exclure à la fois conférencier et inter-titre — la poursuite et la féerie.

L'étape suivante dans *l'histoire de la fin* aura une durée propre, puis une survie, surprenantes. Il s'agit d'une avancée décisive vers la clôture

⁹. En somme, le film finit dans une sorte de « sillon fermé », il ne se termine pas, on l'arrête arbitrairement dans un mouvement perpétuel qui n'est qu'une condensation de la répétition de la poursuite dans son ensemble.

¹⁰. Et qui semble avoir empiété sur des genres plus « modernes », où le récit institutionnel est en gestation. Au terme de l'étonnant film *composite* (plein air et vues composées y alternent) *Le Tour du monde d'un détective* (Pathé, 1906), la fin de l'histoire proprement dite (l'escroc poursuivi règle sa dette et se met en affaires avec le détective !) est suivie d'une apothéose en bonne et due forme, suite de tableaux vivants évoquant à la manière du spectacle de variétés les différents pays visités au cours du film.

— notamment parce que cette nouvelle trouvaille concerne à la fois la fin et le commencement du film. Il s'agit des plans-emblèmes, dont le plus connu de nos jours, à coup sûr, est le célèbre plan du chef des hors-la-loi du *Great Train Robbery* (1903) qui tire sur le public pour terminer (ou commencer) le film de Porter. Dérivé direct de ce genre autonome, qui est le plan rapproché primitif —et qui en 1903-6 se meurt à mesure que l'emblème s'instaure— cette espèce de portrait pouvait donc figurer soit au début du film, soit à la fin, soit aux deux. En règle générale, sa fonction sémantique consiste soit à introduire la principale donnée du film (au début de *Rescued by Rover* (1905) : le bébé dort, veillé par le chien) soit de résumer le « trésor » du film, par exemple sa morale (à la fin de *How a British Bulldog Saved the Union Jack* (1906), le chien est filmé de près, le drapeau entre les dents) ou son « astuce » (à la fin du *Baïlleur*, le bâillement irrépessible du protagoniste, unique ressort du comique, casse en gros plan une courroie qu'on lui a nouée sur la tête).

Née aux alentours de 1903 —surdéterminée par la recherche de la présence du personnage et de l'établissement d'un contact oculaire entre acteurs et spectateurs— la pratique de l'emblème se poursuivra pendant six ou sept ans. Il sera souvent, après 1906, véhicule de la présentation, généralement « en apothéose », du joli sourire de la jeune première vue enfin de près/11. Mais en même temps, des esprits plus clairvoyants commencent à tisser des liens plus consistants entre le plan-emblème et le corps principal du récit. L'un de ces novateurs était le grand « plagiaire » Siegmund Lubin. Pour son *Bold Bank Robbery* (1904 ?), la présentation initiale des trois gentlemen bandits se fait dans un plan-portrait qui ne raccorde certes pas avec l'action qui va suivre, mais qui est pris dans le même décor avec les mêmes personnages, semblablement habillés et dans les mêmes positions ; simplement, ils « posent » pour l'opérateur. Et il en est de même de l'image finale, où les trois posent à nouveau... dans leur tenue de bagnard. Par sa dimension présentationnelle et souvent extra-narrative, le plan emblème refuse encore la clôture. En début du film il va se métamorphoser en présentation « vivante » des personnages (par ex., *The Cheat*), pratique qui se maintiendra tout au long du cinéma muet, où elle constituera une évidente survivance primitive. Mais l'emblème de fin, surtout en ce qu'il est le dépositaire du « trésor » du film (chez Lubin : « le crime ne paie pas ») éclaire singulièrement la future Institution.

/11. C'est aussi vers 1906 que cessera l'emploi de travestis dans les rôles féminins : on entre certes dans le monde du gros plan où de pareilles « supercheries » ne sont plus acceptables, mais nous quittons surtout le monde du music-hall où c'était une pratique admise.



Un exemple de plan rapproché final, *Cohen's Fire Sale* (Edison, 1906).

L'idée d'un « trésor idéologique » (il ne s'agit pas toujours du « message ») que chaque spectateur doit pouvoir emporter à la fin d'un film me paraît un aspect essentiel du centrement institutionnel. Liée au concept d'un personnage central qui ancre la production diégétique, ce trésor s'étalera longtemps à la dernière image, à l'instar de l'emblème primitif : songeons à la poignée de main entre Capital et Travail qui conclut *Metropolis*, au cadavre de Little Caesar dans les débris derrière une enseigne publicitaire géante. On songe aussi à l'étreinte finale de tant de happy ends hollywoodiens. Certes, l'Institution est devenue plus sophistiquée aujourd'hui, et pourtant cette pratique demeure vivace : citons les deux ouvriers, l'un blanc, l'autre noir, qui se prennent à la gorge à la fin du pernicieux *Blue Collar* de P. Schrader.

Autre caractéristique du cinéma primitif pris dans son ensemble/12 :

/12. A ce niveau, j'évoque, dans un autre chapitre de *La Lucarne de l'infini* l'opposition caractéristique entre intérieurs et extérieurs, entre platitude et profondeur

la prodigieuse « circulation de signes » que l'on y rencontre. Certes, à l'époque, on disait plus volontiers plagiat et piraterie. C'est que faute d'une jurisprudence adéquate (lacune qui possède sa propre histoire et sa propre leçon)/13, faute de contrôles et de recours internationaux, les films pouvaient aisément être copiés en laboratoire et diffusés sans l'accord du producteur-propriétaire. Mais ce qui nous intéresse surtout ici c'est que les films pouvaient aussi être copiés dans leur substance, leur mise en scène et leur découpage par n'importe quel autre cinéaste, fût-il étranger ou compatriote rival, et ce sans rétorsion possible/14. Il semble même qu'à la différence du tirage des copies pirates, cette pratique ne soulevait guère d'objection entre cinéastes. Le premier grand procès touchant au cinéma en France qui tourne autour de la propriété artistique sera celui qui oppose en 1908 ou 1909 les héritiers de Courteline à la Société Pathé, à laquelle ils reprochent le tournage non autorisé d'une pièce de théâtre. C'est qu'à l'époque primitive, l'idée de propriété artistique n'avait pas encore droit de cité au cinéma : ces images étaient un peu à tout le monde. Ainsi des cinéastes aussi importants que Porter et Zecca pouvaient s'alimenter en sujets et en idées de mises en scène en se pillant allègrement et en pillant leurs collègues anglais, qui n'hésitèrent pas à leur rendre la monnaie de leur pièce.

Enfin, voici le trait le plus évident aux yeux modernes du cinéma primitif, trait qui relève aussi bien des formes de récit qui lui sont propres que des règles de mise en scène qui avaient alors cours. Je veux parler de l'absence du *personnage classique*.

Dans *The Great Train Robbery*, comme dans tous les films narratifs jusqu'alors (citons pour mémoire quelques jalons : *Fire !* de Williamson, *A Daring Daylight Robbery* de Mottershaw, *l'Affaire Dreyfus* de Méliès), même si une certaine linéarisation y point, les acteurs continuent d'être vus de très loin. Leur visage n'est guère visible, leur présence à l'écran n'est qu'une présence corporelle, ils ne disposent que d'une *écriture de gestes*. Les supports essentiels de la « présence humaine » — l'écriture du visage et surtout de la voix — sont encore totalement absentes. L'adjonction par Porter et ses collaborateurs chez Edison d'un gros plan mobile — qui pouvait être présenté en début ou à

/13. Pour une première approche, lacunaire, de cette question, cf. Bernard Edelman, *le Droit saisi par la photographie*, Maspero.

/14. Il n'est besoin que de citer les innombrables versions de *l'Arroseur Arrosé*, du *Coucher de la Mariée* ou la copie que fit Porter de *l'Amant de la Lune* (*The Dream of a Welsh Rarebit Friend*, dont seul le titre est emprunté aux dessins de MacKay).

la fin du film au gré de l'exploitant/15 — avait pour but, entre autres, d'ajouter au film cette dimension qui lui manquait cruellement à leurs yeux, sans doute. Si je parle d'une adjonction au film et non d'une insertion, c'est parce qu'à cette époque il est encore à peu près inconcevable de l'y introduire/16. C'est bien pourquoi il erre aux confins de la diégèse, sans place fixe. Et c'est bien ainsi que le plan-emblème est né. Mais il faudra bien plus pour que le cinéma quitte le plan d'un « behaviourisme » rigoureusement externe pour accoster sur le continent psychologie.

Un dernier mot sur l'idée même d'un Mode de Représentation Primitif. Contrairement à certains auteurs anglo-saxons, trop influencés peut-être par l'idéologie moderniste, je ne vois plus guère dans le cinéma primitif un « bon objet » sous prétexte que l'on y trouve d'innombrables « pré-figurations » des refus que le modernisme oppose à la représentation classique, lisible. Ces préfigurations ne sont évidemment pas fortuites : il est normal que les obstacles qui dans la « préhistoire » de l'Institution s'opposaient à son éclosion, reparaissent dans les travaux de créateurs qui cherchent, implicitement, ou explicitement, à déconstruire la vision classique. Mais voir dans le cinéma primitif un paradis perdu, ne pas voir dans l'émergence du M.R.I. un progrès objectif, c'est flirter avec l'obscurantisme.

Cependant, le système primitif a produit quelques films qui peuvent paraître aujourd'hui comme des « petits chefs-d'œuvres », par une certaine perfection archaïque — c'est le cas des plus beaux films de Méliès, *le Voyage dans la lune*, *le Voyage à travers l'impossible*, *l'Affaire Dreyfus*, *Barbe-bleue*, *Au Royaume des fées...* — et de certains films de Zecca. Mais il est d'autres films fort différents où l'altérité primitive produit une poésie étrange, bien à elle, et qui n'est réductible ni aux codes des arts populaires de l'époque ni à une quelconque démarche moderniste « avant la lettre ».

/15. Charles Musser (« The Eden Muse in 1898 : The Exhibitor as Creator », in *Cinema Journal*, décembre 1981) voit dans cette latitude laissée à l'exploitant un vestige de l'époque où, aux Etats-Unis surtout, semble-t-il, le rôle du cinéaste consistait encore principalement à tourner un matériel brut dont il ne savait trop quoi faire et où il préférerait laisser à l'exploitant le soin d'en faire le tri, de l'organiser, d'en établir les articulations. Par exemple, *L'Exécution de Czolgosz* (Porter, 1901) était vendu avec ou sans le panoramique descriptif de l'extérieur de la prison de Sing Sing que Porter avait également tourné.

/16. La situation montrée dans *The Gay Shoe Clerk* et qui permet l'insertion d'un gros plan, tout à fait exceptionnelle encore en 1902, est elle-même assez exceptionnelle : statique, peu de personnages, décor restreint, etc. On sent que ce film, comme d'autres analogues (*A Subject for the Rogue's Gallery*) a été tourné dans le but unique d'introduire ce gros plan.

J'ai ailleurs déjà évoqué le magnifique film anglais *The Life of Charles Peace*, où l'association de deux systèmes de représentation de l'espace, d'éléments empruntés au cirque et au roman feuilleton produit une poésie de cette sorte. *Tom, Tom, the Piper's Son* et *Kentucky Feud*, deux films Biograph auxquels a collaboré Bitzer, me semblent aussi avoir cette « originalité primitive ».

Mais je voudrais surtout évoquer un petit film français de 1905, au genre incertain, d'une durée de deux minutes qui s'appelle *l'Envers du théâtre* et qui condense l'altérité primitive. Il est en trois plans, coloriés au pochoir dans la version que j'ai vue, et qui donnent un peu l'impression d'avoir été empruntés à des sources très différentes (ceci n'est pas complètement impossible, ce que nous appellerions le collage était une technique fréquente alors) :

1. Un fiacre dépose des noctambules devant un théâtre.
2. Tableau grouillant de monde dans une loge de théâtre ; flirt, jalousie (mais à peine esquissés).
3. La caméra est au fond de la scène face à une salle de théâtre (toile peinte entrevue au loin), le rideau de scène est en amorce. Une cantatrice se tient le dos à la caméra. Elle termine un air ; on lui jette des fleurs ; le rideau se ferme ; un pompier passe ; le régisseur (?) vient jeter un regard par le trou du rideau ; une feuille du décor lui tombe sur la tête, et se crève.

