

LES HÉROÏSMES DE L'ACTEUR AU XIX^e SIÈCLE

sous la direction d'Olivier Bara,
Mireille Losco-Lena & Anne Pellois

Préface de Jean-Claude Yon

Presses universitaires de Lyon

L'ACTEUR ET LE BADAUD : SUR DEUX CORPS DE CINÉMA (ANNÉES 1900)

LIVIO BELLOÏ

Dans un illustre article publié au lendemain de sa première rencontre avec le cinématographe Lumière, l'écrivain russe Maxime Gorki a fait entendre, on le sait, un point de vue paradoxal et en tout cas discordant en regard des louanges qui ont, d'une façon générale, accompagné les premières représentations publiques de l'appareil inventé par les deux frères lyonnais. À l'écran, l'écrivain ne perçoit en effet qu'un univers largement fantomatique, désincarné, monotone : « Tout : la terre, les arbres, les hommes, l'eau et l'air, tout y est d'une couleur grise uniforme, sur le ciel gris – les rayons gris du soleil ; sur les visages gris – des yeux gris ; et jusqu'aux feuilles des arbres qui sont grises comme de la cendre » ; devant lui, il ne voit s'agiter, écrit-il, que des « silhouettes grises », « pareilles à des ombres », qui « glissent en silence à la surface du sol gris¹ ». Même si elle demande à être nuancée², cette donnée d'une grisaille généralisée dit assez éloquemment le statut que revêt la figure humaine dans le cinéma des tout premiers temps.

La chose est connue, mais il faut y revenir (puisque l'il s'agit bien, en la circonstance, de déplacer la question du théâtre vers le cinéma naissant) : les corps qui peuplent les premières images de cinéma ne peuvent en aucune manière revendiquer le statut de personnage, d'acteur ou de héros. Le théâtre ne semble pas connaître ou avoir connu une telle situation : dès lors qu'il y a représentation théâtrale, le plus souvent dans un espace insitué et clairement marqué (ou démarqué) comme tel, il y a personnage, il y a acteur, il y a (potentiellement) héros, bienveillant ou maléfique. S'agissant du cinéma des premiers temps, dès lors qu'il y a représentation (c'est-à-dire, en l'occurrence, projection), il n'y a pas forcément personnage, il n'y a pas forcément acteur ou héros. En somme, le cinéma présente ce trait remarquable de s'être cristallisé, historiquement parlant, en l'absence de ce trinôme conventionnel : il naît sans ce qui deviendra son « objet premier³ », son point de focalisation, son vecteur privilégié.

1. Maxime Gorki (sous le pseudonyme de I.M. Pacatus), « Brèves remarques », texte originellement publié dans *Nizhegorodskij listok* (4 juillet 1896) et ici cité d'après la traduction procurée par Valérie Pozner dans 1895, n° 50, décembre 2006, p. 115-118.

2. À ce sujet, voir la très belle étude de la même Valérie Pozner, « Gorki au cinématographe : "J'étais hier au royaume des ombres..." », dans *ibid.*, p. 89-113.

3. Vincent Amiel, « L'objet premier du cinéma », dans Vincent Amiel *et al.* (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2007, p. 7-9.

Comme nous avons eu l'occasion de le montrer ailleurs, l'homme ordinaire du premier cinéma, c'est le passant anonyme, c'est le badaud qui emplit l'image de sa présence et qui prend à sa charge une part des mouvements dont la représentation se nourrit⁴. On pourrait, dans le fond, s'arrêter là et conclure sur le fait que le cinéma des tout premiers temps est un cinéma, non du héros, mais précisément du antihéros, voire *des* antihéros, avec un pluriel qui n'est pas sans importance. C'est ce que nous a encore rappelé la découverte, il y a une dizaine d'années, de l'important corpus des vues tournées, dans le courant des années 1900, pour le compte des producteurs anglais Sagar Mitchell et James Kenyon : le corps original du cinéma, c'est celui des ouvriers sortant d'usine, suivant le modèle Lumière (*Messrs Lumb and Co. Leaving the Works, Huddersfield*, 1900 ; *Pendlebury Colliery*, 1901), c'est celui des écoliers en goguette (*Special March Past of St Joseph's Scholars and Special Parade of St Matthew's Pupils, Blackburn*, 1905) ou encore celui des passants qui déambulent dans les rues (*Manchester Street Scene*, 1901) ou sur les champs de foire (*Whitsuntide Fair at Preston*, 1906) – tous êtres qui ne sont probablement apparus qu'à une reprise dans des images de cinéma et qui, à tout jamais, nous demeureront inconnus⁵. Aborder, dans ces images, la question de l'acteur et / ou du héros reviendrait, en définitive, à dresser le constat d'une absence.

