



## MENU

YOU ARE HERE: / [HOME \(/\)](#) / [ARCHIVE \(/INDEX.PHP/30-ARCHIVE\)](#) / [LFU/41 \(/INDEX.PHP/75-ARCHIVE/LFU-41\)](#)

/ [LIVIO BELLOI / DES IMAGES SECONDES DANS LE CINÉMA PREMIER : RÉFLEXIVITÉ ET INTÉGRATION NARRATIVE DANS ERREUR TRAGIQUE \(L. FEUILLADE, 1912\) ET THE EVIDENCE OF THE FILM \(L. MARSTON, E. THANHOUSER, 1913\)](#)

# LIVIO BELLOI / Des images secondes dans le cinéma premier : Réflexivité et intégration narrative dans Erreur tragique (L. Feuillade, 1912) et The Evidence of the Film (L. Marston, E. Thanhouser, 1913)

Dans le cadre de la présente étude, il sera essentiellement question d'une configuration réflexive élémentaire caractérisée par l'inscription d'une image seconde (ou enchâssée) au sein d'une image première (ou enchâssante) qui l'abrite selon des modalités diverses. Dans les termes de Christian Metz, notre réflexion prendra en ligne de mire, non pas la problématique générale du « film dans le film », mais, plus spécifiquement et plus modestement, le procédé de l'écran dédoublé ou « rectangle au carré » (Metz 71). En termes de cadrage historique, il s'agira de ressaisir cette configuration réflexive à ses origines, en l'abordant dans le vaste champ du cinéma des premiers temps.

Très tôt, on le sait, le cinéma s'est plu à s'auto-représenter, à donner en spectacle son dispositif de projection même. Songeons par exemple à *The Countryman and the Cinematograph* (1901) de R. W. Paul et à son remake américain produit par Edison, *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) de E. S. Porter. Dans ces deux films, l'image de cinéma se diffracte pour accueillir en son sein une image seconde, une prise de vue enchâssée dont la portée est essentiellement attractionnelle, au sens défini par Gunning (1986, 1989, 1993) et Gaudreault (2008). De part et d'autre, cette image seconde est prétexte à mettre en scène, face à l'écran, un spectateur posé comme fruste et crédule, qui tend à confondre le réel et les représentations diverses que l'appareil de projection étale sous ses yeux. C'est là une disposition dont Jean-Luc Godard saura d'ailleurs se souvenir dans une illustre séquence des *Carabiniers* (1963), celle qui relate la première visite de Michel-Ange au cinématographe. Quelques années après le pionnier Robert W. Paul, Émile Cohl réalise son premier film d'animation, *Fantasmagorie* (1908) et ne peut s'empêcher d'y

glisser, d'entrée de jeu, une allusion au spectacle cinématographique, autour d'un thème burlesque (les coiffes trop encombrantes de certaines spectatrices) que D. W. Griffith reprendra bientôt à son propre compte dans *Those Awful Hats* (1909).

Cette question de l'image seconde se fera moins anecdotique et plus aiguë dans le cadre d'une période un peu plus tardive, à savoir le début des années 10. De manière très symptomatique, l'image seconde s'investit alors d'enjeux nouveaux. Dépouillée de son statut de simple attraction, elle trouve à s'ancrer plus fermement dans l'ensemble narratif et, à l'occasion, se mue en véritable principe moteur du récit. Deux films en particulier requièrent notre attention à cet égard : d'une part, *Erreur tragique* (1912) de Louis Feuillade et, de l'autre, *The Evidence of the Film* (1913) d'Edwin Thanhouser et Lawrence Marston, l'un comme l'autre s'avérant particulièrement éclairants quant à cette transformation.

*Erreur tragique* n'est pas le plus connu des films de Louis Feuillade. Réalisé en 1912, c'est-à-dire juste avant que le cinéaste se lance dans les grands films à épisodes qui, à partir de 1913, formeront l'essentiel de sa production, *Erreur tragique* met en scène un couple d'aristocrates, René et Suzanne de Romiguières, parti en lune de miel dans leur château des Cévennes. Sur place, le Marquis, interprété par René Navarre, acteur que Feuillade retrouvera, entre autres, dans *Fantômas* (1913), reçoit, de la part de son notaire, un courrier le pressant de rentrer à Paris en vue de régler un problème relatif à ses avoirs immobiliers. Errant « désœuvré » dans les rues de la capitale, ne sachant que faire pour s'occuper, Romiguières décide de tuer le temps en allant au cinéma.

La salle dans laquelle le Marquis fait incursion est filmée depuis le lieu du public, l'écran d'abord vierge occupant l'arrière-plan, dans une relation de perpendicularité vis-à-vis de l'axe optique. Conduit à son siège par une ouvreuse, Romiguières s'assoit. Désormais cadré de dos et situé au centre de l'image, le personnage ôte son chapeau, cependant que la salle s'obscurcit. Telle est la fâcheuse surprise que l'image projetée réserve sans attendre au Marquis : à l'écran, dans les marges d'un plan issu d'un film burlesque, il voit apparaître sa femme (incarnée par Suzanne Grandais) au bras d'un autre homme [Fig. 1-2]. La rencontre entre cette image et ce spectateur singulier nous est donnée, à ce qu'il semble, comme relevant d'un double hasard : c'est par hasard, en effet, que Romiguières est entré dans cette salle de cinéma ; de même, c'est par hasard que son épouse s'est retrouvée dans le champ de l'appareil de prise de vue – avant d'apparaître à l'écran. Les choses, bien sûr, sont un peu plus complexes et il convient de se pencher avec attention sur l'image seconde qui s'impose d'emblée au regard du Marquis.





Figures 1-2 : la projection révélatrice.