Quoiqu'on ait pu en penser lorsque ce film a été « redécouvert » au Congrès de la F.I.A.F. à Brighton en 1978, il s'agit bien d'un film complet : cette *fin punitive* — punitive d'un « voyeur », d'ailleurs — si fortement codée à l'époque, signifie sans aucun doute possible le terme d'un « récit » (que je vois comme un condensé abstrait, généralisé de la notule de l'échotier), un récit ouvert et incertain au possible, sorte de Haïku surgi de l'usine Pathé on ne saura sans doute jamais pourquoi ni comment.

Voilà bien un bijou qui surnage sur un « tas de débris » qui mérite qu'on y creuse.

In recent work, the author has proposed to contrast a Primitive Mode of Representation with the Institutional Mode of Representation characterizing the Hollywood fiction film. This article stresses some of the most salient features of the Primitive Mode.

The first one is that it elides the narrative stance which makes the story explicit — an elision which the presence of a lecturer does neither compensate nor explain. As for the captions, they have represented, for a long while, an obstacle to the linearization of the story, in that they maintained and emphasized the exteriority of the narrative stance.

A second feature would be the closure of the story, through a finale based on punishment, after an act of voyeurism, or after a chase. While the latter type of finale is borrowed from the circus tradition, the sort of apotheosis specific to the conclusion of Méliès' films comes from the music-hall.

A third and last feature is the emblem shot, now presenting the characters, now proffering the film's moral « treasure ». Finally, the author insists that primitive cinema is no paradise lost, where one could discern a forerunner of avant-garde film practice...

Marguerite Engberg

Le cinéma de fiction au Danemark avant 1908

Le Danemark est le seul pays scandinave où la production de films de fiction fut entreprise avant 1908. Et c'est Peter Elfelt, photographe du roi, qui fut l'un des principaux pionniers dans le domaine. Car bien qu'il réalisât au cours de sa carrière surtout des films de reportage décrivant la vie au pays, il tourna en 1903 le premier film de fiction danois : *Henrettelsen* (l'Exécution). Ce film racontait l'histoire d'une femme exécutée pour avoir tué ses enfants. A l'origine *Henrettelsen* mesurait 40 m. mais il n'en reste plus aujourd'hui que 25 m. ou l'équivalent de deux plans. Le premier nous montre la femme qui emprunte une porte la menant hors de la prison où l'attendent l'aumônier et le bourreau ; le deuxième plan nous fait voir les trois personnages qui empruntent un passage voûté. Les deux plans sont des plans d'ensemble sans mouvement de caméra. *Henrettelsen* ne connut pas un grand succès et Peter Elfelt décida d'abandonner la production de films de fiction. La cause la plus probable de cet échec nous semble être qu'à l'époque il n'y avait aucune salle de cinéma au Danemark.

Le premier cinéma danois, le Kosmorama, ouvrit ses portes en septembre 1904 à Copenhague. Ce fut le premier établissement où des films étaient projetés quotidiennement, à des heures régulières, et annoncés dans les journaux. Cette salle connut un succès immédiat et en 1905 plusieurs autres ouvrirent leurs portes à Copenhague et ailleurs. Un des propriétaires de ces nouveaux établissements, Ole Olsen, allait jouer un rôle prépondérant dans l'évolution du film danois.

Ole Olsen et la Nordisk Films Kompagni

Ole Olsen ouvrit un cinéma, le Biograf-Theatret, dans le centre-ville de Copenhague, en avril 1905. Or, il n'exerçait pas depuis longtemps son nouveau métier qu'il eut déjà à faire face à la demande insatiable d'un public qui augmentait rapidement. Et bien qu'il fût en contact avec des distributeurs anglais, français, américains ou italiens, il lui était

difficile de répondre à la demande. Aussi décida-t-il d'essayer de faire lui-même des films : il commanda deux caméras chez Pathé, en France. Il les reçut vers la fin de 1905 et dès janvier 1906, lui et ses collaborateurs commencèrent à tourner.

Les premiers films furent de courts reportages. Et c'est, du reste, inspiré par un fait d'actualité que Olsen allait réaliser son premier succès commercial. A la fin de janvier 1906, le roi du Danemark mourut : Olsen tourna à cette occasion un long reportage (250 m.) sur les funérailles du roi. Ce film remporta un tel succès que Olsen se risqua à entreprendre la réalisation de films de fiction. Le premier, une courte farce, allait sortir le 24 mars.

A la fin de 1906, la compagnie de Olsen, la Nordisk Films Kompagni (en Angleterre et aux Etats-Unis elle fut vite appelée la Great Northern) était tellement bien établie que Olsen décida d'abandonner l'exploitation en salle pour consacrer toutes ses énergies à la production et à la vente de films. Il ouvrit vite des agences partout en Europe et en 1910 la Nordisk Films Kompagni était devenue la seconde compagnie de production cinématographique au monde.

En 1906, Ole Olsen produisit 35 films de fiction, des drames et des comédies selon la terminologie de la compagnie. En 1907, 65 films furent produits. De ces cent films, seulement huit ont été conservés jusqu'à aujourd'hui, de même que quelques plans de deux autres. On peut se référer au tableau suivant/1.

Ole Olsen engagea comme réalisateur Viggo Larsen, un ancien sergent de l'armée danoise. Jusqu'à la fin de la saison de 1909, Larsen fut associé à presque toutes les productions de la Nordisk Films Kompagni. Et pour le seconder, on choisit Axel Soerensen/2, l'opérateur du Biograf-Theatret.

Les films de fiction tournés au Danemark en 1906

Des trente-cinq films de fiction tournés au Danemark en 1906, il ne reste que deux films complets et une partie d'un troisième : le premier est un drame social alors que le deuxième est une farce, de même que celui qui est incomplet. Le style de ces films est primitif.

/1. Les titres danois sont suivis du titre anglais d'exploitation lorsqu'il fut possible d'en trouver un. Dans les autres cas, une traduction anglaise littérale a été ajoutée entre parenthèses. Et tous ces titres sont suivis de leur traduction française, littérale elle aussi et placée entre parenthèses.

/2. Axel Soerensen pourrait être connu par certains sous le nom de Axel Gratkjaer qu'il prit en 1911.

Titre Original	Titre Anglais	Titre Français	Genre	Longueur Originale (mètres)	Longueur Actuelle (mètres)
1. <i>En ny Hat til Madammen</i>	<i>(A New Hat for Madam)</i>	<i>(Un Chapeau neuf pour Madame)</i>	farce	120 m.	50 m.
2. <i>Anarkistens Svigermor</i>	<i>The Anarchist's Mother-in-Law</i>	<i>(La Belle-mère de l'anarchiste)</i>	farce	90 m.	80 m.
3. <i>Den Hvide Slavinde</i>	<i>(The White Slave Girl)</i>	<i>(L'Esclave blanche)*</i>	drame social	155 m.	150 m.
4. <i>Roeverens Brud</i>	<i>The Robber's Sweetheart</i>	<i>(Amoureuse d'un voleur)</i>	western	230 m.	212 m.
5. <i>For en Kvindes Skyld eller Et Drama fra Riddertiden</i>	<i>(For a Woman's Sake) or (A Drama from the Age of Chivalry)</i>	<i>(Pour l'amour d'une femme) ou (Un drame du temps de la chevalerie)</i>	drame historique	152 m.	152 m.
6. <i>Der var engang</i>	<i>(Once upon a Time)</i>	<i>(Il était une fois)</i>	drame historique	265 m.	213 m.
7. <i>Kamelidamen</i>	<i>The Lady with the Camellias</i>	<i>(La Dame aux camélias)</i>	drame historique	266 m.	266 m.
8. <i>Fyrtoejet</i>	<i>(The Tinder Box)</i>	<i>(La Boîte d'amadou)</i>	drame historique	223 m.	115 m.
9. <i>Tryllesækken</i>	<i>The Magic Bag</i>	<i>(Le Sac magique)</i>	farce	75 m.	75 m.
10. <i>Loevejagten</i>	<i>Lion Hunting</i>	<i>(La Chasse aux lions)</i>	drame d'aventure	215 m.	200 m.

Den Hvide Slavinde

Ce film a le même caractère primitif que le précédent. Encore cette fois, on nous présente une scène de deux points de vue. Une femme lance un pigeon par une fenêtre : après nous avoir montré l'action de l'intérieur de l'appartement où se trouve la femme, on nous la montre à nouveau de l'extérieur. Or, il y a encore rupture dans la continuité, ce qui amène les deux segments de l'action à se chevaucher.

Dans ce qui nous reste du troisième film de l'année 1906, *En ny Hat til Madammen*, on trouve un autre exemple de ce type de montage répétitif de l'action. Il nous est donc permis de déduire que Viggo Larsen éprouva nombre de difficultés à effectuer ce type de montage de manière à en venir à des résultats satisfaisants.

Les films de fiction tournés au Danemark en 1907

Roeverens Brud est le plus vieux film qui nous reste de cette année. Et même si seulement quelques mois se sont écoulés entre la production de ce film et celle de *Den Hvide Slavinde*, il est surprenant de constater combien l'histoire, cette fois, est mieux racontée.

Anarkistens Svigermor

Ce film, une farce, est constitué de huit plans d'une longueur moyenne de dix mètres chacun. Tous les plans sont des plans d'ensemble. On n'y trouve pas de mouvement de caméra et tout était filmé en éclairage naturel. Six plans ont été tournés dans des décors artificiels,

deux en extérieurs. Les décors artificiels sont en gros constitués d'une toile de fond peinte.

Le jeu des comédiens tient de la pantomime. Et comme il arrivait souvent dans ces premières farces, un des rôles féminins est interprété par un homme. Il s'agit ici en l'occurrence du rôle de la belle-mère. Aussi, les entrées et sorties des acteurs s'effectuent comme au théâtre : leurs déplacements ne mettent nullement en valeur la profondeur de champ.

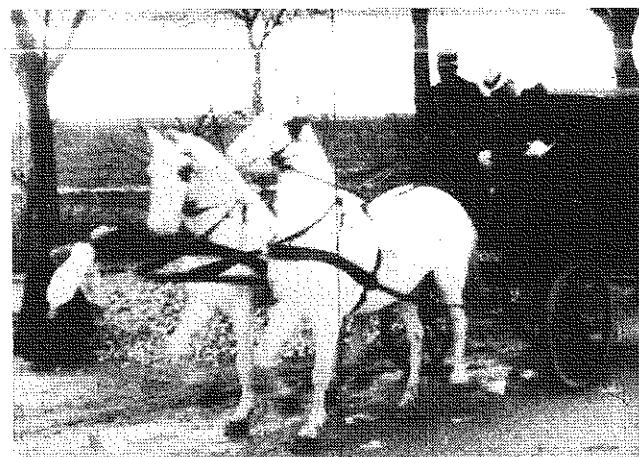
Dans ce film, une des scènes s'avère assez remarquable pour l'époque puisqu'elle est composée de deux plans. Il s'agit de celle où l'anarchiste saute par une fenêtre. Le premier plan décrivant cette action nous situe à l'intérieur du salon à partir duquel l'anarchiste exécute son saut. Le plan suivant nous situe à l'extérieur de l'édifice, point de vue à partir duquel on peut le voir encore une fois sauter. Dans *Rescued by Rover*, il y avait de telles tentatives de raccords dans l'action. Mais dans *Anarkistens Svigermor*, le réalisateur ne réussit pas aussi bien au plan de la continuité. Plutôt que de faire avancer l'action dans le temps du premier plan au second, il la fait revenir en arrière de sorte qu'on a l'impression que l'homme répète son saut.

