Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1993)

Heft: 2

Artikel: La réception de l'espace mobile : "Anna Karénine" et "L'Arrive du train en gare de La Ciotat"

Autor: Tsiviane, Iouri

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870498

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA RÉCEPTION DE L'ESPACE MOBILE «ANNA KARÉNINE» ET «L'ARRIVÉE DU TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT»

En partant de la manière dont on a rendu compte en Russie du premier film Lumière, *L'Arrivée du train à La Ciotat*, on découvre d'une part la prégnance d'un modèle culturel préalable, un «pattern», la mort d'Anna Karénine qui se jette sous un train dans le roman de Tolstoï: ce «cliché» programme la réception de la vue. D'autre part, les codes spatiaux du cinéma (perspective, profondeur, recouvrement, déplacement de l'arrière vers l'avant, etc.) se révèlent ainsi évolutifs et une distinction s'établit entre perception et réception de l'espace en mouvement.

En 1919, I. Ignatov observant depuis près d'une décennie l'évolution du cinématographe russe se souvient, perplexe, de l'accueil fait par la presse à la projection d'*Anna Karénine*. A en croire les journaux d'alors, le cinématographe avait le mérite et les chances d'établir des bases solides. En outre, certaines particularités d'*Anna Karénine* avaient l'avantage d'avoir marqué le spectateur plus fortement que ne l'avait fait la célèbre œuvre de Tolstoï[1].

Porté à l'écran en 1914 par V. Gardine, le film divisait l'opinion par son «psychologisme». Il est évident que ce critère ne permettait pas de soutenir à lui seul une comparaison avec le roman, ni de créditer le film d'une valeur propre. A l'opposé, le portrait psychologique d'Anna suscitait précisément des réactions contradictoires. Pour les cercles proches du MKhAT (Théâtre académique d'art de Moscou), le travail de

---

1. I. IGNATOV, *Le Cinéma en Russie: passé et avenir*, Moscou: TsGALI, fonds 221, op. 1, folio 3, l. 74.

M. Germanova tenait de la profanation ; pour M. Lilina, la performance de cette actrice était bien supérieure dans le film *La Bacchante* (d'après une pièce de L. Andreev[2]), une lettre indignée de M. Kallas à O. Knipper-Tchékhov, datée du 31 mai 1914, alimentait même les ragots du milieu théâtral : «Anna Karénine ne se distingue en rien de Vassilissa dans le film *Les Bas-Fonds*. Je n'en attendais rien de bon, mais je ne pouvais me figurer une telle injure à Tolstoï[3]».

Il en allait de même pour la reconstitution de l'époque. Au demeurant favorable, l'article de D. Filosov relève un anachronisme superflu : une locomotive d'allure moderne, «bien éloignée des modèles de la fin des années soixante-dix [...], avec son énorme cheminée évasée vers le haut[4]». La lettre de Kallas précitée rapporte «ces inepties scéniques que sont l'ours en peluche et autres jouets ultra-modernes dont Anna fait cadeau à son fils».

A notre avis la perception des «caractères propres» du film s'affirmait sans égard pour ses qualités de mise à l'écran, devenues d'ailleurs familières dans les années dix de notre siècle. On y retrouvait une sensation jadis éprouvée, un déjà-vu rappelant involontairement une émotion plus intense et lointaine, maintenus dans la conscience visuelle bien avant la contribution de Gardine et le thème d'«Anna Karénine» au cinéma.

De nombreux échos de la presse s'accordèrent à marquer l'extraordinaire émoi du public russe à la vue des premiers films Lumière, vers la fin des années quatre-vingt-dix. Parmi les films présentés, le plus impressionnant fut sans doute *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* (1895). Tous les témoins (ou presque) des séances Lumière décrivirent la frayeur bientôt transformée en panique au moment où, apparaissant au loin, le train se lance sur le spectateur. A. S. Voznessenski se souvient de l'avertissement donné par l'ouvreur, destiné à rassurer le public : «Ici, le train est véritable mais il ne peut s'arracher de la toile[5]». Dans une étude sur L. Lumière, Georges Sadoul relève l'effet sensa-

---

2. M. LILINA, «Le Cinéma», *Teatr* (Moscou), 1752 (1915), p. 8.
3. Musée MKhAT, fonds Knipper-Cechovaja, n° 2388.
4. D. FILOSOV, «Anna Karénine III», *Jivoï Ekran* (Moscou), 21 (1914), p. 20.
5. A. VOZNESSENSKI, «L'enfance du cinéma» (chap. tiré du *Livre de la Nuit*), *Iskusstvo Kino*, 11 (1985), p. 78.

