

Alain Lacasse

Des archéologues d'un nouveau genre

Danièle Trottier

Number 28-30, Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22063ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Trottier, D. (1986). Alain Lacasse : des archéologues d'un nouveau genre. *24 images*, (28-30), 33–35.

ALAIN LACASSE

Des archéologues d'un nouveau genre

Danièle Trottier

Une équipe de jeunes étudiants en cinéma de l'Université Laval, à Québec, ont commencé depuis bientôt 3 ans une entreprise pour le moins étonnante. Dirigés par André Gaudreault, professeur de cinéma à la même Université et chercheur renommé, et Tom Gunning, son homologue à l'Université de New York, ils tentent d'établir une filmographie analytique du cinéma des premiers temps. Pour ce faire, ils ont décidé de mettre sur pied une typologie des principales formes de montage utilisées pour retracer l'évolution du cinéma des premiers temps, et ce, à partir de tous (ou presque) les films existants actuellement dans les grands centres d'archives de films au monde.

Attaquer résolument ce corpus de quelques milliers de films — souvent trop bien gardés — n'est pas une mince affaire! Alain Lacasse, l'un des plus vieux collaborateurs d'André Gaudreault dans cette recherche, nous donne son point de vue.

— Alain, entreprendre cette archéologie du cinéma sur un corpus aussi vaste, n'est-ce pas un travail de pionniers?

— Une recherche en histoire sur les débuts du cinéma, il y en a très peu dans le monde. Nous sommes pratiquement les premiers à oser tenter une entreprise pareille, qui s'intéresse particulièrement à cette période presque oubliée du cinéma et à la naissance des premières formes de montage, à la toute première évolution de ce langage, à la naissance du récit cinématographique et à ses formes. Je crois qu'on est en train de développer une expérience et un savoir-faire qu'on ne retrouve pas ailleurs. Il est très important que le Québec, le Canada, dont nous avons reçu un appui substantiel par le biais de leurs organismes, puissent être à l'avant-garde dans ce domaine au niveau international.

En fait, nous sommes une équipe de 7-8 étudiants qui, après 2 ans de mise au point de nos outils méthodologiques et de visites exploratoires pour visionner des échantillons de films, avons procédé, l'automne dernier, à une séance intensive d'analyses de films. Nous étions par groupe de deux durant des périodes allant de un à quatre mois, complètement isolés, derrière notre table de montage, pour passer au travers des quelques 600 films que recèle le National Film Archives (N.F.A.) de Londres.

— C'est un travail de longue haleine.

— C'est le moins qu'on puisse dire! Nous considérons que nous n'aurons fini l'examen global de ces films de 1899-1907 que dans une vingtaine d'années.

— Et pourquoi précisément cette période de 1899 à 1907?

— Les premières années du cinéma s'avèrent de plus en plus comme une période cruciale mais qui n'a toutefois pas encore fait l'objet d'une étude systématique. C'est justement la période pendant laquelle le cinéma a vite gagné en complexité parallèlement à la durée des films. C'est à cette période que les films ont passé, par exemple, d'une durée de 2 minutes à 10-12 minutes, d'un plan à plusieurs, ce qui a amené un travail de rac-

cord entre les plans chaque fois plus complexe. Et c'est aussi à cette époque que le cinéma s'est tranquillement acheminé vers la transparence. Il faut dire que le cinéma des premiers temps était un cinéma discontinu, très varié; en fait, il y avait des cinémas. Le cinéma de ce temps-là ne se cherchait pas, on était absolument libre pour montrer toutes sortes de choses et à l'époque comme il n'y avait aucune forme prépondérante, un «opérateur» pouvait faire des films tout à fait différents entre eux comme, par exemple, des films de poursuite, d'expressions faciales, ou tourner des spectacles forains, de vaudevilles, etc.

Face à ce cinéma encore très, très varié au niveau des formes, c'est le cinéma des films de poursuite — le plus fréquent à l'époque — qui va aider le récit à devenir plus narratif. C'est une période où il y a une recherche à ce niveau, où le récit, la narration, cherchera à s'installer pour devenir plus coulant, plus transparent.