Arborant le logo de la firme Gaumont (la fameuse marguerite), le film projeté s'intitule *Onésime vagabond*, allusion limpide à la série burlesque initiée par Jean Durand au début des années 10. Dans l'image en question, c'est bel et bien l'acteur Ernest Bourbon qui apparaît à l'avant-plan, cadré en plan large, couché sur un banc public. Deux policiers tentent, avec force gestes, de l'en déloger, mais sans succès. Alors qu'Onésime s'apprête à se recoucher, un couple, qui, selon toute apparence, passait par là par hasard, surgit depuis l'arrière-plan, de retour d'une promenade au parc. Se produit là, de prime abord, une « *infiltration du hasard* » (160), pour reprendre la belle expression de Noël Burch (1986), à l'intérieur d'une image qui, pour le coup, se fait le lieu d'un brouillage ou d'une juxtaposition plus ou moins malencontreuse : aux côtés du sujet officiel de la prise de vue (Ernest Bourbon dans le rôle d'Onésime), prennent désormais place des sujets officiels ; le corps de fiction identifié comme tel et d'ailleurs dûment nommé côtoie de la sorte des corps de non-fiction ou, à tout le moins, des corps que l'image seconde nous incite à considérer comme hétérogènes, étrangers à la scène de cet épisode d'*Onésime* telle qu'elle s'est tournée.

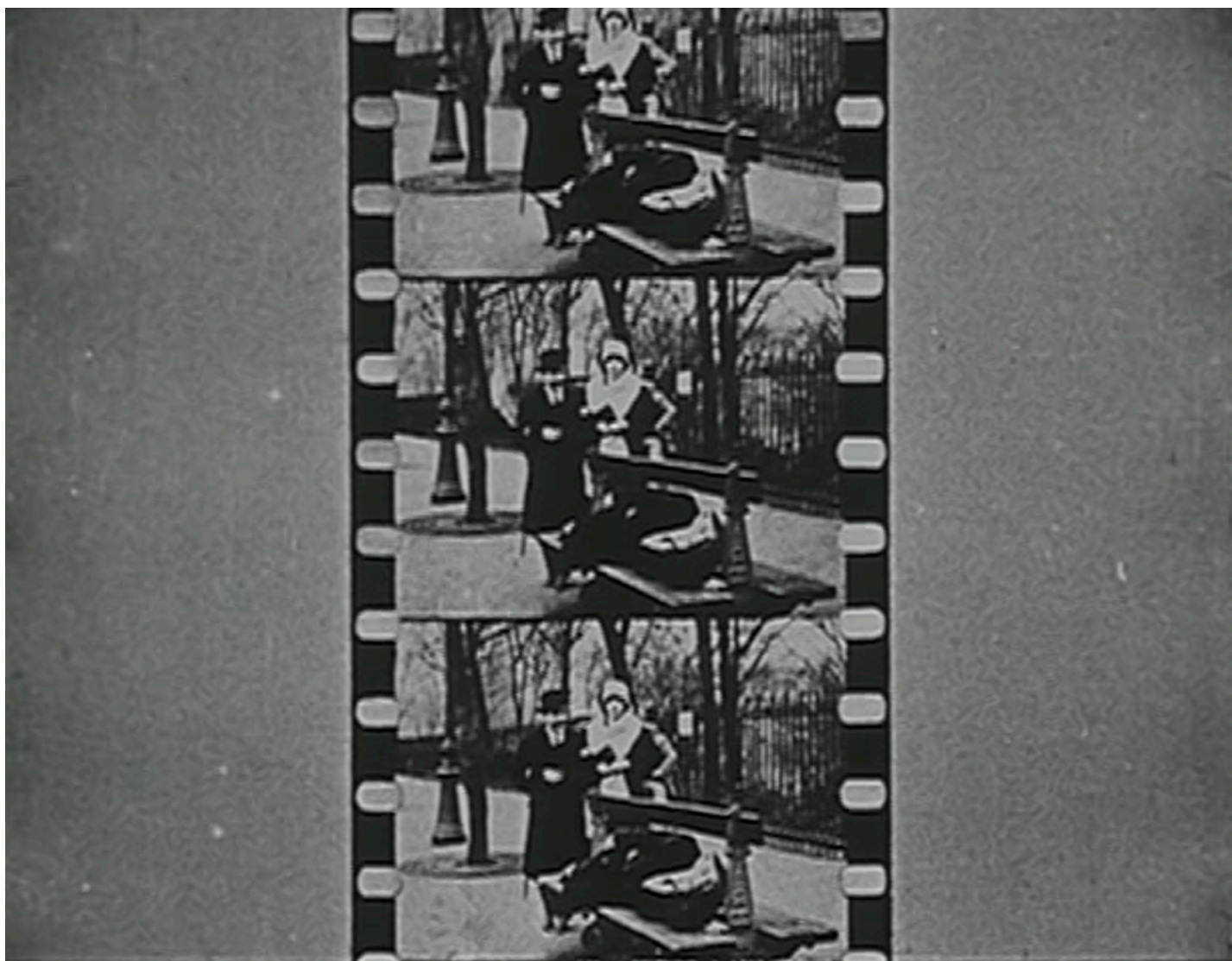
Pour anecdotique qu'elle puisse paraître aux yeux du spectateur (ce qu'elle n'est évidemment pas, en revanche, aux yeux du personnage de Romiguières), une telle configuration renvoie à une question très générale et assez complexe : celle qui a trait au statut du badaud dans le cinéma des premiers temps. Comme nous avons eu l'occasion de le montrer ailleurs (Belloï 2001), le badaud aura constitué la matière première du cinéma des tout débuts (avant 1900), dont il fut par excellence l'homme ordinaire : sans badaud, nul mouvement dans l'image et, sans mouvement, par force, nulle *vue animée*. Mais dès lors que le cinéma s'est mué, historiquement parlant, en un art essentiellement fictionnel, une question s'est posée dans toute son acuité : que faire de cet agent de non-fiction, de ce corps anonyme et devenu étranger, en particulier lorsqu'il s'agissait pour un opérateur de tourner en extérieur, au sein de l'espace public ? De ce point de vue, un trait particulièrement remarquable et typique du premier cinéma de fiction (à partir de 1900 environ) tient, autour d'une action donnée et endossée par des corps en représentation, à la persistance du badaud dans les marges de la scène de cinéma naissante. À cet égard, renvoyons à un exemple choisi parmi cent autres : le plan final de *Daring Daylight Burglary* (1903) de F. Mottershaw, figurant la capture du bandit sur le quai d'une gare, qui mélange de manière assez étonnante corps de fiction (les protagonistes engagés dans un pugilat particulièrement musclé) et corps de non-fiction (les voyageurs qui se trouvaient à la gare ce jour-là et à cette heure-là, généralement éberlués par le spectacle violent qui se déroule sous leurs yeux)[1].