tionnel de ce film sur l'auditoire français[6]. Maxime Gorki nous confie ses impressions dans sa correspondance de 1896 : «Il file comme une flèche vers vous — Accrochez-vous ! A croire qu'il se précipite dans l'ombre où vous avez pris place, vous transformant sur le champ en une poche de cuir emplie de chair frippée et d'ossements disloqués ; cette salle, cet édifice ne sont plus que débris et poussière. Le train a tout démoli...[7]»

Rien d'étonnant à trouver chez le spectateur cultivé de la fin du siècle un écho quasi machinal à cette émotion, contenu dans un parallèle littéraire proche : la fin du roman de Léon Tolstoï. Scellée dans les lettres de V. Stasov, la valence particulière du film, si déterminante pour la culture russe, tient dans cette association : «Voir soudain, pointant de loin, un convoi ferroviaire entier traverser l'image en biais, grandir dans son vol et à la seconde même le sentir nous écraser comme dans *Anna Karénine*, est simplement inimaginable[8]».

Ainsi, il se crée dans la conscience du spectateur-lecteur une relation pseudomorphique entre le film de Lumière et la fin du roman. Nous rattachons à ce fait la valence particulière du film pour le cinéma russe vieux d'une décennie. A l'époque des premières séances déjà, il pouvait être dit avec quelque certitude que les futures scènes du suicide d'Anna Karénine à l'écran résulteraient davantage d'une adaptation de Lumière que de Tolstoï. Décrit par le menu dans les pages de la revue *Iskra*[9], le cadre final du film de Gardine, dont la fin n'est pas conservée, rend compte d'une disposition identique de la caméra par rapport au train, et dévoile une réplique exacte de la mise en scène du film de Lumière, à cette différence près qu'on aperçoit la silhouette d'Anna Karénine entre l'appareil et la locomotive déchaînée. Les revues rappelèrent que dans le dénouement de la scène chez Tolstoï, Anna se jette sous un wagon défilant de côté[10] et non sous la locomotive. Cependant, ce grief ne fut pas retenu, tant une mise en scène «à la Tolstoï» aurait desservi de toute évidence le cinématographe.

---

6. Georges SADOUL, *Louis Lumière*, Paris: Editions Seghers (Cinéma d'aujourd'hui), 1964, p. 46.
7. Maxime GORKI, «Notes fugitives», *Nijegorodski listok*, 4 (1896), p. 3.
8. «Stasov et le cinéma», éd. A. Chifman, *Iskusstvo kino*, 3 (1957), p. 128.
9. *Iskra*, 20 (1914), p. 156-57
10. DE NEY, «Le suicide d'Anna Karénine», *Rampa i jizn* , 20 (1914), p. 13.

Sans doute s'agit-il moins ici de réminiscence préméditée que d'une force formatrice des premières impressions cinématographiques. Au tournant du siècle déjà (!), les chroniqueurs isolèrent l'intouchable *Arrivée du train* des autres œuvres de Lumière. Il en sortit nimbé de l'auréole du «Siècle d'Or de la cinématographie». En 1907, la rédaction du premier numéro de la revue *Ciné-Phono* écrivait : «Il y a environ quinze ans, on projeta pour la première fois des images lumineuses ; l'impression en fut si magistrale que quel que soit le prodige survenu ou à venir, à jamais restera le souvenir de ce train filant à toute vapeur sur une toile blanche».

Ajoutons l'émerveillement de ce chroniqueur de 1913 : «Je me souviens parfaitement de cette soirée ; elle laissa une des plus fortes impressions de ma vie. Lorsque je vis le train quitter le quai après y avoir déversé trois à quatre cents personnes en moins d'une minute, venir à ma rencontre et s'emballer, je me mis à crier. Personne ne me fit de reproches pour avoir troublé le calme et le silence puisque tout le public criait avec moi[11]».

Et cet autre témoignage de 1936 : «Pour celui qui n'a jamais vu de ses yeux une photographie animée, l'impression laissée par la locomotive s'avançant dans la salle n'a pas son pareil. Cette terrible impression est gravée pour toujours dans la mémoire de ceux qui furent témoins de la naissance de la cinématographie[12]». Chaque nouvel exemple, facile à multiplier, conforte la légende de *L'arrivée du train*.

La perception de l'espace

Il est entendu que la forte influence de cette œuvre sur le spectateur inexpérimenté provoque un effet purement réceptif. Tous les efforts déployés par les cinéastes pour renouveler la mise en scène du film[13] n'ont jamais réussit à le restituer. L'impossibilité à reproduire l'impression évoquée par les observateurs réside dans la nouveauté de celle-ci, non dans son caractère irréalisable ; une nouveauté est par définition singulière.

---

11. PROTIER, «Les cinématographes», *Teatr i jizn*, 4 (4 mai 1913), p. 2.

12. Bernard CHARDERE, Guy et Marjorie BORGE, *Les Lumière*, Paris, 1985, p. 202.

13. Nous pensons au célèbre tableau final du *Cuirassé Potemkine*. S'élançant vers le spectateur, le cuirassé traverse l'écran «de part en part» (il était initialement prévu une vraie déchirure sur la toile).