Nous pensons arriver à une meilleure compréhension du phénomène de consommation filmique. Nous pensons en effet qu'une connaissance approfondie des mécanismes de fonctionnement de la narrativité cinématographique pourra éventuellement conduire à une meilleure appréciation de la place et du rôle du spectateur.

— Votre approche me semble assez nouvelle...

— En effet. Certains historiens traditionnels étaient portés à penser qu'à un moment précis le cinéma avait atteint sa maturité, que vers les années 10, le cinéma avait trouvé sa «vraie nature». Pour eux, le cinéma n'avait commencé à être vraiment du cinéma lorsque la narration s'était installée au cinéma. Avant il se cherchait. Selon nous, on voit trop souvent cette période comme l'enfance d'un art qui n'a pas encore su acquiescer ses lettres de noblesse; trop souvent, aussi, on la considère exclusivement par rapport à une période ultérieure du cinéma. Nos conceptions sont différentes: nous prétendons que le cinéma des premiers temps a sa spécificité.

Notre projet vise à replacer cette période de production cinématographique dans son contexte. L'esprit dans lequel on travaille, nous fait concevoir le cinéma des premiers temps comme étant beaucoup plus libre, car c'était la période précédant l'installation du récit au cinéma. Le récit, l'histoire, va envahir l'ensemble de la production cinématographique et cette dernière va se standardiser davantage.

— Votre projet, vous le justifiez comment?

— L'une des grandes justifications du projet, c'est que nous sommes les premiers à travailler sur cette période-là dotés d'outils scientifiques, et profitant de l'avancement des théories sur le cinéma. Jacobs, Mitry ou Sadoul, par exemple, ont fait ce qu'ils ont pu avec les moyens dont ils disposaient à l'époque, et un avantage qu'ils n'ont pas eu, c'est le visionnement de ces films. Ils parlaient de films dont ils se souvenaient, dont ils avaient entendu parler ou par comptes rendus de valeur très variable (les catalogues de films étant des outils de vente). Notre immense avantage à nous, c'est qu'on peut visionner tous ces films, et qu'on peut en rendre compte au moyen de grilles de lecture élaborées minutieusement de façon la plus scientifique possible. On n'a pas la prétention de travailler à l'élaboration d'un ouvrage définitif, tout ce qu'on



Just in Time, film britannique de 1906. Projet d'analyses filmographiques, Université Laval, Québec/National Film Archive, London

veut c'est de rendre compte le plus honnêtement possible de cette production filmique encore si peu touchée. On est conscient qu'on a les moyens que d'autres n'ont pas eu avant nous, et ce qui nous permet de viser un produit d'une valeur scientifique plus grande, c'est qu'on dispose de moyens exceptionnels.

— *L'un de ces moyens exceptionnels n'est-ce pas justement d'avoir un accès sans précédent à tous ces films enfouis dans ces cavernes d'Alibaba que sont les centres d'archives...*

— Oui! Et qu'est-ce que ça veut dire avoir accès aux films? Ça veut dire beaucoup de choses! Ça veut dire être parvenus à se gagner la sympathie, la confiance et la collaboration des conservateurs des centres d'archives les plus importants au monde (le N.F.A. de Londres, la Cinémathèque française, Bois d'Arcy, etc.), ce que l'on doit d'ailleurs beaucoup à la reconnaissance internationale des travaux de recherches d'André. Il est clair qu'en étant reçu dans ces grandes cinémathèques, on inaugure une nouvelle étape dans l'histoire de la conservation des films et de leur accessibilité réelle aux chercheurs.

Si ça fait longtemps que les musées existent, les musées de cinéma eux sont plus récents, et donc à peine encore en train d'ouvrir leur porte au public. À part les N.F.A., les MOMA qui sont avant-gardistes, il y a encore très peu de centres d'archives dans le monde qui rendent leur collection accessible. Pourquoi cette situation? Parce que jusqu'à récemment, on ne croyait pas que les «vieux films» pouvaient avoir une quelcon-

que valeur. Dans ce domaine, les anglo-saxons sont parmi les premiers à réhabiliter en quelque sorte le cinéma des premiers temps.