C'est bien de cette coexistence problématique que l'image enchâssée du film de Feuillade entend tirer parti, à ceci près qu'elle ne fait, en vérité, que la mimer ou la simuler : les deux personnages épinglés, en la circonstance, par la prise de vue, la femme supposément infidèle et son amant putatif, sont bel et bien des acteurs qui *jouent* le rôle de badauds. De même, l'aléatoire qui semble déterminer leur apparition à l'écran tient, à l'évidence, d'une supercherie énonciative : c'est un aléatoire purement et simplement mis en scène pour le bien du récit et de sa dynamique narrative. Plus radicalement encore, l'image seconde relève elle-même d'une forgerie dont Feuillade est plus que probablement le seul instigateur : dans les catalogues de la firme Gaumont, on ne trouve en effet aucune trace d'un film intitulé *Onésime vagabond*. C'est là une manière, pour Feuillade, de se réapproprier ponctuellement, sans avoir l'air d'y toucher et pour les besoins de la cause, le personnage créé quelques années auparavant par Jean Durand.

En tant que projection, l'image incriminante s'offre à nous selon deux modalités distinctes : dans un premier temps, elle procède d'un enchâssement à distance, correspondant, à peu de choses près, au point de vue adopté par Romiguières dans la salle de cinéma ; mais une fois que le Marquis y a reconnu la présence impromptue de son épouse, l'image nous apparaît comme le produit d'un emboîtement complet avec confusion des cadres, sur le mode de la symbiose, au prix d'une sorte de raccord dans l'axe vers un plan rapproché. Comme Guido Kirsten (2015) l'a fait observer, cette deuxième occurrence peut se lire comme un plan semi-subjectif ; en elle, se traduirait un surcroît d'attention, une focalisation singulière de la part du Marquis, abasourdi par ce qu'il voit ou croit voir à l'écran.

C'est sous une autre forme encore que l'image incriminante fera retour dans la trame du récit. Au sortir de la projection en effet, le personnage de Romiguières, bouleversé par ce qu'il vient de voir et soupçonnant de fait une infidélité de la part de sa femme, décide d'en avoir le cœur net : il prend ses renseignements auprès de l'exploitant de salle et fait l'acquisition, d'ailleurs assez peu vraisemblable sur un plan strictement historique, du film dont il a assisté à la projection. À compter de ce moment, le plan compromettant n'apparaîtra plus que sous les espèces d'une image-pellicule. De toute évidence, le film-pellicule présente bien des avantages pour le mari soupçonneux : non seulement son caractère portatif (l'image tenant au creux de la main, le personnage peut l'emporter partout avec lui), sa stabilité visuelle d'image fixe, mais aussi le fait que ce fragment de pellicule se prête plus aisément et plus discrètement à une inspection à la loupe, répétée autant de fois que le sujet le souhaite [Fig. 3-4].





Figures 3 et 4 : le photogramme inspecté à la loupe.

Ce plan singulier au cours duquel Romiguières s'aide d'une loupe pour scruter l'image incriminante constitue un maillon parmi d'autres au sein d'une véritable chaîne visuelle, qui traverse une bonne part de l'histoire des représentations cinématographiques. En amont, il nous renvoie au premier cinéma de fiction et, en particulier, à ces petites fantaisies scopiques qui fleurissent au début des années 1900 : songeons par exemple à *Grandma's Reading Glass* (1900) de G. A. Smith, film dans lequel la fiction se laisse réduire à des effets de regard réitérés, pris en charge par le garçonnet qui promène sa loupe dans son environnement immédiat et qui, par là même, en isole des détails (une page de journal, l'intérieur d'une montre, la cage de l'oiseau, l'œil même de la grand-mère, etc.)[2]. La différence essentielle tient évidemment à ce que, dans *Erreur tragique*, l'objet de la scrutation est déjà une image. En aval, le personnage mis en scène par Feuillade évoque d'autres inspecteurs zélés d'images fixes : souvenons-nous à cet égard du personnage de Thomas, le photographe de *Blow Up* (1966) de M. Antonioni ; et, dans le même registre, de John Baxter dans la première séquence de *Don't Look Now* (1973) de Nicolas Roeg[3].

Dans *Erreur tragique*, Feuillade confère un statut particulier au photogramme en tant qu'image seconde. Au travers de son personnage principal, il tend à considérer que le film-pellicule constitue le support qui s'offre le plus opportunément à une vérification en bonne et due forme. La preuve décisive et supposément ultime, dans *Erreur tragique*, c'est non pas l'image projetée, tenue pour instable et fuyante, mais bien l'image fixe, lovée dans les mains de son spectateur. Comme le signifie un intertitre, juste après l'examen à la loupe du fragment de pellicule : « Plus de doute, l'objectif cinématographique a surpris une faute de la marquise ». En d'autres termes, Feuillade prête à l'image fixe le pouvoir de lever une incertitude que l'image en mouvement, pourtant bien plus grande et lumineuse, laissait encore planer. À l'instar de la photographie selon Roland Barthes, le photogramme, dans *Erreur tragique*, prend exemplairement valeur de « certificat de présence » (135).