Le film connut un succès immédiat autant au pays qu'à l'étranger. Exporté aussi aux Etats-Unis, il en est fait mention dans le *Moving Picture World*/3 du 4 avril 1908. On y donne la description suivante de l'intrigue du film : *Clara essaie d'arracher à sa vie de hors-la-loi Tom, chef d'un groupe de voleurs. Jim, un membre du groupe, est aussi amoureux de Clara. Mais elle le repousse. Par rancune, Jim livre Tom aux mains de la police. Pour se venger, Clara tue Jim. Elle réussit ensuite à libérer Tom mais il est repris par la police. Elle le libère encore et fuit avec lui dans les bois. La police les rattrape et tous les deux sont tués dans la bataille qui s'ensuit.*

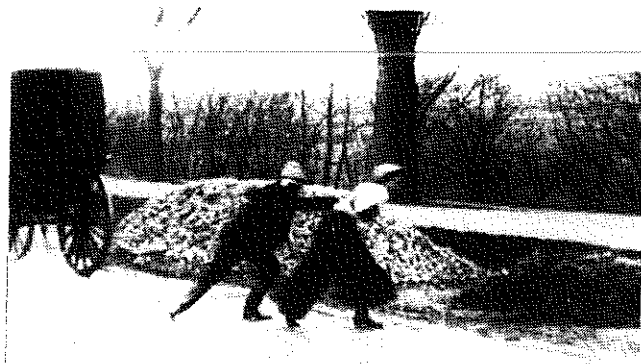
Il est apparu intéressant de comparer ce film à ceux de l'année précédente. *Roeverens Brud* (1907) est une bande de 230 mètres et comprend 25 plans. Il y a donc en moyenne un plan tous les 8,5 mètres. En d'autres mots, le rythme de ce film est plus rapide que celui des films de 1906. D'autre part, 15 des 25 plans ont été tournés en décors naturels : sur la route, dans le bois, en dehors des casernes, sur une ferme et à l'extérieur de la maison du voleur. Les autres plans sont tournés en décors artificiels et nous montrent la station de police, l'intérieur des casernes et de la maison du voleur.

On note une différence marquée entre la construction narrative des scènes tournées en intérieurs et celle des scènes tournées en extérieurs. L'immobilité de la caméra ajoute de la rigidité aux scènes en intérieurs :

[3. *The Moving Picture World*, April 4, 1908, p. 21.



celle-ci ne suit jamais les personnages qui entrent et sortent par les portes à peu près comme ils le feraient au théâtre. En ce qui concerne les scènes en décors naturels, c'est l'opposé ; on dirait que le réalisateur, l'opérateur et les acteurs se sont sentis plus libres. Les acteurs évoluent plus naturellement et Axel Soerensen fait preuve d'un réel talent dans la composition de très belles scènes comme celle où Clara soigne le voleur blessé au bord de la rivière : sans précipitation apparente, elle panse l'homme et le soutient lorsqu'il se met à nouveau en selle. Lors de la scène du combat décisif entre la police et les voleurs, on trouve un exemple splendide de l'habileté du réalisateur et de l'opérateur dans



Røverens Brud (1907). Ces trois photogrammes donnent une bonne idée du mouvement de caméra dans cette scène. On peut se rendre compte de sa complexité en observant le changement de position de l'amas de gravier.

l'utilisation de la profondeur de champ : d'abord, au premier plan, la police entre dans le bois, se cache derrière les arbres et dans un fossé ; à ce moment, les cowboys apparaissent à l'arrière-champ gauche puis avancent, en empruntant un chemin sinueux, vers la droite du premier plan où la bataille éclate. Il y a de plus dans cette scène un léger panoramique qui nous permet de mieux voir la bataille.

Ailleurs dans le film, il y a même un changement de position de la caméra au milieu d'une scène : c'était une innovation pour 1907, comme l'a déjà noté Barry Salt/4. Au début de cette scène, Clara se cache derrière un amoncellement de gravier situé à gauche d'une route. Arrive alors de la droite un chariot à l'intérieur duquel son fiancé est tenu prisonnier. Il y a alors raccord sur le plan pris de l'autre côté de la route : le chariot étant toujours bien en vue, nous apercevons la femme qui vient de la droite, saute sur le marchepied du véhicule, ouvre la porte et entraîne rapidement son fiancé au dehors.

Le film compte aussi plusieurs exemples de raccords en continuité. La plupart d'entre eux ont été réalisés sans grand soin apparent comme ceux des films de 1906 sauf dans un cas, celui des plans 22 et 23 vers la fin du film. La maison du voleur est vue de l'extérieur. Clara et Tom ouvrent la porte et entrent. A ce moment-là, alors qu'ils sont sur le seuil

/4. Dans un article publié par *Film Form* 1/1, 1976.

de la porte, on assiste à un changement de plan. Nous sommes alors transportés à l'intérieur de la maison et le plan montre les deux personnages, en arrière-plan, toujours sur le seuil de la porte. En d'autres mots, il s'agit là d'un des premiers exemples de raccord sur le mouvement.

En conclusion, pour les scènes tournées en extérieurs, *Røverens Brud* présente une construction narrative avancée comparativement à plusieurs autres films de 1907 comme, par exemple, *Rescued from an Eagle's Nest* de Porter.

For en Kvindes Skyld eller Et Drama fra Riddertiden

Ce film est un peu plus court que *Røverens Brud* mais comprend presque autant de plans, ce qui veut dire que le découpage en est encore plus serré. Il y a effectivement changement de plan tous les 6,3 mètres. Dix-sept des vingt-quatre plans du film ont été tournés en décors naturels, sept en décors artificiels. La plupart d'entre eux sont des plans d'ensemble mais à quelques occasions le cadrage de l'image se situe entre le plan d'ensemble et le plan moyen.

For en Kvindes Skyld est un drame historique dont l'action se situe à l'époque de la Renaissance. Le film raconte l'histoire de deux chevaliers, Knud et Kuno, qui tous deux espèrent obtenir la main de Inger, fille d'un noble. Le père d'Inger a choisi Knud comme gendre mais elle lui préfère Kuno. Une nuit, Knud surprend Kuno qui monte à la chambre d'Inger à l'aide de draps noués. D'un coup de rapière, il coupe la couverture et Kuno fait une chute mortelle.

Sur une copie en provenance du Danemark présentée au Museum of Modern Art de New York, il y a quelques années, les plans d'intérieurs et d'extérieurs relatant la tragique scène finale alternaient à la manière de la pratique moderne. On a alors louangé le film pour son découpage si avancé. Toutefois, l'examen de la copie originale du film disponible depuis 1975 au Danske Filmmuseum a révélé que le montage de *For en Kvindes Skyld* était assez représentatif des autres films tournés jusqu'en 1908. L'ordre des plans de cette copie originale nous présente d'abord toutes les scènes d'intérieur, puis celles d'extérieur, sans respecter la chronologie de l'action présentée.

Il reste cependant un autre aspect du film à remarquer. Le travail de la caméra en général, mais surtout la mobilité s'y avèrent exceptionnels comme en témoigne un bref compte rendu des premiers plans :

Plan 1 (3,2 m.)

Présentation du château (Frederiksborg près de Copenhague) où l'action doit prendre place.

Plan 2 (7,1 m.)

Plan d'ensemble de la cour du même château. La caméra effectue un mouvement semi-circulaire jusqu'à ce que le noble qui se trouve sur le

portail en arrière-champ, soit au centre de l'image.

Plan 3 (6,9 m.)

Plan presque moyen de la cour avec l'homme pris de face au portail.

Plan 4 (11,6 m.)

Plan presque moyen de la cour mais pris sous un angle différent de façon que les murs du château s'étendent de la droite, au premier plan, jusqu'à la gauche en arrière-champ. Knud et un autre homme entrent par la droite du premier plan et se dirigent vers l'homme au portail.

Dans une scène de jardin avec Kuno et Inger, la caméra se révèle encore plus mobile : nous suivons d'abord le couple qui marche dans le jardin, le long d'un fossé, etc. Puis nous les accompagnons dans une barque qui leur permet de traverser un lac et lorsqu'ils quittent l'embarcation de l'autre côté.

La construction narrative de ce film reste donc du même type que celle de *Roeverens Brud*. Dans les deux cas le traitement des scènes en intérieurs reste plutôt primitif, alors que les scènes en extérieurs semblent inspirer grandement l'opérateur Axel Soerensen. Elles l'amènent à une plus grande créativité.

Der var engang et Kameliadamen

Ces films sont tous les deux des versions cinématographiques de pièces de théâtre. La première est un classique danois et l'autre la pièce d'Alexandre Dumas inspirée de son roman *La Dame aux camélias*. Le fait que ces films soient en quelque sorte des adaptations de pièces de théâtre semble avoir gêné dans leur travail autant le réalisateur que l'opérateur. Les deux films sont en effet encore plus statiques que les autres si l'on excepte *Tryllesakken* dont il sera question plus loin. Les plans sont en général plus longs. Il n'y a changement de plans que tous les 23,5 mètres dans *Der var engang*, le premier film, et que tous les 16,6 mètres dans le second, *Kameliadamen*. La plupart des scènes des deux films ont été tournées dans des décors artificiels de conception très théâtrale. En ce qui concerne *Kameliadamen* divisé en cinq actes, le film a été tourné dans quatre décors artificiels différents, l'action des deuxième et cinquième actes prenant place dans les mêmes lieux. Quant aux scènes extérieures de *Der var engang*, elles n'ont pas toutes été tournées dans des décors à cent pour cent naturels comme c'était le cas pour *Roeverens Brud* ou *For en Kvindes Skyld*. On a plutôt eu recours cette fois à un curieux mélange d'éléments naturels et artificiels.

Quant au jeu des comédiens dans ces deux films, il se rapproche de la pantomime : c'est comme si ces derniers tentaient de combler par le mime le silence forcé du cinéma de l'époque. De plus, dans *Der var engang*, le jeu de Gustav Lund apparaît particulièrement primitif alors qu'il salue la caméra avant de quitter l'écran.

Dans *Kameliadamen*, le caractère primitif du film se révèle à un autre

niveau : il transparait plutôt dans la façon dont on y utilise les intertitres. Formulés dans un style plutôt épique, ils ressemblent par exemple aux intitulés de chapitre des romans de Dickens. Aussi, ils annoncent toujours ce qui suit, ce qui donne au film l'allure d'une suite de tableaux servant d'illustration à un texte écrit. En aucun cas ces intertitres ne rendent compte des dialogues des personnages, ce qui ne fait que renforcer leur caractère primitif. Il faut aussi préciser que *Kameliadamen* est le seul film de 1907 où on retrouve des intertitres.

Il reste à remarquer finalement que les films *Der var engang* et *Kameliadamen* ont tous deux été tournés en plans d'ensemble uniquement et sans mouvement de caméra.

Fyrtoejjet

Fyrtoejjet 5 a été adapté d'une autre œuvre comme les deux films précédents. Il s'agissait cette fois d'un conte merveilleux d'Hans Andersen. Or, la construction narrative du film semble avoir été influencée par le fait qu'il ait été basé sur un conte merveilleux plutôt que sur un drame. Les derniers plans du film le démontrent.

Plan 1 (4,7 m.)

Plan d'ensemble : le soldat est dans la prison. Debout près de la fenêtre, il regarde à l'extérieur et appelle un gamin.

Plan 2 (3,2 m.)

Plan d'ensemble : la même fenêtre vue de l'extérieur. Le jeune garçon entre par la droite et parle au soldat.

Plan 3 (6,5 m.)

Plan semblable au premier. Le soldat termine ses explications et donne une pièce au garçon.

Plan 4 (1,8 m.)

Plan d'ensemble : le jeune entre et prend la boîte d'amadou.

Plan 5 (8 m.)