Mais, comme l'on s'en doute, les choses sont un peu plus compliquées que cela. Pour qu'il soit légitime de parler de personnage, d'acteur et / ou de héros, il faudra en toute logique attendre le moment, crucial, où le cinéma se transforme en un art essentiellement fictionnel (la notion de fiction, relativement au cinéma, s'avérant tout aussi historiquement déterminée que celle de personnage, d'acteur, de plan, etc.). Or le basculement du cinéma dans la fiction, il est possible de le dater avec un peu de précision. D'une façon générale, les historiens s'accordent pour considérer que le cinéma devient un art majoritairement fictionnel aux alentours de la moitié des années 1900⁶. La triple question du personnage, de l'acteur et du héros ne peut véritablement se formuler qu'à ce moment-là, au début du xx^e siècle plutôt qu'à la fin du xix^e. Mais se pose ou se

4. Sur ce point, voir Livio Belloi, *Le Regard retourné : aspects du cinéma des premiers temps*, Québec / Paris, Nota Bene / Méridiens Klincksieck, « Du cinéma », 2001, p. 23-76.

5. Sur la découverte du corpus Mitchell & Kenyon et sur ses multiples enjeux (historiographiques, figuratifs, socio-anthropologiques, etc.), voir Vanessa Toulmin, *Electric Edwardians: the Story of the Mitchell & Kenyon Collection*, Londres, BFI Publishing, 2006 ; et Vanessa Toulmin, Simon Popple & Patrick Russell (dir.), *The Lost World of Mitchell & Kenyon: Edwardian Britain on Film*, Londres, BFI Publishing, 2007. Le fonds Mitchell & Kenyon a fait l'objet d'une minutieuse restauration de la part du British Film Institute. Sur ce point, voir Patrick Russell, « Truth at 10 Frames per Second? Archiving Mitchell and Kenyon », dans *ibid.*, p. 12-20. Une partie de cette collection a par ailleurs fait l'objet de deux DVD édités par le même British Film Institute : *Electric Edwardians: the Films of Mitchell & Kenyon* (2005) et *Mitchell & Kenyon in Ireland* (2007).

6. Sur cette question, voir par exemple Charles Musser, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1990, p. 375-388 (sur l'importance de la firme américaine Biograph dans ce processus de *fictionnalisation* des images de cinéma).

repose, de manière concomitante, la question du badaud, ce corps anonyme, cet antihéros multiple et grouillant qui a animé les représentations du premier cinéma.

Pour aborder cette vaste problématique, la présente réflexion s'articulera, non pas autour de trois films, mais, plus modestement, autour de trois *moments d'image*, voire de trois *moments de flottement* dans les images, puisés dans des films datant de ces années-là.



*Messrs Lumb and Co. Leaving the Works,
Huddersfield*, Mitchell & Kenyon, 1900.



Pendlebury Colliery,
Mitchell & Kenyon, 1901.



Manchester Street Scene,
Mitchell & Kenyon, 1901.

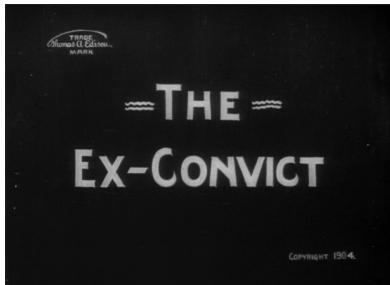


Whitsuntide Fair at Preston,
Mitchell & Kenyon, 1906.

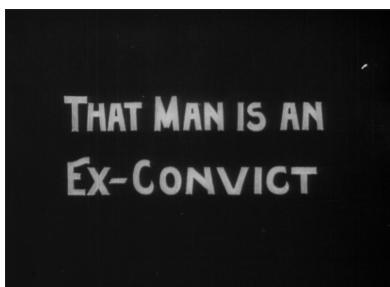
CORPS EN JEU, CORPS EN MARGE

Tourné par Edwin S. Porter, *The Ex-Convict* (Edison, 1904) est un mélodrame social qui conte les déboires d'un repris de justice poursuivi par son passé. En termes de structure, le film progresse en faisant alterner, de façon systématique, un intertitre (explicatif ou dialogique) et un plan large. En dépit de cette configuration presque didactique, *The Ex-Convict* pose d'évidents problèmes de lisibilité, qui tiennent, pour l'essentiel, à un fait de cadrage. Comme souvent dans les films de Porter, la caméra est située trop loin par rapport au corps filmé : elle le représente comme une simple silhouette, sans plus de caractérisation, manifestation exemplaire de ce que Noël Burch nommait, s'agissant du premier cinéma de