Dans un autre registre, la prévalence que Feuillade accorde à l'image fixe rappelle certaines des propositions formulées par Susan Sontag quant à la photographie envisagée dans ses spécificités vis-à-vis de l'image de cinéma. Ainsi, dans son essai classique, Sontag écrit : « Il est possible que les photos soient plus mémorables que les images animées, car elles délimitent des tranches de temps : elles ne défilent pas » (35). Dans le cas du film de Feuillade, le photogramme est plus mémorable avant tout dans le sens de la douleur, comme un souvenir cuisant qui taraude le mari suspicieux. Avec l'image-pellicule comme prétexte et comme levier, s'actualise tout le rapport que l'intrigue d'*Erreur tragique* se voue à tisser entre jalousie et compulsion visuelle. Comme l'indique le dernier intertitre de l'Acte 1 : « Et René croirait avoir fait un mauvais rêve, si l'image maudite n'était là pour entretenir sa volonté sauvage d'observer et de savoir... ».

C'est à Christian Quendler (2012) que revient le mérite d'avoir suggéré un rapprochement potentiellement fécond entre *Erreur tragique* et *The Evidence of the Film*, un film réalisé en 1913 par Edwin Thanhouser et Lawrence Marston (180). Quoique voisin en apparence, le film de Thanhouser et Marston prend appui sur un postulat différent et recourt à une mise en œuvre bien distincte. Avant d'aller plus loin, il n'est sans doute pas inutile de préciser que Thanhouser est également le nom de la maison de production à laquelle nous devons *The Evidence of the Film*. Peu connue et encore très peu étudiée, la Thanhouser Film Corporation est une firme de production indépendante qui a vécu en marge du fameux Trust fondé en 1908 à l'initiative de Thomas Edison et qui, au total, n'aura connu qu'une existence éphémère, exactement entre 1909 et 1917. Ces huit années d'activité auront néanmoins vu la production d'environ un millier de films[4].

Pendant plusieurs décennies, *The Evidence of the Film* a été considéré comme irrémédiablement perdu. Or, une copie en a été retrouvée, tout à fait par hasard, dans l'État du Montana il y a une vingtaine d'années. Dans cette version, le film présente un récit parfaitement cohérent. Mais l'on sait par ailleurs que cette copie est en fait incomplète. Si l'on en croit l'adaptation en prose (sorte de novellisation avant l'heure) publiée par une certaine Virginia West dans *The Moving Picture News* (numéro de janvier-juillet 1913), le film devait présenter une séquence introductive, au cours de laquelle se voyaient décrites en



détail les relations unissant deux des personnages principaux : d'une part, Mary, une jeune femme qui travaille comme monteuse dans une compagnie de production cinématographique (rôle tenu par Florence La Badie, c'est-à-dire *la* star féminine de la firme Thanhouser) ; et, de l'autre, Bobby, son petit frère, qui exerce le métier de coursier (personnage incarné par Marie Eline, surnommée « The Thanhouser Kid », actrice-enfant qui pouvait jouer indifféremment des rôles de petite fille ou de petit garçon, quand elle n'interprétait pas des personnages de nain)[5].

Comme son titre l'indique sans détour, *The Evidence of the Film* met en jeu le thème, d'ailleurs pas tout à fait neuf s'agissant du cinéma américain des premiers temps, de l'image comme preuve, comme pièce à conviction[6]. Tout le récit s'articule en l'espèce autour d'une machination dont il convient d'exposer succinctement les rouages. Au début du film (à tout le moins dans cette version tronquée), le spectateur se trouve mis en présence d'un certain Henry Watson (William Garwood), courtier de son état. Dépouillant son courrier dans son bureau, Watson est amené à prendre connaissance d'un courrier envoyé par une certaine Caroline Livingston. Dans cette lettre, classiquement figurée en gros plan, la cliente menace d'engager des poursuites judiciaires si Watson n'honore pas sa dette et ne lui rend pas pour le lendemain au plus tard la somme de 20 000 dollars en obligations. Devant cette injonction, le « courtier malhonnête » (« the dishonest broker », comme le spécifie l'intertitre placé en ouverture de cette séquence), met au point un stratagème destiné à flouer sa cliente. À l'insu de ses collaborateurs, mais sous les yeux du spectateur, il remplit une première enveloppe de pages de journaux grossièrement découpées, sur laquelle il prend soin d'apposer un très officiel cachet de cire, avant de la dissimuler dans l'une des poches de son manteau. Dans un second temps, mais cette fois sous les yeux de sa secrétaire et de son collaborateur, dont il se sert manifestement comme témoins, Watson reproduit le même geste, mais l'applique en la circonstance aux 20 000 dollars en obligations qu'il doit faire parvenir le plus rapidement possible à Madame Livingston. En vue d'accélérer la livraison, les employés du bureau Watson décident de faire appel à Bobby, un jeune coursier, à qui ils remettent la seconde enveloppe, celle qui contient les obligations, dûment cachetée par le courtier. Quelques plans plus tard, Bobby, arrivé à destination, remet ce courrier à Madame Livingston. Lorsque la destinataire ouvre l'enveloppe, elle s'aperçoit que cette dernière ne contient que des pages de journaux. Par voie de conséquence, le jeune coursier est accusé de vol, au grand désespoir de sa sœur.