Chambre de la princesse : plan d'ensemble. Elle va au lit, aidée par ses servantes.

Plan 6 (1,0 m.)

Plan semblable au plan deux. Le soldat est à la fenêtre et attend le retour du jeune garçon. Ce dernier arrive et remet la boîte au soldat qui la prend.

Plan 7 (2 m.)

Même action vue de l'intérieur. Nous reculons un peu dans le temps, assistons donc une deuxième fois à la remise de la boîte et voyons à nouveau le soldat qui la prend.

15. Le titre du film fait référence à une ancienne sorte de boîte d'allumettes. Et il s'agit en l'occurrence d'une boîte magique offerte au soldat par une sorcière. Lorsque celui-ci y frotte une allumette qui prend feu, tous ses vœux se réalisent.

Cette scène tournée en plan d'ensemble comme le reste du film nous révèle un montage au rythme rapide. Le film se distingue nettement à ce niveau des deux autres que nous venons d'analyser. Et ce rythme donne en plus du dynamisme à l'alternance des lieux ou au passage d'un lieu à un autre. Mais *Fyrtoejet* témoigne toujours de la difficulté de Larsen à réaliser un montage en continuité comme en fait preuve le passage du plan six au plan sept. Rappelons cependant qu'il est impossible de déterminer combien de plans le film comptait originellement puisque seule une partie de l'œuvre subsiste aujourd'hui.

Tryllesækken

Tryllesækken est un film tourné en une seule prise de vue et qui nous montre en plan d'ensemble deux clowns à l'action. Tout l'effet du film repose sur l'usage qu'on y fait du trucage par arrêt et substitution.

Loevejagten

Loevejagten fut le second drame d'aventure produit par la Nordisk Films Kompagni. Le premier avait été *Ishjoernejagten* vendu en Angleterre et aux États-Unis sous le titre : *Ice-Bear Hunting*. *Loevejagten* partait gagnant par son sujet même, semblable à celui de *Ishjoernejagten*. Les reportages illustrant en particulier l'exotisme de la vie dans des contrées lointaines constituaient depuis quelques années une des attractions principales des salles de cinéma. Mais c'était maintenant autre chose que de voir un drame d'aventures, une véritable intrigue se déroulant dans ces lieux, régions arctiques ou Afrique tropicale, et racontant une chasse à l'ours polaire ou aux lions. Jamais auparavant un public n'avait assisté à de tels spectacles.

Mais le public n'a certainement pas été attiré par le seul genre du film : il a fort probablement apprécié aussi la façon dont l'histoire était racontée. C'est Ole Olsen qui eut la brillante idée de tourner quelques plans dans le jardin zoologique de Copenhague. Il les ajouta à d'autres tournés en plein air, dans un bois et à ceux tournés sur l'île et montrant les lions qui se font tuer (l'île avait été choisie à cette fin car on avait trouvé trop dangereux de laisser les bêtes circuler librement dans le bois).

On a beaucoup écrit sur les expériences de Koulechov et Poudovkine quant à l'espace filmique. Mais leurs travaux avaient en réalité été devancés par ceux de Viggo Larsen, Ole Olsen et Axel Soerensen, lorsque vingt ans plus tôt ils réalisaient *Loevejagten*. En juxtaposant des plans tournés dans trois endroits différents, un zoo, un bois et une île, ils avaient réussi à créer l'illusion d'une jungle africaine, ce qui était certainement exceptionnel en 1907.

Loevejagten nous semble remarquable aussi à un autre point de vue. Dans le but d'éliminer de l'image les barreaux des cages dans lesquelles

étaient enfermées les bêtes du zoo, Soerensen procéda de deux façons : il approcha sa caméra des animaux et tourna aussi quelques plans en plongée à partir du toit des cages. Ainsi, en montrant d'aussi près ses acteurs, Soerensen réalisait les premiers gros plans de l'histoire du cinéma danois. Il s'agissait en l'occurrence de gros plans d'hippopotames.

Il y a parmi les scènes tournées à l'île d'Elleore quelques autres plans en plongée. Cette fois encore Soerensen avait tourné du toit des cages mais alors que les lions en sortaient. Dans ces scènes, toutefois, la plongée n'est pas aussi marquée car le tournage s'est fait en plans d'ensemble.

Loevejagten se distingue des films étudiés précédemment par son rythme plus rapide : il y a en moyenne changement de plan tous les cinq mètres de pellicule. Le film comprend quarante plans. La description de quelques-uns devrait rendre compte en partie de la structure narrative du film.

Le montage de Loevejagten

Comme nous l'avons déjà mentionné, *Loevejagten* a été tourné dans trois lieux différents : 1) un bois ; 2) le zoo ; 3) l'île d'Elleore. Dans les douze premiers plans, il y a alternance des deux premiers espaces. Les lions apparaissent pour la première fois au plan 18. Et du plan 21 jusqu'à la fin, il y a dans le film alternance des espaces de la manière suivante :

Plan 21 (35 photogrammes)

Plan moyen (dans le bois).

Les chasseurs dorment.

Plan 22 (27 photogrammes)

(plan moyen (sur l'île).

Un lion a une chèvre dans la gueule.

Plan 23 (22 photogrammes)

Même plan/6 que le 21.

Un chasseur se réveille, s'assoit et tire.

Plan 24 (42 photogrammes)

Même plan que le 22.

Un lion a une chèvre dans la gueule.

Plan 25 (103 photogrammes)

Même plan que le 21.

L'autre chasseur se réveille, fait lever le noir en le frappant, prend son fusil et tire.

¹⁶. *Même plan* signifie dans ce tableau qu'il s'agit de plans identiques en regard de l'échelle des plans, de l'angle de prise de vue, et du lieu de tournage.

Plan 26 (27photogrammes)

Même plan que le 22.

Un lion qui marche sur la gauche de l'image est visible en partie.

Plan 27 (24 photogrammes)

Même plan que le 22.

Un cheval mort git sur le sol.

Plan 28 (135 photogrammes)

Prise de vue semblable à celle du plan 21 mais en plan d'ensemble.

Les chasseurs se lèvent pour ensuite quitter l'écran.

Puis le noir les suit après avoir plié les couvertures.

Plan 29 (128 photogrammes)

Même plan que le 22.

Un chasseur est à genoux, il vise, se lève et quitte l'écran par la droite du premier plan, au pas militaire.

Plan 30 (88 photogrammes)

Même plan que le 22.

Un lion est dans l'eau.

Plan 31 (182 photogrammes)

Plan semblable au 22 mais tourné en plan d'ensemble.

Autre vue du lion dans l'eau : un chasseur entre par la droite. Il le vise, se déplace de façon à se placer entre la caméra et le lion, il tire et le lion tombe dans l'eau.

Loevejagten reste en lui-même un film exceptionnel, mais aussi dans l'œuvre de Viggo Larsen. Larsen n'était pas un Poudovkine ni un Koulechov et aucun des films qui nous restent de lui et réalisés après *Loevejagten* n'ont égalé ce dernier, du moins en ce qui a trait au découpage.

Ole Olsen congédia Viggo Larsen à la fin de 1909. Ce fut la fin de sa carrière cinématographique au Danemark. Il poursuivit toutefois son travail en Allemagne durant plusieurs années. Pour le remplacer à la direction artistique de la Nordisk, Ole Olsen engagea peu après son départ un nommé August Blom qui allait devenir le principal réalisateur de la compagnie jusque dans les années vingt.

Traduit et adapté en français
par Alain Lacasse.

The birth of the fiction film in Denmark coincides with the creation of a production company which was to become, around 1910, the world's n° 2 : the Nordisk Film Kompagni, better known as the Great Northern. This company is created in 1905 by Ole Olsen, thanks to the tremendous success of his movie theater, and he immediately surrounds himself with talented collaborators. The production of 1906-1907 involves different genres and different fictional structures. One of them, Loevejagten, bears witness of a remarkable ability to achieve efficient narrative and representational patterns.

BOOK REVIEWS/ NOTES DE LECTURE

Cinema 1900/06 : An Analytical Study

2 vols., 658 pages (Brussels : Fédération Internationale des Archives du Film, 1982). The set is available for \$25, or £15, from La Fédération Internationale des Archives du Film, FIAF Secretariat, Coudenberg 70, 1000 Bruxelles, Belgique.

The first of these two volumes contains the proceedings and papers of the 1978 FIAF Conference ; the second consists of a filmography of the films assembled for the Conference, compiled by André Gaudreault and many other scholars.

It is important that there should be a record of that Conference, now commonly referred to as «the Brighton Project». FIAF, the international organisation of film archives, holds a conference annually, in varying locations, dealing with preservation, cataloguing procedures, storage, and other issues primarily of interest to specialists. In 1978, however, FIAF departed from this pattern, extending its topics to include work on film history itself. Between May 22nd 26th, a small group of researchers assembled at the Brighton Film Theatre and screened about 550 short fiction films from the 1900-06 period, drawn from several major national archives. These researchers then selected programs to be shown to the archivists and historians attending the conference. (There are 115 names listed in the index of participants). The purpose was to assemble as many of the fiction films made during this period as possible. Not all surviving films were shown, of course ; many prints are still awaiting res-

toration, while others are held by non-participating archives or collectors. Yet the event was unique in the annals of film study ; never has a group of international scholars gathered on such a scale to work collectively on a large, systematically assembled body of films. The choice of early cinema was a logical one, since scholars could view the short primitive films quickly, at the rate of over a hundred a day.

Even during the somewhat lengthy interval of four years between the conference and the publication of its proceedings, the impact of the Brighton Project has been felt in film scholarship. Many of the participants went on to publish their essays elsewhere, sometimes revised as articles, occasionally as parts of books. A tremendous revival of interest in early film, and an accompanying thorough revision of earlier historical conclusions about the period, have both occurred over the last few years - undoubtedly in large part as a result of the Brighton Project.

Although the conference was obviously a very difficult event to organise, its results have justified the effort. Not only was a great deal of basic research and analysis done, but the conference provided a rare demonstration of cooperative work on a widespread basis. To begin with, archivists and historians had a chance to observe directly the results of each other's work ; as Jon Gartenberg pointed out in a 1982 follow-up paper on the Brighton Project, these two groups, in spite of their dependence on each other, seldom have such opportuni-

ties for interaction/1. (This is not to imply that the two groups are mutually exclusive — a number of the participants are active both as historians and archivists). And in addition, historians were able to work in a cooperative way in tackling the early cinema. Some of these people worked in relative isolation in preparing papers for the conference. But in other cases groups were able to view films and coordinate their topics quite systematically. Perhaps most importantly, Eileen Bowser organised two sessions of collective viewings at the Museum of Modern Art in late 1977 and early 1978. A number of the key scholars working on this early period were able to attend and had a chance to see 690 films — all the known surviving 1900-06 fiction films made in North America; the group then selected a program to be shown at Brighton/2. (Later, after Brighton, the Museum participants re-assembled to see films from 1907). Because these historians worked so closely, they were able to coordinate their topics to provide coverage of the period. As a result, even though *Cinema 1900/06* is an anthology of essays, there is relatively little repetition, and the authors cover a wide range of subjects. Occasionally some overlap between authors occurs, but even there it is valuable to have two or more assessments of the historical significance of a given film. (Predictably, *Life of an American Fireman* receives attention from a number of viewpoints).

During the last decade or so, there has been a growing realisation that the traditional accounts of film history were often inadequate. In some cases this was due to a lack of availability of the basic evidence. Many of the films shown in the Brighton programs could not have been seen by

Lewis Jacobs, Terry Ramsaye, Georges Sadoul, or other authors of the basic accounts. But in addition, some historians have recently argued that the traditional approaches to the study of history were themselves inadequate. Perhaps the most pervasive historiographic approach has been based on an assumption that events proceed in a linear, evolutionary fashion: that one event causes another, which in turn causes another, in unproblematic fashion, and that these chains of events lead toward some goal that was implicitly present from the outset. Nowhere has this linear view of history been so apparent as in accounts of early cinema. We are all familiar by now with the notion that the continuity-editing style of Hollywood — with its cut-ins to dissect scenes, its parallel montage, and its various rules for matching screen direction and action — was a natural cinematic language, waiting for its inevitable discovery. By using the «great man» theory of history, writers have attributed the discovery (as opposed to the formulation) of these editing principles to a few key filmmakers, chiefly Porter and Griffith.