fiction, « l'absence de la *persona* classique⁷ ». Si l'on s'attarde sur le début du film et, plus particulièrement, sur ses deux premiers plans, une question s'impose immédiatement : qu'est-ce qui, dans ce segment inaugural, contribue tout de même à fonder le personnage de cinéma, quels sont les traits qui désignent le corps à l'écran comme personnage principal, endossé par un acteur ? Sous cet angle, l'appareil scriptural mobilisé par le film semble jouer un rôle déterminant. Enchaînant au carton-titre (« *the ex-convict* ») l'image d'un père de famille quittant son domicile pour se rendre à son travail, l'entrée en matière concourt, par inférence, à pointer cette silhouette à la fois comme corps de fiction et comme personnage principal. Un tel processus de désignation se répète aussitôt, du reste, mais cette fois depuis l'intérieur de la diégèse, par le biais de la phrase fatidique que prononce l'agent de police (« *that man is an ex-convict* »), dénonçant le repris de justice à son employeur, lequel en profite pour le licencier.



Edwin S. Porter, *The Ex-Convict*, Edison, 1904. Carton-titre et premier plan.



Edwin S. Porter, *The Ex-Convict*, Edison, 1904. La dénonciation et le plan correspondant.

Dans le plan correspondant, l'opérateur de prise de vue a investi un espace public, c'est-à-dire l'espace même dont les scènes de rue et autres

7. Noël Burch, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, « Fac. Série cinéma et image », 1991, p. 190 : « Dans *The Great Train Robbery*, comme dans tous les films narratifs jusqu'alors [...], même si une certaine linéarisation commence à apparaître, les acteurs continuent d'être filmés de très loin. Leur visage n'est guère visible, et 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" – le visage et surtout la voix – leur faisant encore totalement défaut. »

vues locales des tout premiers temps auront largement tiré parti. Espace public et, par voie de conséquence, espace potentiellement plus ouvert, moins protégé que ne l'est un décor de studio ou une scène de théâtre (pour ne prendre que ces exemples tout trouvés). À bien y regarder, ce plan présente en vérité un double fond et se fait le lieu d'une véritable dialectique entre l'avant et l'arrière-plan. Dans la profondeur de l'image, se manifestent en effet, à mesure que la scène se déploie, des corps qui lui sont étrangers. C'est d'abord, à l'extrême arrière-plan, le long du bord latéral gauche, un jeune garçon coiffé d'une casquette qui observe à quelque distance la scène en train de se dérouler. C'est ensuite un homme plus âgé qui sort d'une boutique voisine : son regard croise celui du jeune garçon, épouse sa trajectoire et se retourne vers l'avant-plan. Prenant conscience du moment de fiction qui s'élaboré sous ses yeux, l'homme préfère, par souci de discrétion, se retrancher dans l'entrée de la boutique qu'il vient de quitter⁸. C'est enfin un homme moustachu qui apparaît à peu près au centre de l'image et qui observe alternativement le jeune garçon et les acteurs situés à l'avant-plan, avant de disparaître dans la ruelle d'où il avait surgi.



Edwin S. Porter, *The Ex-Convict*, Edison, 1904. Des corps étrangers à l'arrière-plan et le corps en jeu à l'avant-plan.

De manière très manifeste, ces trois corps-là, à l'opposé de ceux qui occupent l'avant-plan, ne sont pas des corps en jeu ou des corps de fiction. Ce sont des corps étrangers à la scène en train de se tourner. En tant que tels, ils contribuent involontairement à désigner les autres corps comme personnages et, par conséquent, comme héros potentiels. En pareille image, corps de fiction et corps étrangers, héros et antihéros coexistent, à l'intérieur d'un espace mélangé ou hybride.