Que s'est-il passé dans l'intervalle, comment expliquer pareil retournement de situation au détriment du personnage de Bobby ? Entre le départ du coursier et son arrivée auprès de Madame Livingston, un incident s'est produit, dont l'image de cinéma s'est justement faite le témoin – ce qui, à l'évidence, nous permet, dans un premier temps, de marquer le rapport avec *Erreur tragique*. Après nous avoir montré Bobby au moment où il quitte le bureau de Watson sous le regard attentif du courtier, le récit délaisse provisoirement le personnage et s'engage dans une bifurcation relativement inattendue. Un intertitre explicatif signale ainsi au spectateur que, sur le chemin emprunté par le jeune coursier, une équipe de tournage s'est

mise au travail (« The Moving Picture Company at Work »). Seul cet intertitre permet au spectateur de bien comprendre les tenants et aboutissants du plan qui suit. Dans une rue quelconque, à l'avant-plan sur la gauche, un homme moustachu coiffé d'un chapeau fait signe à divers personnages d'entrer dans le champ, essentiellement depuis le bord latéral droit du cadre. Dans les mains du personnage, se laissent apercevoir quelques feuilles de papier, dont on peut supposer qu'il s'agit des pages d'un scénario. Après ce moment d'attroupement, les personnages quittent le champ par la droite, cependant que le metteur en scène, à présent cadré de dos, rallie l'arrière-plan et y rejoint un opérateur flanqué de son appareil de prise de vue.

Au plan suivant, le film revient sur le trajet de Bobby, qui entre dans le champ par la droite et traverse l'image en oblique, dans sa profondeur. À l'arrière-plan, se donne à voir le personnage de Watson, qui a pris le petit coursier en filature. Avant de sortir du champ, Bobby observe un moment d'arrêt et jette un regard émerveillé vers la portion de hors-champ située au-delà du bord latéral gauche du cadre. C'est ce regard, précisément, qui permet au récit d'opérer la jonction entre le trajet du coursier et la scène de cinéma qui, dans la rue, est sur le point de se tourner. Après un nouvel intertitre nous signifiant que la fausse enveloppe a été remise au personnage de Bobby (« The 'Dummy' Package is Given to the Messenger Boy »), survient un plan assez énigmatique, dont la composition même fait question. Tandis que le coursier entre dans le champ par la gauche, des individus non identifiés quittent précipitamment l'image par la droite. Ces derniers sont bientôt remplacés par quatre personnages qui se croisent, se saluent et entrent en conversation. Sur la gauche, d'abord filmé de dos, apparaît ensuite un personnage masculin affublé d'un long manteau noir, dans lequel le spectateur peut assez rapidement reconnaître le courtier véreux. Ce dernier bouscule volontairement Bobby et tire parti de la situation pour procéder à un échange d'enveloppes, celle contenant les 20.000 dollars étant remplacée par celle qui n'enferme que des coupures de journaux [Fig. 5-6]. À l'arrière-plan, le spectateur aperçoit de nouveau, non seulement un metteur en scène donnant ses instructions, mais aussi un opérateur tournant la manivelle d'une caméra.





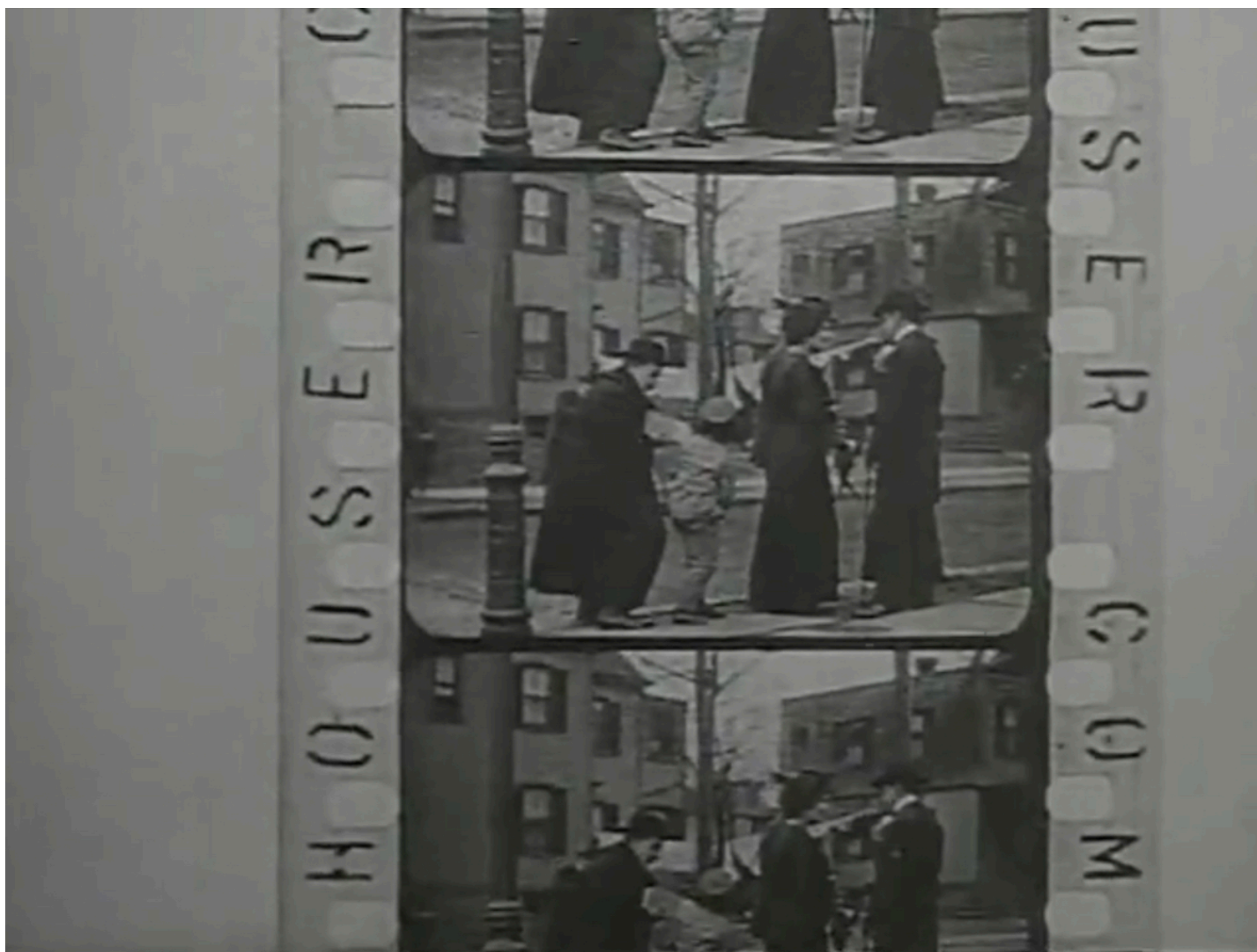
Figures 5 et 6 : le tournage dédoublé, l'agression.