In opposition to a linear approach, some historians have called for a methodology which would view change as non-evolutionary. Such a method would seek instead to understand contradictory sets of circumstances that co-exist in any given period; rather than moving toward a pre-ordained goal, series of events would be seen as responding to pressures from various forces in society. Filmmaking does not simply move in an untroubled way toward an ideal film language, or toward a complete reproduction of reality, or toward any of the abstract goals posited by film historians. Rather, it depends on technical, aesthetic, economic, and social circumstances, and the historian must assess the relative impact of these forces in dealing with any series of events. Such an approach might be termed «materialist» (though one need not be a Marxist to use these basic ideas).

It is perhaps a measure of how far film studies has come that not one of the twenty-two authors represented in this

volume adheres to the most traditional accounts. All are in some way revising our view of the early cinema. The essays divide into two basic groups, however, in their approach. Most retained a linear, chronological method, tackling specific questions and attempting to uncover new data. Thus an article by Tjitte de Vries and Audrey Wadowska outlines the career of the early and little-known British filmmaker, Alexander Melbourne-Cooper, claiming that he directed such key early films as *Grandma's Reading Glass* and *The Little Doctors*, which were distributed by (and usually attributed to) G.A. Smith. (The authors do not give extensive evidence to support their discoveries, but it will presumably be forthcoming in their promised book on Melbourne-Cooper). Barry Salt, in his by-now familiar essay, «Evolution of Film Form Up to 1906» (published with slight revisions and additional frame enlargements in the Summer 1978 *Sight and Sound*), assumes that early film developed in linear fashion toward a «cinematic» set of film devices; yet he does not subscribe to the Porter-Griffith school, preferring to cast his net wider in searching for early uses of various techniques. Other essays, such as Paul C. Spehr's on early production practice at the American Mutoscope and Biograph Company (essentially a summary of the studio's surviving production records), John Barnes's «Pioneers of Cinematography in Brighton», and Martin Sopocy's career sketch of James Williamson, are chronological summaries of data. These latter essays, and others like them, do not attempt to make an historical argument; they lay out facts without analysing their significance. A string of facts does not add up to historical writing, of course, and there are undoubtedly a number of essays in this volume which some historians, particularly those of a Marxist bent, would label empiricist and dismiss out of hand. Yet such work, if well done, is of considerable use in our present state of knowledge. We can hardly proceed to make general arguments about early film history without knowing the basic facts, and these essays are in a sense laying the

foundation for much of future historical writing.

A few essays in the volume push the collection of data to an extreme degree, as with Geoffrey N. Donaldson's «English Films directed (or Possibly Directed) by Theo Bouwmeester», which is primarily an outline biography and filmography; this Dutch filmmaker worked in England for Kinemacolor, Hepworth, and other companies. The inclusion of raw data, especially on such obscure figures, may at first seem odd. But we must recall that the Brighton Project was an archival as well as an academic endeavor. Such filmographies form resource libraries for the archivist in doing essential tasks like identifying prints for cataloguing.

The second principal sort of essay includes attempts to redefine our view of this early period in a non-evolutionary fashion. A few authors suggest that the primitive cinema can be seen, not simply as a period in which untutored filmmakers groped toward the later, more sophisticated classical approach to filmmaking. Rather, primitive films, with their own mode of production and their own styles, constitute a different type of filmmaking altogether. Tom Gunning's «The Non-Continuous Style of Early Film 1900-06» and André Gaudreault's «Temporality and Narrativity in Early Cinema 1895-1908» are the most exciting essays in the volume, in the sense that they suggest new ways of looking at the whole period. Both authors contend that not all the devices of the early cinema were tending in the direction of continuity; that other, contradictory devices existed at the same time — not as «mistakes», or «crude» filmmaking, but as an alternative, co-equal practice. Because the essays are published in the alphabetical order of their authors' names, these two essays come about halfway through the volume, but they become the conceptual anchor for much of the heterogeneous material that surrounds them.

These essays have, however, been overshadowed by the greater fame of Noël Burch's «Porter, or Ambivalence». Gunning's and Gaudreault's essays were each published, but only in French and in

1. Jon Gartenberg, «The Brighton Project: The Archives and Research», paper delivered at the 1982 Society for Cinema Studies Conference and published in this issue of *Iris*.

2. Bowser describes this MOMA project in her article, «Preparation for Brighton — The American Contribution», also published as «The Brighton Project: An Introduction», *Quarterly Review of Film Studies* (Fall 1979), 509-38; French version in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29.

journals not widely read among most film students (Gunning's in *Les Cahiers de la Cinémathèque* n°29, Gaudreault's in the April 1980 issue of *Études littéraires*). But Burch's article appeared relatively soon after the conference, in the Winter 1978/9 *Screen*. With its explicit call for a materialist, non-linear approach to early film history, «Porter, or Ambivalence» had an immediate impact; it seemed to hold the promise of a fulfillment of Comolli's earlier attempt at such a project. Outside the context of the conference, Burch's article seemed a highly unusual departure from traditional historiography. But seeing it alongside the other papers, we can appreciate that other scholars had similar ideas about the primitive cinema. Charles Musser's «Early Cinema of Edwin Porter», particularly in its revised version published in *Cinema Journal* (Fall 1979), treats some of the same non-linear aspects of Porter's work and in addition gives far more solid historical evidence of contemporary exhibition practices. Elsewhere I have argued that in fact Burch's essays, including the Porter piece, assume a straight evolutionary model and fall into a pattern of absolute linearity — in spite of his assertions to the contrary¹³. The transcripts of the symposia proceedings given in the FIAF volume confirm this. Burch falls into the odd position of arguing against Gunning's contention that impulses toward a non-continuous style existed alongside the more continuous devices present in the early cinema — a notion that would seem as dialectical as Burch could wish. Instead, Burch asserts in response to Gunning that these supposed non-continuous elements are not that important: «What is dominant here is the movement for continuity, for the integration of the materials» (p. 58) — a linear view of the situation indeed. Conversely, and perversely as well, Burch allies himself more with Barry Salt; he accepts Salt's evolutionary explication of the development of

linear from in the cinema. He objects only to Salt's characterization of this as a «gradual progression toward the language of cinema» (p. 62). Burch prefers to refer to the classical cinema as «the institutional mode of representation», but aside from the change in terminology, his own account contains more than a grain of Salt, and should be taken so.

The volume contains too many essays to deal with individually. Certainly the overall quality of this collection is higher than most anthologies or special journal issues in the field of film. Eileen Bowser's excellent introductory essay gives a succinct account of viewing situations, audiences, and the common genres of fiction films of the period; it would provide a valuable introduction for students in a history class. Jon Gartenberg's «Camera movement in Edison and Biograph Films 1900-1906» (in revised form extended to 1907 in *Cinema Journal*, Spring 1980) presents convincing evidence that camera movements were far more common in early fiction films than has usually been assumed. A few brief articles on the early years of little-known national cinemas, such as Zdenek Stabla's on Czechoslovakia, provide variety in a volume which focuses largely on American and British primitives.

For many uses, especially for archivists and scholars studying the period, the second volume will prove of equal or greater interest. It consists of a detailed filmography of the nearly 600 films shown in the preliminary Brighton screenings. Entries provide such information as original titles, production company, genre, a synopsis, and often data on the production circumstances; in addition, references to sources of documentation (usually company catalogues) are also provided. The index does not cover all films of the period, but it does fill in a major gap. Complementing the *American Film-Index* (which only covers the 1908-1915 period for America) and the AFI's 1920s catalogue (and teens catalogue in progress), this new volume extends our reference material on the silent cinema — and this time on an international basis. (The catalogue concentrates on

¹³. Kristin Thompson and David Bordwell, «Linearity, Materialism and the Study of the Early American Cinema», *Wide Angle* 5, n° 3 (1983), 4-15.

the U.S.A., Great Britain, and France, but includes small sections on Germany, Italy, and Denmark).

As I have suggested, a fair number of the Brighton papers have been published separately. The *Cahiers de la Cinémathèque's* 29th number contained a generous sampling of them, with better illustrations. *Cinema Journal* has done a few; Michael Chanan's essay contains material that also appears in his *The Dream That Kicks* (Routledge & Kegan Paul, 1980). Yet other essays are included that have not appeared elsewhere. In addition, the transcripts of the symposia proceedings are valuable in themselves. (These transcripts are occasionally suspect, as when we encounter the puzzling phrase «for production and for microscope viewing» — presumably «for projection and

Mutoscope viewing» in the original discussion [p. 57]. But the transcripts are on the whole delightfully literal and render the speaking styles of the respective participants in a recognizable fashion. For one who regrets having missed the conference, the transcripts at least render a real sense of the occasion). For anyone who is interested in film history and who has not systematically collected these essays in their other farflung publications, these volumes would seem a must.

In his introduction to the filmography volume, Gaudreault promises a corrected, expanded edition in a few years. May I also suggest more conferences of this sort?

Kristin Thompson

Essai de reconstitution du catalogue français de la Star Film, suivi d'une Analyse Catalographique des films de Georges Méliès recensés en France: (Publications du Service des Archives du Film du Centre National du Cinéma, Paris, 1981).

Méliès est un cinéaste célèbre fort mal connu. Ses films donnent de lui une image apparemment immédiate, mais dès que l'on approche il s'échappe. Ses écrits réservent la même surprise: ils ne livrent qu'une illusion. Le vrai Méliès est ailleurs. Même la mort n'a pu avoir raison de l'illusionniste: il continue à s'escamoter lui-même aux naïfs qui pensait le saisir sans peine. Ainsi il n'est pas étonnant que la destinée de l'inventeur ruiné, réduit à vendre des bonbons à la gare Montparnasse, ait pu être pour certaines plumes faciles une occasion de broder des rêveries poético-surréalistes: fioritures autour d'une illusion absente. Certains autres n'ont pas hésité à faire de lui une des pièces d'un jeu de construction dominé par l'idéologie du progrès historique, où tout l'art du créateur du spectacle cinématographique se résume à la triste

formule de «Théâtre filmé»: mythe creux.

Approcher Méliès est difficile. Il faut employer les mêmes armes que lui et savoir qu'en bon manipulateur il attire toujours l'attention sur un point sans importance pour détourner le regard de l'endroit où se déroule tout le travail magique du truquage. Il reste encore à rétablir le cinéma dit «primitif» dans sa riche fécondité, dans son extraordinaire prolifération inventive et Méliès est une des pièces maîtresses de ce puzzle. J'ai pour ma part essayé d'apporter quelque lumière sur l'utilisation du montage cinématographique par ce cinéaste¹⁴, mais il reste encore tant à dire sur cet artiste et l'étude publiée en 1981 par le Service des Archives du film constitue une importante nouveauté car elle apporte un instrument de travail fiable utilisable aussi bien par le chercheur averti que par l'étudiant passionné. Elle est le fruit d'un travail collectif des héritiers du créateur du

¹⁴. Pierre Jenn, *Georges Méliès Cinéaste* Editions Albatros, Paris, 1984.

spectacle cinématographique et de quelques uns de leurs proches : Marie-Georges Charconnet-Méliès, Madeleine Malthête-Méliès, Anne-Marie Quévrain, Marie-Hélène Méliès-Leherissey, André Méliès, Josette Malthête, Hélène Puiseux et Yvette Bordereaux. Supervisé par Jacques Malthête, cet ouvrage de plus de trois cent soixante pages se décompose en deux ensembles principaux. Le premier : *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star Film*, d'une quarantaine de pages, prend appui sur les travaux de même nature déjà effectués par d'autres chercheurs, dont elle élimine les inexactitudes en les confrontant aux catalogues originaux existants et aux dates de dépôt des titres, tant à la Library of Congress de Washington qu'à la Bibliothèque Nationale de Paris. La possibilité d'une double entrée, l'une chronologique par numéro de catalogue, l'autre alphabétique rend cet instrument utilisable avec profit. Mais c'est surtout la deuxième partie de cet ouvrage : *Analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France*, longue de trois cent dix pages qui vient combler une réelle lacune. Il y a trois ans quand cet ouvrage fut écrit, 140 films de Méliès avaient été retrouvés. Ce sont ces 140 œuvres qui sont méthodiquement analysées une à une. Une présentation systématisée donne pour chaque «vue», après le titre en caractères majuscules gras, une fiche signalétique comportant outre les variantes de titres en français et en anglais, l'année de production (avec quelquefois le mois ou la saison), le numéro de catalogue, la longueur en mètres et en pieds, la durée et, lorsque cela est possible, l'interprétation. Suit un «résumé du scénario», bref synopsis complété par une «description» qui est un véritable découpage technique pour chaque film. C'est là une des grandes nouveautés apportée par ce travail. Tout ce qui se passe dans l'image (entrées et sorties des personnages, sens de leurs déplacements, échelle de cadrage etc.), est méticuleusement noté grâce à l'étude sur table de montage menée par les auteurs.