— *C'est donc un travail de découverte...*

— Effectivement, on se sent un peu comme des «découvreurs» parce qu'on travaille à la re-découverte d'un corpus aussi nouveau avec une méthodologie très nouvelle, inédite, issue elle-même des tous derniers avancements théoriques en histoire, sémiotique, cinéma, etc. Après deux ans de travail, nous venons de mettre fin aux travaux de conception et de mise au point d'une fiche signalétique, d'un modèle de découpage technique, puis d'un programme informatique qui nous permettra de manipuler avec efficacité et rapidité les données recueillies en cours d'analyse à l'aide des deux premiers instruments. Parallèlement à l'analyse des films, nous entreprenons la transcription des résultats, la rédaction des découpages techniques (dépassant rarement 15 plans) en notant les types de raccords spécifiques à chaque film, pour analyser ensuite les divers types de raccords à partir des rapports spatiaux, temporels, actantiels et narratifs¹.

¹ Voir à ce sujet l'article d'Alain Lacasse, Andrée Michaud et Sonia Lemelin publié dans les Actes du Colloque Jean Vigo. (Ouvrage dont nous faisons la recension dans la rubrique *Cinécrits* du présent numéro.)

Ce projet est stimulant parce qu'on se sent les premiers dans l'élaboration de la méthode et qu'on est indirectement impliqués dans la problématique de la restauration des films. On a été confronté à la résolution d'autres problèmes qu'on ne soupçonnait même pas, par exemple, celui de la restauration de films qu'on retrouve mutilés, recollés, modifiés, etc., c'est-à-dire la restitution sous leur forme originale. Pour rendre compte d'un film fidèlement, il faut être certain avant tout que le film qui nous reste corresponde à ce qu'il était au début. Ce travail de bénédictin sur un matériel qui commence à peine à être révélé nous a entraîné sur bien d'autres voies...

— *Comme cette idée, la première dans son genre, de prendre une photo de premier plan d'ensemble de tous les films que vous avez visionnés?*

— Oui, l'histoire se verra enrichie d'une étonnante série d'un millier de photos d'une valeur documentaire incomparable. Cette ou ces photos de chaque film servira à l'identification des films et même à l'étude comparative de certains éléments plastiques. Bien sûr, ces photos ne remplaceront pas les films mais du moins elles pourront contribuer à donner une idée aux chercheurs par les images qu'elles constituent.

— *Vous avez aussi eu l'idée de confectionner un index des titres de films des premiers catalogues?*

— Oui, les catalogues de cinéma des différentes compagnies de production du début du siècle sont des éléments essentiels pour notre recherche, d'où l'urgence d'en faire un index pour

pouvoir les consulter (15 000 pages). On a été «forcé» de faire l'index de ces catalogues, lesquels d'ailleurs avaient été rassemblés et microfilmés, depuis 2 ans seulement, par d'autres chercheurs animés du même intérêt.

— *Vous pensez à des publications prochaines?*

— Oui, nous projetons une série de publications à commencer par un répertoire filmographique analytique pour 1989, constitué de fiche signalétique et découpage technique de chaque film et ce, pour chacune des cinémathèques que nous allons visiter. Ils pourront s'en servir comme guide de lecture et de visionnement, ce qui est un avantage précieux lorsqu'on pense à la dispersion des œuvres de cette époque tout autour du globe et de la quasi-impossibilité de les faire circuler.

Je dois dire que notre entreprise est un «heureux mariage» entre les cinémathèques européennes qui possèdent des collections intéressantes (spécialement au niveau de la conservation et de la restauration) et nous qui disposons de moyens financiers et d'une préparation scientifique pour travailler sur ce matériel. On participe à des échanges fructueux et sans précédent entre les chercheurs, les centres d'archives et les institutions d'enseignement, c'est un phénomène très contemporain.

Susanne Richard, membre de l'équipe, au National Film Archive de Londres