Cette double présence, fût-elle relativement discrète, incite à réinterpréter les micro-événements qui ont lieu dans l'espace de ce plan. Ce que le duo Thanhouser/Marston filme en la circonstance, c'est en fait *déjà* une scène de tournage. Dans cette structure dédoublée, se joue un premier effet de réflexivité. Disposées pratiquement en regard l'une de l'autre, les deux caméras se donnent des visées bien distinctes. Pour l'opérateur de la caméra diégétique, il s'agit de capter une scène de plein air impliquant des acteurs qui interprètent un rôle (*i.e.* les quatre personnages situés sur la droite de l'image). Du point de vue de cette caméra, le jeune coursier et son assaillant ne sont que des badauds, de vagues silhouettes idéalement reléguées à l'arrière-plan ou au hors-champ. Pour la caméra de Thanhouser et Marston, c'est tout le contraire qui est vrai : Bobby et le courtier qui l'a pris en filature sont bel et bien les personnages principaux – et il importe que le spectateur puisse clairement percevoir le subreptice échange d'enveloppes entre les deux personnages, tour de passe-passe qui, dans l'économie narrative générale du film, constitue le véritable événement de ce curieux plan. Un rapport complexe trouve ici à se nouer entre les statuts respectifs de l'acteur et du badaud – quelque chose comme un croisement en miroir. S'affirme par

ailleurs, en dépit d'une visibilité relativement problématique, l'idée que Bobby et Watson, un peu comme les deux personnages d'*Erreur tragique*, ont été filmés par hasard et à leur insu.

Alors que le sort de son petit frère semble scellé, Mary fait, quelques jours plus tard, une découverte capitale. Assise derrière sa table de montage, elle inspecte un rouleau de pellicule, probablement les rushes d'une séquence récemment tournée[7]. À sa grande surprise, elle voit apparaître sous ses yeux les images de l'agression dont son petit frère a fait l'objet et de l'échange d'enveloppes qui s'en est suivi. À la faveur d'un contrechamp, s'actualise à l'écran un gros plan subjectif du film-pellicule cadré sur fond gris [Fig. 7-8]. C'est là un enchâssement hybride, puisque l'image en mouvement accueille en son sein, exactement comme c'était le cas chez Feuillade, une image fixe. Quant à ce morceau de pellicule, deux choses valent d'être relevées. D'une part, sur un plan anecdotique, s'y laisse repérer une manœuvre d'autopromotion à peine déguisée, puisque ce fragment de pellicule affiche dans ses marges le nom même de la firme de production. D'autre part, et de manière plus problématique, s'y donne à appréhender une véritable aporie du point de vue. Tels qu'ils se présentent dans ce gros plan, ces quelques photogrammes relèvent en effet d'un point de vue impossible sur la scène en question ou, plus exactement, d'un point de vue qui est celui-là même de Thanhouser et Marston – et non pas celui qui aurait dû prévaloir en la circonstance, celui de l'opérateur diégétique que le film a pris soin de nous montrer au travail.





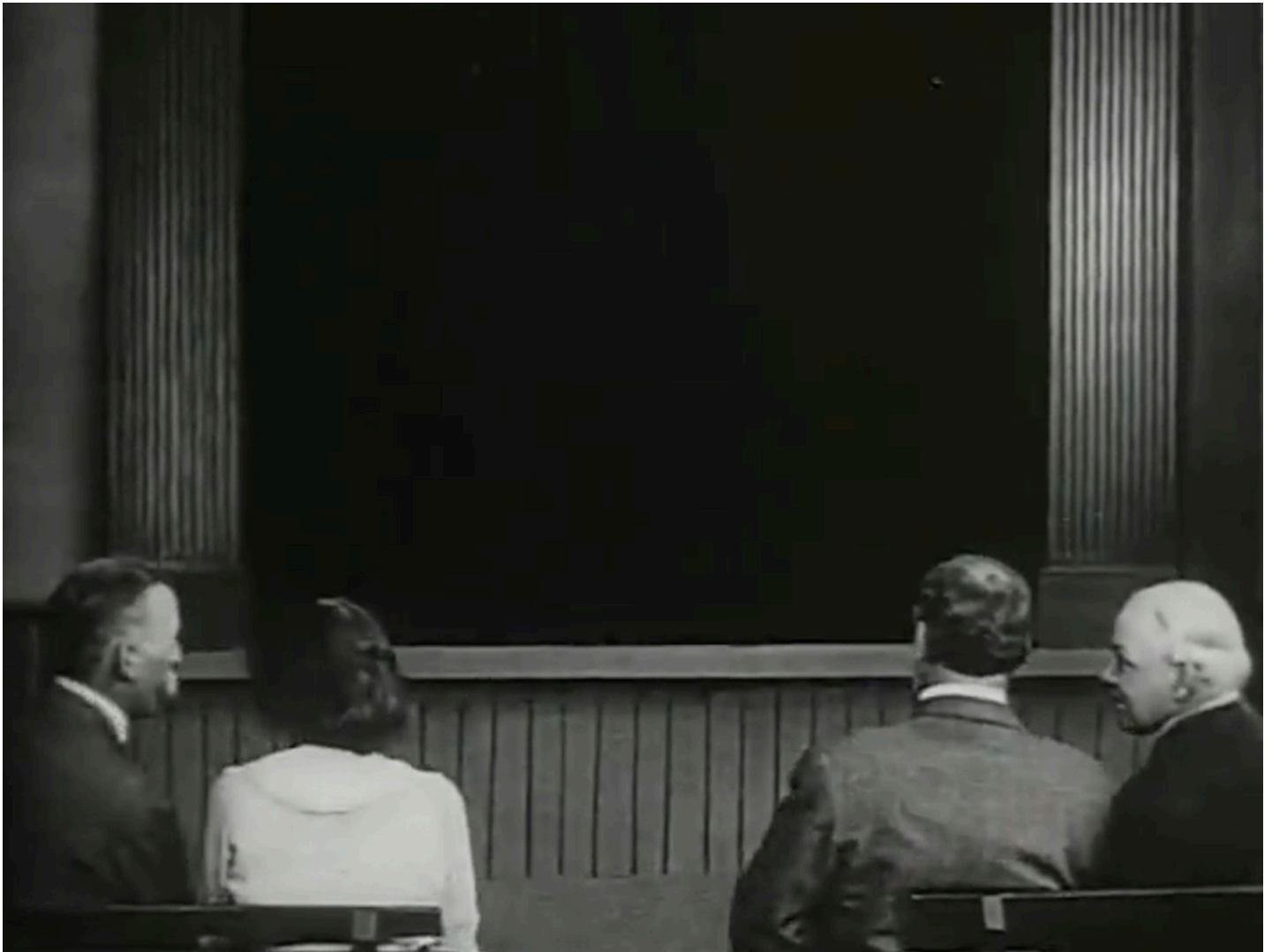
Figures 7 et 8 : la révélation par le photogramme.