Cette précieuse «description» est complétée par une profitable rubrique «Notes», elle-même subdivisée. Nous y trouvons sous «observations» : les commentaires de tous ordres que les auteurs estiment nécessaire à la compréhension de l'œuvre ; sous «truquages» : le recensement de tous les genres de «trucs» cinématographiques employés dans le film décrit ; sous «effets» : les truquages proprement théâtraux ou pyrotechniques dénombrés ; sous «origine» : la provenance de la «vue».

Cette séparation claire et rationnelle des divers registres de lecture et d'investigation possibles fait de cet ouvrage un réel instrument de travail qui arrive fort à propos au moment où toute une génération de nouveaux chercheurs se penche sur le cinéma primitif avec la ferme volonté de dissiper le flou qui règne encore sur cette période. Il est à souhaiter que de nombreux autres travaux de ce type et de cette envergure voient le jour. Malgré tous ces éloges, il faut néanmoins formuler à l'endroit de cette étude une critique purement formelle due à une curieuse fantaisie typographique : l'usage tout à fait anarchique des majuscules dans les titres de films. On souhaiterait lors d'une deuxième édition une élimination systématique de ces scories assez gênantes.

Le propre de tout véritable travail scientifique est de constituer une base fiable sur laquelle d'autres chercheurs vont pouvoir étayer leurs investigations futures. C'est le cas pour cet ouvrage. L'usage abondant que j'en ai fait pour mes propres travaux m'a amené à poser un problème : contrairement à toutes les opinions admises, certains indices semblent révéler que Méliès a, pour certains de ses truquages, eu recours à plusieurs passages à la tireuse. Je l'ai fait remarquer à Jacques Malthête. Mon étude est en cours.

Pierre Jenn

Tout ce qui fut lumière...

Deux ouvrages récents/1 abordent d'un point de vue nouveau la photographie et le cinéma. Leurs auteurs sont des philologistes qui, convergence significative, prennent appui à l'occasion sur Peirce. C'est tout naturellement que ces livres remettent en question la référence au modèle linguistique qui a prévalu ces dernières années dans le champ de la théorie. Gérard Deledalle, introducteur en France de la pensée de Peirce, pense en effet que d'avoir fait de la linguistique le modèle de toute sémiologie eut des conséquences graves pour le développement de la sémiologie, notamment celle du cinéma. «Il va de soi que la notion de signe restreinte au signe linguistique qui peut à la limite convenir pour une sémiologie du texte, est impropre ou, à tout le moins, n'est pas la plus propre à décrire un système de signes non linguistiques comme un film ou tout autre système à dominante iconique»/2. A la théorie saussurienne qui est dyadique (associationniste, donc dualiste), s'oppose la théorie triadique du signe élaborée par Peirce.

Deleuze et Vanlier interrogent donc la notion de signe. Pour l'auteur de *Proust et les signes* et de *Mille Plateaux* (chap. 5), c'est poursuivre une réflexion depuis longtemps entamée. Il conçoit le problème du signe comme non linguistique : «Pour moi, le signe a toujours été l'indication qu'il y avait un autre discours que le logos (...). Il y a des signes, et c'est la marque de la violence et de l'involontaire»/3 ; «les essais d'appliquer la linguistique au cinéma sont catastrophiques (...)». La référence au modèle linguistique finit toujours par montrer que le cinéma est autre chose, et que, si c'est un langage, c'est un langage analogique ou de modulation. On peut dès lors croire que la référence au modèle linguistique est un détour dont il est souhaitable de se passer»/4.

Vanlier, lui, s'appuie sur une distinction entre le signe (analogique ou digital),

l'indice et l'index dans laquelle il voit «la clé la plus efficace non seulement pour une philosophie de la photographie, mais pour l'anthropologie générale»/5. Ainsi la photographie relève de l'indice, signal non intentionnel, ni conventionnel, ni systématique, mais physique — un indice qui peut être affecté, orienté par des index (signes minimaux tels que le choix d'une pellicule, les manipulations au laboratoire, les modalités de cadrages, etc.). Mais en aucune façon elle n'est un signe, c'est-à-dire un signal intentionnel, conventionnel et systématique. Mieux que dans les signes (qui renvoient à la réalité, au réel déjà ressaisi et organisé dans des systèmes de signes), l'activité des schèmes mentaux, leur prolifération irrépressible, apparaissent dans les indices qui sont liés au réel, «ce qui n'est pas encore apprivoisé dans nos relations techniques, scientifiques, sociales», l'autre discours que celui du logos. «Et c'est pourquoi linguistes et sémiologues avaient si mal repéré leur fourmillement pluriel» (p. 52).

Mais la manière d'en user avec Peirce n'est pas tout à fait la même de part et d'autre. Vanlier ne cite jamais le logicien américain, ce qui a conduit Philippe Dubois à lui reprocher de le méconnaître et à considérer l'opposition indice/index

/1. Henri Vanlier, *Philosophie de la Photographie*, «Cahiers de la Photographie», 1983 ; Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Ed. de Minuit, 1983.

/2. G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Payot, 1979, p. 196-197. Voir aussi dans *Semiosis*, Jarmiller Hoensch, «Fragen an die Filmsemiotologie», et Werner Burzlaß, «Taxonomie sémiotique de l'analyse du signe audio-visuel».

/3. «Le Philosophe menuisier», propos recueillis par Didier Eribon, *Libération* 3 octobre 1983, p. 31.

/4. «La photographie est déjà tirée dans les choses», entretien avec G. Deleuze par Pascal Bonitzer et Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n° 352 (octobre 1983), p. 38.

/5. *Philosophie de la Photographie*, p. 141.

comme relevant du simple jeu de mots/6. Vanlier s'explique assez longuement sur ce point dans les « questions de méthode » qu'il a placées en postface à son livre. S'il ne cite pas Peirce, il n'oublie pas, répertoriant six termes en jeu dans le fonctionnement d'une signification, de mentionner l'interprétant si essentiel à la sémiotique peircienne/7. La langue anglaise ne dispose que du mot *index* pour dire *index* et *indice*; ce handicap, selon Vanlier, n'est pas sans affecter la terminologie de Peirce, elle-même liée à une vision du monde bien définie : « L'univers est une continuité convergente (*synechism, sun-echein*), une spontanéité créatrice (*tychism, tuché*), une approximation progressive (*fallibilism*), dans l'amour évolutionnaire (*evolutionary love*), où le chaos de la matière se prend en lois par habitudes conceptuelles (*habits of thought*), comportant des écarts asymptotiquement de plus en plus resserrés mais aussi de plus en plus nombreux et initiateurs. Au fond, rien n'est vraiment arbitraire... »/8. Précisément, pour Vanlier photographie et convergence universelles sont antinomiques et les aléas de la première sont *random* plus que *chance*, au contraire de ceux du *tychism*. A ses yeux Peirce présente un intérêt certain, mais il

convient de l'utiliser avec prudence. « Nous n'avons pas de mots pour bien décrire une photo » constate-t-il; et il écarte d'emblée aussi bien les termes des spécialistes que les jargons : « Seul le langage courant a le pouvoir, en se bricolant, de se recoder lui-même pour aborder des objets neufs ».

Deleuze, lui aussi, bricole en greffant Bergson sur Peirce, ou l'inverse. De Bergson il choisit les théories de *Matière et Mémoire* pour distinguer l'image-temps de l'image-mouvement/9, puis trois avatars de l'image-mouvement : l'image-perception, l'image-action et l'image-affection/10. L'entreprise est ouvertement taxinomique et elle n'étonne pas de la part de Deleuze (le livre sur Proust débute par un inventaire des types de signes).

Après *Logique du sens* et *Logique de la sensation*, il tente d'écrire « une logique du cinéma », et c'est pourquoi Peirce l'intéresse; aussi lui emprunte-t-il des concepts (dicisigne, qualisigne, synsigne, icône, indice, symbole...) auxquels il adjoint d'autres termes (opsignes, sonsignes, ou encore : chronosignes, lectosignes, noosignes). Mais ses véritables comptes avec Peirce, c'est le volume qu'il prépare qu'il les règlera : « Dans le second volume il y aura tout un chapitre consacré à sa classification. Je dirai en quoi elle est extraordinaire et pourquoi je ne suis pas d'accord » (11). Il exprime son admiration (« le dernier des grands penseurs de la tradition anglo-saxonne »), appréciant chez Peirce la multiplicité conceptuelle, à l'opposé de la logique binaire. Mais une note de *Mille Plateaux* dit déjà comment se servir de l'Américain : « (Il) est vraiment l'inventeur de la sémiotique. C'est pourquoi nous pouvons lui emprunter des termes, même en changeant l'acception » (p. 177). Le programme est respecté à la lettre par *Image-mouvement* : dans le glossaire qui clôt l'ouvrage, il n'est pas un terme venu de Peirce à propos duquel il ne soit précisé qu'il est « employé ici » dans telle acception particulière. Donc ce livre est un agencement; il est aussi « une petite machine », une machine de guerre malgré de « doux dehors », comme l'a fait remarquer Serge Daney.

Certains n'aimeront pas que *Philosophie de la Photographie* trace une croix sur le type d'expérience décrit par *La Chambre claire*, qu'il substitue à la quête personnelle la constitution d'une mémoire impersonnelle et collective obtenue par le feuilletage distrait des surfaces plus que par la recherche obsessionnelle d'une image-origine. C'est que « le mélange, sur les murs, de parents divers et de stars du show-business crée une famille autre. Moins consanguine que mentale. Notre sociabilité sans société s'accorde avec cette dissémination de traits physiques et mentaux en comètes » (p. 114). On n'est pas loin de certaines hypothèses de Baudrillard sur la disparition du social (*L'ombre de majorités silencieuses...*).

Certains ironiseront quand *L'Image-mouvement* se réfère à des divisions de l'Histoire du cinéma crues obsolètes, ou quand cette même Histoire est envisagée sous la forme d'un « long martyrologue ». Il ne faut sans doute pas négliger une volonté de se démarquer du discours sur le cinéma actuellement prédominant dans l'Université. Ensuite, Deleuze pense « histoire naturelle » plus qu'histoire historique (niveaux de développement plus que descendance ou filiations); les distinctions habituelles par écoles ou par genres lui sont indifférentes. S'il les utilise, elles n'ont pas d'incidence sur son propos (« Cette étude n'est pas une histoire du cinéma, mais un essai de classification des images et des signes tels qu'ils apparaissent au cinéma »).