Dans le premier cinéma de fiction, la triple question du personnage, de l'acteur et du héros se pose, à l'évidence, en des termes tout à fait spécifiques. De ce point de vue, un cas de figure très éclairant nous est procuré par *Daring Daylight Burglary / Audacieux cambriolage en plein jour*, un film anglais tourné en 1903 par Frank Mottershaw. Comme son titre

8. En l'occurrence, il n'est pas impossible que l'homme en question obéisse à une injonction lancée par le jeune garçon, lequel officie peut-être à titre de complice de l'opérateur Edison, chargé de régler la circulation des passants pendant la durée de la prise de vue.

l'indique, le film met en scène un cambriolage qui se déroule en plein jour et qui, en l'espèce, tourne mal : le voleur tue l'un des policiers venus à sa rencontre et s'enfuit à toutes jambes, poursuivi par d'autres policiers qui veulent le capturer. Vers la fin du film, le cambrioleur parvient à semer ses poursuivants (du moins le croit-il) en empruntant un train. Arrivé à bon port, le voleur ignore cependant que des agents de l'ordre, prévenus par télégraphe, l'attendent sur le quai, prêts à en découdre avec lui. C'est sur ce pugilat que le film trouve sa clôture.



Frank Mottershaw, *Daring Daylight Burglary*, Sheffield Photographic Company, 1903.
La capture du bandit et le pugilat final.

En regard du cinéma tel que nous le connaissons, ce plan final se signale par une conformation relativement problématique. Que peut-on dire des corps qui peuplent ces images, comment les qualifier ? Du cambrioleur plaqué au sol sur le quai, on peut affirmer qu'il est bel et bien un corps de fiction, qu'il est un acteur ou, à tout le moins, un proto-acteur⁹ incarnant un personnage. Le cas du policier est peut-être un peu moins clair. Tout porte à croire en effet que cet homme en uniforme est un vrai policier, recruté pour la circonstance, suivant une pratique assez répandue dans le cinéma de ces années-là (tels les pompiers interprétant leur propre rôle dans *Fire !* de James Williamson en 1901, ou dans *Life of an American Fireman* d'Edwin Porter en 1902-1903¹⁰). Par conséquent, cet agent de police ne peut être tenu, à strictement parler, pour un acteur, même s'il assume un rôle et se plie, on le devine, aux instructions de l'opérateur. Restent tous ces corps étrangers qui, davantage que chez Porter, circulent dans l'espace ouvert par l'image. Ces corps-là n'étaient manifestement pas inscrits dans le programme que l'opérateur assignait à la prise de vue : ce sont des voyageurs qui passaient par là et qui se sont accidentellement retrouvés dans le champ de la caméra. Débarquant du train,

9. Le préfixe *proto-* est ici entendu dans son sens étymologique (« premier », « primitif », « rudimentaire »).

10. À ce sujet, voir respectivement Martin Sopocy, « British Fireman, American Fireman », dans *James Williamson: Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1998, p. 46-60 ; et C. Musser, « A Close Look at *Life of an American Fireman*: 1902-1903 », dans *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 212-234.

ces antihéros ne peuvent avoir clairement conscience de ce qui se trame au juste sur la scène officielle du film. D'où la curiosité qu'ils expriment, en périphérie, face au spectacle du pugilat qui a lieu sur le quai de gare. Certains badauds s'arrêtent même devant l'empoignade et compromettent partiellement sa visibilité – mais c'est pour se voir aussitôt exclus de l'image par des complices de l'opérateur, postés aux abords du cadre.

Comme le démontrent aussi bien *The Ex-Convict* que *Daring Daylight Burglary*, le premier cinéma de fiction fait fond sur un espace de représentation qui n'est pas complètement dégagé ou clôturé. En tout état de cause, la figure naissante de l'acteur de cinéma ne dispose pas, à ses origines, d'une aire protégée, qui lui reviendrait de droit, à tout le moins dans le cas d'un tournage en plein air. Historiquement parlant, une question se posera du reste assez rapidement quant au film de fiction : celle de savoir que faire du badaud, cet antihéros par excellence, ce reliquat du cinéma des tout premiers temps.

LA SCÈNE CLIVÉE

Si le film de Mottershaw apporte déjà, à sa façon, une première esquisse de réponse, une autre option se laisse identifier dans un film un peu plus tardif intitulé *Mésaventures d'un cycliste myope* (Éclipse, 1907). Là encore, tout le prétexte du film est contenu dans son intitulé même. À la suite d'une chute, un coursier fortement myope perd ses lunettes et, au cours de sa livraison, emboutit tout ce qui a le malheur de croiser son chemin (passants, devanture de boutiques, clients attablés à la terrasse d'un bistrot, etc.). Fondé sur une esthétique du saccage assez typique d'un certain cinéma des années 1900, ce film se contente de répéter la même action dans des lieux différents, sans plus de développement, selon un principe cumulatif comparable à celui qui innervé le film-poursuite, genre également très en vogue au cours de ces années-là¹¹. Quant à la problématique qui nous occupe, *Mésaventures d'un cycliste myope* se révèle ambivalent. Tantôt le film ne met en scène que des corps en jeu qui, pour le coup, monopolisent l'espace de la représentation ; tantôt il présente des aspects plus mélangés. C'est le cas dans le huitième plan, moment d'image sur lequel il convient de faire porter l'attention.