Forte de cet élément nouveau, la sœur aînée du coursier décide d'aller présenter le rouleau de pellicule au juge en charge de l'affaire. Convaincu par l'image accusatrice qu'il inspecte de près (opération relayée par un nouveau gros plan de la pellicule sur fond gris), ce dernier soumet cet élément de preuve aux inspecteurs qui mènent l'enquête. S'opère ici un basculement quant au statut imparti au photogramme en tant qu'image seconde : dans le film de Feuillade, comme nous l'avons souligné, le photogramme correspond, aux yeux du personnage principal, à la preuve ultime, celle qui lève tout doute, presque *contre* l'image-projection ; dans *The Evidence of the Film*, au rebours, l'image-pellicule est considérée comme trop petite pour être à elle seule décisive. La novellisation du film par Virginia West (1913) est particulièrement révélatrice sous cet aspect. Au commissariat de police, le personnage de Mary devait ainsi faire la déclaration suivante :

J'ai une nouvelle preuve concernant mon petit frère – une preuve importante [...]. Il s'agit d'un film – une scène de rue qui a été tournée à l'insu de Bobby. Et l'homme qui l'a agressé est lui aussi bien présent. L'image est si petite que je ne suis pas sûre de savoir de qui il

s'agit, mais si vous venez avec moi au studio, nous pourrions faire projeter cette image sur un écran et alors, vous verrez. Venez, je vous en supplie. (19, je traduis)

Dans ces circonstances, la preuve ultime ne saurait être administrée *que* par le film-projection. Et en effet, vers la fin du film, le rouleau de pellicule en question sera projeté dans une salle obscure, sur un écran disposé frontalement vis-à-vis de l'appareil de prise de vue, alors que les personnages réunis pour l'occasion (la sœur, les deux inspecteurs de police et le juge) se voient cadrés de dos, dans une posture qui mime et redouble la nôtre face au film lui-même [Fig. 9-10]. En termes d'intégration et de séquentialisation de l'image seconde, *The Evidence of the Film* nous aura ainsi donné à voir le processus dans son ordre chronologique, du tournage à la salle de projection, en passant par la table de montage.







Figures 9 et 10 : la confirmation par la projection.

Projetée comme elle l'est à présent, l'image accusatrice traduit une nouvelle distorsion du point de vue. Ce qui s'offre à l'écran, ce n'est plus le point de vue de Thanhouser et Marston (tel qu'il se donnait à appréhender sur le film-pellicule), mais ce n'est pas non plus, à strictement parler, le point de vue de l'opérateur diégétique ou fictif. À l'évidence, ce dernier ne se serait jamais laissé aller à tourner un plan au sein duquel des badauds viennent s'interposer de la sorte entre l'appareil de prise de vue et ses acteurs. Il s'agirait donc d'un point de vue médian ou intermédiaire, répondant avant tout à des impératifs de visibilité sur l'action considérée, quitte, pour la cause, à en passer par une manigance énonciative à laquelle nous avons par ailleurs attribué le nom de *palinodie* (Belloï 2006).

Dans *Erreur tragique* comme dans *The Evidence of the Film*, l'image seconde, qu'elle soit fixe ou en mouvement, se trouve manifestement engagée dans un processus général d'intégration narrative : de simple attraction qu'elle était encore au début des années 1900, elle se mue en un puissant embrayeur de récit, tout comme ce sera le cas, également à l'orée des années 10, d'un autre type d'image seconde, à savoir le *portrait peint* [8]. Cela étant dit,

pour être globalement éclairant, le rapprochement entre Feuillade et le duo Thanhouser/Marston n'en présente pas moins des limites : il ne doit en aucun cas masquer, par ailleurs, d'importants points de divergence.