Une remarque. *L'Image-mouvement* présente cette caractéristique d'être un livre de cinéma sans illustration pour une raison autre qu'économique. Le choix de l'auteur est délibéré; il a voulu que son texte ne fût « qu'une illustration de grands films dont chacun de nous a plus ou moins le souvenir, l'émotion ou la perception ». On pense à l'émission de Jean-Louis Schefer pour l'« Atelier de Création Radiophonique » (diffusée un dimanche soir de novembre 1983) qui concernait *Vampyr*. Le film de Dreyer était rendu présent par les souvenirs hésitants d'un spectateur égrenés synchroniquement avec la bande - son de l'œuvre. Se trouvaient reconstituées par la parole les

aventures de la lumière dans ces images invisibles. Parmi les plus belles pages de *L'Image-mouvement* figurent celles qui traitent des rapports de la lumière et du blanc dans les films de Sternberg. « Longtemps, on est parti de l'idée que le film était mouvement. (...) Mais on oubliait que quelque chose de plus avait présidé à la naissance du film : la projection, l'idée de se servir de la lumière pour projeter quelque chose sur un écran ou dans une boîte »/12. La difficulté de parler du cinéma serait le fait du mouvement. En réalité, c'est la lumière qui fait problème, et bien peu ont su en parler justement. Quelques pages peuvent être invoquées (de Lotte Eisner, de Claude Ollier...), des réflexions d'opérateurs (il faudrait passer au crible les revues professionnelles telles que *The American Cinematographer*), *L'Homme ordinaire du cinéma*, le livre de Deleuze...

Nous aimerions lire certaines pages de *L'Image-mouvement* en tenant *L'Homme ordinaire* d'une autre main. A défaut, nous proposerons un bref texte de Valéry (certes pas inédit, mais négligé) intitulé *Cinématographe*, comme une pièce supplémentaire aux dialogues que nous suggérons, aussi comme une manière pour nous de rendre hommage à la catégorie de l'Ouvert :

« Sur la toile tendue, sur le plan toujours pur où la vie ni le sang même ne laissent point de traces, les événements les plus complexes se reproduisent autant de fois que l'on veut.

Les actions sont hâtées, ou sont ralenties. L'ordre des faits peut être renversé. Les morts revivent et rient.

Chacun voit de ses yeux que tout ce qui est, est superficiel.

Tout ce qui fut lumière est extrait du temps ordinaire. Cela devient et redevient au milieu des ténèbres. On voit la précision du réel revêtir tous les attributs du rêve.

C'est un rêve artificiel. C'est aussi une mémoire extérieure, et douée d'une perfection mécanique. Enfin, par le moyen

/12. Hans Jürgen Syberberg, *La Société sans joie*, éd. Christian Bourgois, 1982, p. 72-73.

/6. Philippe Dubois, « Le coup de la coupe », *Cahiers de la Photographie* 8 (n° spécial 2, 1982), note 4 p. 71. « En faisant mine, par jeu de mots, d'opposer « indice » et « index », (il) met en fait sur le même pied deux niveaux tout à fait incomparables : celui de la représentation photographiée (la diégèse) et celui, ontologique, de la nature constitutive spécifique du médium » (p. 71).

/7. Voir Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil, 1978, notamment le commentaire de Gérard Deledalle, p. 218 et sq.; Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, p. 65-69.

/8. *Philosophie de la Photographie*, p. 140.

/9. En 1976, Deleuze dans un entretien à propos de Godard dit son intérêt pour le premier chapitre de *Matière et Mémoire* qui « développe une étonnante conception de la photo et du mouvement de cinéma dans leurs rapports avec les choses » (*Cahiers du Cinéma*, n° 271, p. 11).

/10. Un quatrième terme s'interpose entre l'image-affection et l'image-action, l'image-pulsion. A quoi peut donc tenir que la critique s'est accordée pour tenir le chapitre consacré à l'image-pulsion pour « le plus beau du livre » ?

/11. « Le Philosophe menuisier », *Libération*, 3 octobre 1983, p. 31.

des arrêts et des grossissements, l'attention elle-même est figurée.
Mon âme est divisée par ces prestiges.

Elle vit sur la toile toute-puissante et mouvementée; elle participe aux passions des fantômes qui s'y produisent. Elle s'imprègne de leurs manières: comment on sourit, comment on tue; comment on réfléchit visiblement...

Mais l'autre effet de ces images est plus étrange. Cette facilité critique la vie. Que valent désormais ces actions et ces émotions dont je vois les échanges, et la monotone diversité? Je n'ai plus envie de vivre, car ce n'est plus que ressembler. Je sais l'avenir par cœur¹³.

Nous signalons une convergence (Peirce; mais Vanlier évoque Bergson au passage), c'est tout. C'est peu quand on considère ce que ces livres nous apportent. En rendre compte équitablement exigerait de la place et du temps. Sur leurs sujets ces ouvrages introduisent une sorte de révolution. Deleuze, par exemple, renverse la problématique traditionnelle qui voit en Griffith l'inventeur du montage par la grâce de la narration; le point de vue nouveau qu'il instaure à partir de Bergson est important pour une histoire du régime spectaculaire au cinéma qui ne soit pas soumise à une conception phénoménologique de la vision. «Pour Bergson, (...) ce sont les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes, sans rien qui les éclaire: toute conscience est quelque chose, elle se confond avec la chose, c'est-à-dire avec l'image de lumière. Mais il s'agit d'une conscience en droit, partout diffuse et qui ne se révèle pas; il s'agit bien d'une photo déjà prise et déjà tirée dans toutes les choses et pour tous les points, mais «translucide». S'il arrive ultérieurement qu'une conscience de fait se constitue dans l'univers, à tel ou tel endroit sur le plan d'immanence, c'est parce que des images très spéciales auront arrêté ou

réfléchi la lumière, et auront fourni l'écran noir qui manquait à la place. Bref, ce n'est pas la conscience qui est lumière, c'est l'ensemble des images, ou la lumière, qui est conscience, immanente à la matière. Quant à notre conscience de fait, elle sera seulement l'opacité sans laquelle la lumière, «se propageant toujours, n'eût jamais été révélée». L'opposition de Bergson et de la phénoménologie est à cet égard radicale¹⁴. Celle de Deleuze (ou de Vanlier) ne l'est pas moins. Vanlier dit que «photographie est un mot ambigu. La graphie, écriture et dessin, est l'acte humain par excellence; et la lumière, agent physique, ne saurait ni dessiner ni écrire. Une photo est exactement un effet», et il définit la photographie comme une «non-scène», «tantôt parce qu'elle reste en deçà des évidences de la scène. Tantôt parce qu'elle les rend aveuglantes, dans l'abstraction inverse¹⁵. Si bien qu'après avoir mis au même niveau ce qu'il nomme des «initiatives» imputables aussi bien à la Nature qu'au photographe, il permet que soient envisagées diverses pragmatiques de la photographie.

Si Deleuze et Vanlier constatent une même carence de la philosophie à l'égard de la photographie et du cinéma, c'est pour affirmer, l'un la suffisance de la photographie, l'autre l'existence d'une «pensée» de l'image: «L'œil est déjà dans les choses, il fait partie de l'image, il est la visibilité de l'image¹⁶. Tout ce qui fut lumière...

Jean-Louis Leurat

¹³ Cahier IDHEC n° 1, 1944.

¹⁴ L'Image-mouvement, p. 89-90.

¹⁵ Philosophie de la Photographie, p. 28 et 38.

¹⁶ Cahiers du cinéma, n° 352, p. 39.

E.H. GOMBRICH: *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press. Oxford. 1982. 320 p.

— *L'écologie des images*. Ed. Flammarion. Paris. 1983. 434 p.

1. Le sous-titre de *The Image and the Eye* le place explicitement dans le sillage de *Art and Illusion* dont il reprend parfois, pour les développer, les nuancer ou les critiquer, un certain nombre d'éléments. Il s'agit d'un recueil regroupant une dizaine d'articles et textes de conférences allant de 1956 à 1978. L'ouvrage n'a donc pas la cohérence et l'ampleur de propos d'ouvrages antérieurs comme *L'art et l'illusion* ou *The Sense of Order*, mais il comprend des études très développées comme «Mirror and Map: theories of pictorial representation» ou «Standards of Truth: The Arrested Image and the Eye».

On pourrait faire deux reproches à ce livre: le premier est que sur des problèmes importants comme celui de «l'action et l'expression dans l'art occidental», le cadre initial de la conférence pour public peu averti rende le propos particulièrement cursif et peu approfondi. Mais c'est la rançon inévitable de ce type d'ouvrage. Le deuxième a déjà été adressé à Gombrich par Rudolf Arnheim dans un compte-rendu consacré au même livre: Gombrich nous offre un «mélange enviable d'esprit viennois et de pragmatisme anglais». C'est dire que parfois, sur des sujets excitants mais complexes, la lecture peut apparaître décevante de ne pas voir dépasser les limites du bon sens ou de la culture raffinée. Il est vrai que ce ne sont pas nécessairement des défauts en matière de perception visuelle et de représentation picturale, domaines où la recherche française est avare, sinon en retard sur les travaux anglo-saxons.

Aussi un des principaux mérites de cet ouvrage est-il de rappeler quelques solides évidences, malheureusement trop souvent oubliées, ou des résultats établis de recherches, trop souvent méconnus, en particulier sur la perspective, sur les difficiles rapports entre l'image arrêtée et les mouvements des yeux, ou encore sur la

convention dans la représentation picturale par exemple. Les propos sur ces points sont d'ailleurs avivés dans le livre de Gombrich par un ample dialogue avec les travaux de Gibson, notamment dans les textes intitulés «The Sky is the Limit»: *The Vault of Heaven and Pictorial Vision*, «Mirror and Map» et «Standards of Truth» qui sont parmi les plus importants du recueil.

Mais on peut aussi esquisser d'autres échanges à partir du travail de Gombrich, en établissant par exemple un parallèle entre ses études sur «Moment and Movement in Art», «Ritualized Gesture and Expression in Art», «Action and Expression in Western Art» qui forment un ensemble tenu sur la question de la représentation du mouvement et de l'action en peinture, et les travaux de Baxandall sur la relation entre les conseils donnés aux prédicateurs pour l'emploi des gestes et des attitudes et les conventions picturales de la Renaissance pour l'expression du corps. Ou encore mettre en regard le grand article du recueil sur «The Mask and the Face» et le commentaire d'Hubert Damisch («L'alphabet des masques») de la «Conférence sur l'expression des passions» (1688) du peintre Charles Le Brun qu'a publiés *La Nouvelle Revue de Psychanalyse* dans sa vingt et unième livraison au printemps 1980. Ce dernier sujet (les expressions du visage humain) est un thème particulièrement important en ce qu'il est au cœur du débat sur les possibilités de codification d'un système très souple et très labile de signification des sentiments ou du caractère. Le débat ne peut que déboucher à nouveau sur la question encore ouverte de la notion de signe iconique dont on voit bien, à travers les réflexions de Gombrich, qu'il est aussi difficile de l'éviter que de la résoudre. C'est d'ailleurs ce qui en fait l'intérêt et sur ces points, Gombrich nous offre un vaste panorama des pistes de travail possibles sans pourtant emprunter celles proposées par la sémiologie.

On l'aura compris, ce recueil de Gombrich n'est pas plus que les précédents un livre fondateur d'une théorie globalisante, ce n'est pas non plus un livre d'enseignement. C'est avant tout un

jalonnement de réflexions et de recherches. Il en a les manques et les zones d'incertitude, mais surtout il en a les qualités, car il offre au lecteur d'une part des points de repère et d'intérêt pour la recherche sur la représentation iconique, à travers des sujets multiples mais souvent convergents, grâce à l'attention très éclectique de Gombrich qui aborde avec autant d'aisance la peinture hellénistique que la photographie ou l'affiche.