Comme dans l'entrée en matière de *The Ex-Convict*, l'image représente un espace public et le met en scène dans sa profondeur. L'action

11. Voir par exemple *La Course à la saucisse* (Alice Guy, Gaumont, 1906), *La Course à la perruque* (Georges Hatot, Pathé, 1906), *La Course des sergents de ville* (Ferdinand Zecca, Pathé, 1907), *La Course aux potirons* (Émile Cohl, Gaumont, 1907), etc. Sur le film-poursuite comme espace de répétition et, plus largement, comme genre emblématique des questions auxquelles le cinéma se confronte dans le courant des années 1900, voir Jonathan Auerbach, « Chasing Film Narrative: Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema », *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 4, été 2000, p. 798-820 – article qui, au demeurant, contient un développement consacré à *Daring Daylight Burglary* (p. 810-812), envisagé dans une perspective très différente de celle que nous avons tenté de déployer ici.

officielle du film se déroule à l'avant-plan : le cycliste myope renverse une dame apparemment pressée et s'écrase au passage sur des jardinières disposées le long de la chaussée, le tout sous les yeux d'un agent de police qui cherche à s'interposer entre le malheureux coursier et la dame en furie. Voilà pour ce qui est des corps en jeu (ici, on voit d'ailleurs assez clairement que le policier est un acteur déguisé, et non un vrai policier). L'espace dans lequel l'action principale se déroule semble étrangement vacant, comme déserté. C'est à déporter le regard vers l'arrière-plan qu'un tel vide peut se comprendre : il apparaît en effet que la rue en question a fait l'objet d'une sorte de barrage, maintenu le temps de tourner ces quelques images. C'est un espace clivé qui s'ouvre devant nous : un espace où se traduit la volonté d'une scission, d'une ségrégation entre corps en jeu (personnages, acteurs, héros) et corps étrangers (antihéros, badoùs observant la scène en cours de tournage). Le trait remarquable, en la circonstance, tient à ce que ce clivage est seulement partiel : il demeure dans la sphère du visible, même s'il se trouve confiné à l'arrière-plan. Comme le signifie ce moment d'image, tenir le badoù à l'écart a pu, dans une perspective historique, contribuer à donner plus de consistance à la figure de l'acteur de cinéma et plus de lisibilité à ses actions.

La suite est bien connue. Bientôt, il s'agira de verrouiller l'espace de la représentation et d'en évincer le badoù, c'est-à-dire la part d'aléatoire ou d'hétérogène qui, par sa seule présence, est susceptible de compromettre l'effet-fiction. Bientôt, le badoù n'aura plus accès au tournage, mais seulement à la projection : il se verra relégué au rang de simple consommateur d'images ; en cela, il est bien notre ancêtre, l'ancêtre du spectateur de cinéma. À compter de ce moment, les images de cinéma se verront comme placées sous contrôle : elles n'ouvriront plus leur espace qu'à des corps d'acteurs et à de potentiels corps de héros.

Une fois le badoù éjecté de l'image, il s'imposera cependant de repeupler l'espace laissé vacant, pris en défaut de vraisemblance s'il se bornait à figurer les personnages principaux comme isolés, coupés du monde extérieur. Il s'avérera nécessaire d'inventer un nouveau type d'acteur qui, dans les scènes tournées en plein air notamment, devra assumer, précisément, le rôle du badoù, du passant anonyme et le plus souvent muet. À terme, émergera par conséquent, aux côtés des héros déclarés, une nouvelle sorte d'antihéros, encore peu étudiée pour elle-même, à savoir le figurant de cinéma¹².

12. Sur cette intéressante question, voir Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 2003, p. 98-99. Dans ces belles pages, Nacache insiste sur le fait que « si les figurants existaient déjà au théâtre (parfois même en grand nombre dans des productions spectaculaires), c'est le cinéma qui produit vraiment cette instance de jeu suspendue entre réalité et fiction. C'est lui qui propose l'homme-meuble, le passant anonyme, la silhouette mangée d'ombre, le petit peuple des films » (p. 98).