Les deux films retenus à l'analyse livrent des leçons très contrastées quant à la valeur probatoire dont peut s'investir l'image seconde en contexte de réflexivité. Chez Feuillade, l'image seconde semble accuser, mais les apparences, au final, sont trompeuses, le mari jaloux découvrant *in extremis* que l'homme au bras de son épouse n'est autre, en réalité, que son frère Roger. Du côté de Thanhouser et Marston, c'est tout l'inverse : les apparences sont trompeuses, mais l'image seconde finit précisément par rétablir la vérité et, en l'occurrence, par innocenter le jeune coursier. Dans le premier cas, l'image *incolpe* d'abord, mais à tort ; dans le second, l'image *disculpe enfin* et à raison. En somme, au départ d'un même principe général de réflexivité, ce sont deux fables bien différentes qui trouvent à s'énoncer quant aux propriétés et aux valeurs communément attachées à l'image de cinéma.

Dans une perspective plus générale, il n'est guère étonnant que des fictions réflexives comme *Erreur tragique* et *The Evidence of the Film* émergent au début des années 10, c'est-à-dire au moment même où le cinéma se lance à toute force dans une quête effrénée de respectabilité. Certes, le film de Feuillade tire toute son impulsion d'une image seconde qui innerve le récit en son entier. Mais cette image enchâssée n'est peut-être, de manière plus ponctuelle et subreptice, que le prétexte à montrer ou à démontrer qu'en 1912, il n'est rien d'incongru, somme toute, à ce qu'un représentant de l'aristocratie fasse acte de présence dans une salle de cinéma. Pour ce qui est de *The Evidence of the Film*, il est frappant de constater que l'image seconde s'y place tout entière du côté de la Loi : elle fait patte blanche devant les forces de l'ordre et leur facilite la tâche, devenant ainsi, fût-ce au registre fictionnel, leur alliée objective. D'un côté comme de l'autre, l'image seconde semble s'investir d'une seule et même visée : celle de consacrer en sous-main et par rebond une légitimation symbolique de l'image première au sein de laquelle elle a trouvé à s'incruster.

*Livio Belloi*

## **Bibliographie**

Barthes, Roland. *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

Belloi, Livio. *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*. Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2001.

---. « Such Apparently Insignificant Details : Fritz Lang y lo ínfimo ». *Archivos de la Filmoteca*, n° 52, 2006, pp. 141-69.

---. « Détail et expansion panique des images : *Don't Look Now*(1973) de Nicolas Roeg ». In *La Mécanique du détail. Approches transversales*, dirigé par Livio Belloï et Maud Hagelstein. ENS Éditions, 2013, pp. 215-26.

---. « L'Acteur et le badaud : sur deux corps de cinéma (années 1900) ». In *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois. Presses Universitaires de Lyon, 2014, pp. 261-68.

Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. University of California Press, 1990.

Burch, Noël. *Une Praxis du cinéma*. Paris : Gallimard, 1986.

---. *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Nathan Université, 1990.

Gaudreault, André. *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*. Méridiens Klincksieck, 1988.

---. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. CNRS Éditions, 2008.

Gunning, Tom. « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde ». *Wide Angle*, vol. 8, n. 3-4, 1986, pp. 63-70.

---. « An Aesthetic of Astonishment : Early Film and the (In)Credulous Spectator ». *Art & Text*, vol. 34, 1989, pp. 31-44.

---. « “Now You See It, Now You Don't” : The Temporality of the Cinema of Attractions ». *The Velvet Light Trap*, vol. 32, 1993, pp. 3-12.

Kirsten, Guido. « Programmatic and Proto-Reflexive Realism : Feuillade's *La Tare* (1911) and *Erreur Tragique*(1913) ». *Objectivity and the Effects of Truth : Early Cinema And The Realist Tradition*, dirigé par Jordi Pons et Àngel Quintana. Fundació Museu del Cinema-Collectió Tomàs Mallol & Ajuntament de Girona, 2015, pp. 141-52.

Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Méridiens Klincksieck, 1991.

Musser, Charles. *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. University of California Press, 1990.

Quendler, Christian. « Autopsy and Autography in the First Decades of Cinema ». *AAA : Arbeit aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 37, n. 2 (2012), pp. 163-185.

Sontag, Susan. *Sur la photographie*. 1973. Christian Bourgois Éditeur, 1993.

West, Virginia. « The Evidence of the Film ». *The Moving Picture News*, vol. 7, 1913 : pp. 18-19.

---

[1] Pour de plus amples développements quant à cette problématique, voir Belloï 2014, qui analyse également des cas d'espèce tirés de productions Edison (*The Ex-Convict*, 1904) et *Éclipse (Mésaventures d'un cycliste myope*, 1907).

[2] Sur cette question du regard subjectif dans le cinéma des premiers temps, voir Gaudreault 1988.

[3] Pour une micro-lecture de cette étonnante séquence, envisagée notamment sous l'angle des détails qu'elle mobilise, voir Belloï 2013.

[4] Pour plus d'informations sur la firme Thanouser, voir notamment Bowser 1990. Depuis plus de vingt ans, Ned Thanouser, le petit-fils du fondateur de la firme du même nom, a entrepris, avec le concours de diverses archives cinématographiques, de rechercher, de restaurer et de rendre accessibles les films survivants de la production Thanouser. À cet égard, voir le très riche site <https://www.thanouser.org>.

[5] C'est le cas dans *The Star of the Sideshow* (Thanouser, 1912), incursion dans le monde du cirque qui, sous certains aspects, évoque comme par avance le fameux *Freaks* (1932) de Tod Browning.

[6] Dès les années 1900, un film comme *The Story the Biograph Told* (W. McCutcheon, Biograph, 1904) met en avant le principe d'une prise de vue *interne* à la diégèse et, dans le même élan, l'idée d'une projection de l'image ainsi capturée sur un écran second – projection qui revient, de manière très classique, à révéler publiquement les infidélités d'un mari. Sur ce film, voir notamment Musser 1990 et Burch 1990.

[7] C'est ce plan, précisément, qui allait tenir lieu d'illustration à l'affiche de *The Evidence of the Film*.

[8] Allusion à une étude en cours sur l'avènement du portrait en tant qu'objet diégétique dans le cinéma des premiers temps.