Il offre d'autre part (et c'est là aussi une réalité majeure qui caractérise tous les textes de Gombrich) une très riche iconographie en liaison directe avec le texte, ce qui est en soi un outil de travail et de réflexion par les rapprochements et les synthèses qu'elle permet. Cette iconographie n'est d'ailleurs pas entièrement ou uniquement tirée du patrimoine : Gombrich a aussi fait réaliser des photos qui rendent sensibles certaines expériences de perception et de représentation.

2. L'écologie des images.

Pour l'instant, *The Image and the Eye* n'est pas disponible intégralement en français, mais trois des textes qu'il contient sont publiés dans le recueil intitulé *L'écologie des images* paru chez Flammarion : « La découverte du visuel par le moyen de l'art », « L'action et l'expression dans l'art occidental » et « L'image visuelle ». Ce recueil, dont le titre fait à la fois référence à la méthode de Gombrich (voir l'entretien accordé au journal *Le Monde* en date des 5 et 6 février 1984) et aux travaux de Gibson, fait date dans la mesure où beaucoup de textes de Gombrich restent indisponibles en français. *L'écologie des images* permet donc au lecteur français d'y accéder au moins partiellement. On y trouvera des textes importants tirés d'ouvrages aussi différents que *Norm and Form* (1966), *Symbolic Images* (1972), *The Heritage of Apelles* (1976) et *Ideals and Idols* (1979), tous publiés par Phaidon Press (Oxford). Il faut noter que l'édition anglaise ayant été souvent en format de poche, le livre édité par Flammarion offre

souvent sur elle l'avantage d'une iconographie mieux présentée et même tout simplement de meilleure qualité.

Marc Vernet

CLAUDE LÉVI-STRAUSS : *Le regard éloigné*. Plon, 1983. 398 p.

Il s'agit, comme pour *Anthropologie structurale II*, d'un recueil d'articles déjà parus, à l'exception d'un seul, et qui portent sur les principaux chapitres de l'ethnologie : parenté, organisation sociale, mythologie, rituel, art, l'ensemble étant dédié à Roman Jakobson. Aussi cela peut-il se lire, comme l'indique l'auteur dans la préface, comme une introduction à l'ethnologie, introduction à laquelle s'ajoutent des « travaux pratiques » et autres « expériences de laboratoire ».

Il n'y a rien là a priori qui justifierait vraiment qu'on rende ici compte de cet ouvrage si la dernière partie ne comportait pas deux textes sur la peinture, et si le pessimisme de l'auteur et quelques pages disséminées sur représentation et perception ne venaient décaper le discours commun sur l'image et préciser dans ce domaine la philosophie du structuralisme.

Le regard éloigné est bien sûr celui de l'anthropologue étudiant de lointaines sociétés. Mais c'est aussi celui du savant arrivé au terme de son enseignement et qui sait son œuvre derrière lui. C'est enfin, et peut-être surtout celui de l'homme dont on retrouve dans ces pages le pessimisme radical qui marquait de magnificence et de dureté les dernières lignes du dernier tome des *Mythologies*. Ce regard signe la distance comme la hauteur où Claude Lévi-Strauss entend situer son propos par rapport au spectacle de ce monde où la guerre des Malouines se réduit à une « querelle de remembrement ». Saint-Simon, à le lire, l'aurait sans doute trouvé « toujours sur les échasses ». Rien d'étonnant à ce que la dernière partie du recueil s'ouvre sur cette pensée de Pascal : « Rien ne nous console, lorsque nous y pensons de près ».

Le regard éloigné fait d'ailleurs le lien, dans cette dernière partie, avec la peinture de Max Ernst et celle d'Anita Albus. C'est de l'œuvre de celle-ci que sont tirés les deux tableaux qui illustrent la première et la quatrième page de couverture dans un accord parfait avec la tonalité du recueil puisque le deuxième tableau représente, sous la forme d'une Vanité, en trompe-l'œil, un cabinet de curiosité assez pauvre, au centre duquel se trouve un miroir qui renvoie l'image d'un rideau qu'on referme et derrière lequel on devine un regard caché. Sur le miroir, une feuille de papier où il n'y a rien à voir, et une plume de paon défraîchie qui exhibe son ocellé dilatée.

Le texte sur Anita Albus est un éloge du retour à la tradition germanique d'union entre le naturalisme et le fantastique, du fantastique dans le naturalisme. Ce qu'apprécie Lévi-Strauss, c'est le métier, l'humilité dans le rendu exact des textures, de la spécificité des objets, où se rejoignent pour lui le plaisir esthétique et la connaissance intellectuelle. On retrouve ainsi la relation entre le pouvoir discriminant de l'œil et la catégorisation intellectuelle. Et Claude Lévi-Strauss de vanter l'art « de rendre... les innombrables façons dont un tissu tombe selon qu'il est de laine ou de soie, de coutil, de droguet, de satin ou de taffetas ». Corollairement, l'auteur reproche à l'impressionnisme d'être l'initiateur d'un spontanéisme trompeur qui manque la représentation « en soi » de l'objet. L'exemple qu'il prend (la série des *Meules de foin* de Monet) n'est pourtant guère probant puisqu'une petite série très proche (des gerbes de blé) s'attache, par le coup de pinceau et la qualité de la matière, à rendre la texture du chaume. D'autre part, l'impressionnisme n'a-t-il pas travaillé la distinction des lumières ? Ce n'est pas le réalisme qui se trouve ici promu, mais bien le naturalisme qui s'efforce de différencier les objets comme la botanique distingue les plantes pour en offrir le très riche catalogue.

A travers ce petit texte sur Anita Albus,

ce sont quelques uns des grands thèmes du livre et de l'œuvre que l'on retrouve, en particulier celui du rapport entre l'inné et l'acquis (qui donne son titre à la première partie), la contrainte et la liberté qui fonde des textes comme « Race et culture » (1971), « Propos retardataires sur l'enfant créateur » (1975), et enfin la relation entre perception et intellection.

S'il est sous-jacent dans cet amour pour les espèces et les différences, dans l'admiration pour les veinures du bois traitées par Max Ernst ou pour les enluminures d'Anita Albus, le rapport perception-intellection est explicitement traité dans quelques pages de deux textes : « Structuralisme et écologie » et « De la possibilité mythique à l'existence sociale » (1982). Reprenant la distinction des linguistes entre « phonétique » et « phonologique », Lévi-Strauss réaffirme que « les données immédiates de la perception sensible ne sont pas un matériau brut, une réalité « étique » qui... n'existe nulle part ; elles consistent dès le départ en propriétés distinctives abstraites du réel et relèvent donc du niveau « émique » (qui) est... celui où les opérations sensibles et le fonctionnement le plus intellectuel de l'esprit se rencontrent et, se fondant ensemble, expriment leur adéquation à la nature du réel » (p. 161-162).

Plus loin (p. 233), s'appuyant sur les réactions négatives aux couleurs des cellules ganglionnaires traitant les impressions rétinienne, Lévi-Strauss résume ainsi son propos : « Excitée par un rapport conceptuel, la pensée mythique engendre d'autres rapports qui lui sont parallèles ou antagonistes... comme si la permutation sur plusieurs axes de termes appartenant au même ensemble constituait une activité autonome de l'esprit, de sorte qu'il suffirait que se présentât à lui un état quelconque d'une combinatoire pour qu'il se mit en branle, et, par rebondissements successifs, produisit en cascade tous les autres états ».

Le texte consacré à Max Ernst nous vaut un petit morceau de bravoure d'analyse structurale de la rencontre du para-

pluie et de la machine à coudre sur une table de dissection. Mais cela n'est rien au regard de la jubilation prise à expliquer l'appellation « mères filles de filles » qu'Apollinaire donne aux colchiques dans son fameux poème (« Une petite énigme mythico-littéraire », 1980). L'histoire littéraire, la mythologie, la botanique et le structuralisme se mettent conjointement en batterie pour amener au sens la paradoxale expression.

Marc Vernet

Contributors/Auteurs

Noël Burch is the author of several books and articles on cinema (*Theory of Film Practice, To A Distant Observer*), the director of *Correction Please!*, a didactic/fictional film on primitive and « institutional » modes of representation, and an independent scholar on primitive cinema.

Roland Cosandey is a regular contributor to the Swiss weekly magazine *Construire*; he is the author of a number of articles on film in several journals.

Marguerite Engberg is the founder of the Film Institute of the University of Copenhagen; she teaches film history and esthetics. She authored a history (*Dansk Stumfilm, 1977*) and a five volumes filmography of Danish silent cinema.

Jon Gartenberg est Conservateur-adjoint du Département des Films au Museum of Modern Art de New York; il a publié, de nombreux articles sur le cinéma des premiers temps.

André Gaudreault teaches film history and theory at the Université Laval in Quebec; he recently completed a doctoral dissertation on the theory of narrative cinema, and is the author of numerous publications on primitive film.

Thomas Guillaudeau is an independent scholar, whose research has been focusing on Méliès and, more recently, on French primitive film in general.

Tom Gunning enseigne le cinéma à la State University de New York; il termine actuellement son doctorat sur Griffith et le Discours narratif. Il fut coordinateur (pour la partie américaine) du Projet de Brighton.

Patrick G. Loughney est chargé du catalogue des films à la Library of Congress (Washington). Il termine une thèse sur les documents écrits relatifs au cinéma d'avant 1916.

Jean Mottet teaches film and communication theory at the University of Paris-I; he has been the general co-ordinator of the Paris Conference on Griffith in Jan. 1983.

Charles Musser travaille à la Rutgers University, où il est responsable des Archives Thomas A. Edison. Il est l'auteur entre autres d'un film sur les débuts du cinéma, *Before Hollywood*.

Barry Salt a été danseur, programmeur en informatique, spécialiste des suprafluides, et opérateur de prises de vues. Il a réalisé un long métrage (*Six Reels of Film To Be Shown in Any Order, 1971*) et deux courts-métrages, et vient de publier *Film Style and Technology: History & Analysis* (Starword, 1983).

TARIFS

Abonnement (4 numéros, 2 ans). La revue paraît deux fois l'an en avril et octobre.

France : 150 F. Etranger : surface 190 F, avion 210 F

Prix du numéro : 58 F, frais d'expédition : 10 F (surface).

Diffusion : Editions Clancier-Guénéaud, 49, rue St André des Arts, 75006 Paris, tél. (1) 326.48.31.

Les abonnements et les achats de numéros sont à régler au nom des Editions Analeph.

Rédaction, administration : Editions Analeph, 18, rue de Tourtille, 75020 Paris. Tél. (1) 636.93.94.

Tous droits de traduction et reproduction réservés pour tous pays. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés.

REVUE DE THÉORIE DE L'IMAGE ET DU SON A JOURNAL OF THEORY ON IMAGE AND SOUND

Depuis plusieurs années, le cinéma des premiers temps est revenu à l'ordre du jour, et il suscite aussi bien l'intérêt de la jeune génération des historiens du cinéma que celui des théoriciens. Les archives s'ouvrent aujourd'hui à la collaboration avec les chercheurs, plus largement que jamais (J. Gartenberg). Ainsi la vision de très nombreux films permet-elle enfin d'ancrer empiriquement les réflexions plus théoriques sur la spécificité du mode de représentation « primitif » (Burch, Mottet, Gunning), voire même de nourrir directement la théorie narratologique du cinéma en général (Gaudreault), ou de contester la validité de certains modèles théoriques (Salt). D'autres articles, dans ce numéro, examinent des périodes mal ou insuffisamment connues : la production française de 1905-1906 (Guillaudeau), la production danoise avant 1908 (Engberg), certains aspects de la production Lumière (Cosandey). Enfin, deux études mettent en évidence, l'une, l'importance du « travel genre », jonction entre le documentaire et la fiction (Musser), l'autre, l'existence jusqu'ici méconnue de scénarios systématiquement utilisés par le cinéma des premiers temps (Loughney). Au total, une importante contribution au mouvement de redécouverte et de réflexion qui semble encore promettre beaucoup.