Cependant, toute tentative de réitérer cet effet sur une assistance, à qui manque cette expérience, se heurte à un nouveau problème : la difficulté d'évaluer l'état de la conscience face à une image en mouvement perçue pour la première fois. L'intensité de l'impression originale n'est pas seule à œuvrer (le degré d'impressionnabilité étant moindre dans une assistance expérimentée); le fait est qu'un spectateur épargné par la culture cinématographique apprécie d'une tout autre manière l'espace dans une image en mouvement. Il est précisément à supposer que cet écart perceptif, par rapport à la conception normale de l'espace (rattrapé à mesure par le cumul de l'expérience visuelle), développe pour beaucoup la vivacité de la première impression cinématographique, reflétée ailleurs dans la structure de films plus tardifs.

D'après Kevin Brownlow, le mouvement selon l'axe optique surprend au plus fort le spectateur[14]. En effet, un article de S. Volkonski daté de 1914 insiste sur le profit que le cinéma peut tirer de «tout ce qui a trait au mouvement perspectif avec grossissement ou réduction [...] tel que les scènes d'attaques à cheval, les trains ferroviaires». Nous devons également à ce critique une autre formule quelque peu inattendue, placée dans le contexte ultérieur de la fétichisation du gros-plan : «La distance et l'homme au loin, voilà la seule chose que nous donne l'écran[15].»

Figurant parmi les derniers échos chronologiques de cet ordre, ce point de vue nous rapproche de la décennie 1890-1900, pour laquelle la géométrie particulière de l'espace à l'écran constituait une des notables merveilles du cinéma. Pour le spectateur d'aujourd'hui, l'espace d'une image cinématographique ne contrarie pas par ses propriétés géométriques son expérience ordinaire, quand il n'est pas déformé par une optique particulière et s'il est reproduit à l'échelle normale. Ces remarques s'accordent avec les expériences éprouvées en psychologie de la perception et démontrent la pleine correspondance des images photographiques et cinématographiques avec l'image rétinienne[16]. A la lecture des écrits relatant les premières impressions cinématographiques, il apparaît que l'élément le plus déroutant pour les spec-

---

14. Kevin BROWNLOW, *The parade's gone by....*, London, 1968, p. 6.
15. S. M. VOLKONSKI, *Un danger muet*, discours, 2 avril 1914.
16. B. V. RAUCHENBACH, *Constructions spatiales en peinture*, Moscou, 1980, p. 43.

tateurs était «l'artificialité» de la construction spatiale du film. Ils considéraient en partie la perspective comme «incorrecte». Un observateur rapporte dans une revue anglaise en mai 1896 que : «la disproportion entre l'avant et l'arrière-plan cause de la stupeur ; bien que ce qui nous est montré s'apparente quasi mécaniquement à la vérité, on perçoit immédiatement sa fondamentale et profonde contre-vérité [...] (Appareil Lumière). Ce très subtil instrument, astreint à l'enregistrement des faits à un rythme et une mesure uniques, ne se réserve qu'un seul et merveilleux privilège : dilater le premier plan de l'action jusqu'à le rendre méconnaissable[17].»

Dans son ouvrage *La Philosophie du film*, Rudolph Harms tente en 1926 de donner à cet effet sa définition académique : «Les instants de sensation spatiale, en particulier lorsqu'ils sont liés à la perception de la profondeur, produisent à l'écran une impression très différente de la perception visuelle immédiate. L'objectif cinématographique ne peut s'adapter cas par cas à la perception d'un objet déterminé, comme le fait l'œil quand il communique au cristallin le degré de convexité à l'aide du muscle ciliaire. En conséquence, la grandeur des objets a tendance à diminuer considérablement à l'arrière-plan et à s'accroître au premier-plan lors d'une prise de vues[18].»

Ce que nous percevons comme une perspective linéaire était tenu à l'époque pour une perspective fuyante excessive. A titre de comparaison, rappelons l'effet souvent évoqué de déformation perspective imaginaire sur les photographies. L'exemple classique est celui de la main tendue vers l'objectif, démesurément agrandie par rapport à la tête, bien que reflétant les proportions réelles de la réduction perspective des distances. En ce qui concerne le spectateur, nous assistons à un affaiblissement du mécanisme perceptif de la persistance. Au début des séances, l'image de Lumière apparaissait en projection statique ; les spectateurs avaient donc le temps de prendre connaissance de son espace sémantique[19] («qu'est-ce qui est quoi»), mais l'orienta-

---

17. O. WINTER, «The cinematograph», *Sight and Sound*, (Autumn 1982), p. 295.

18. R. HARMS, *La Philosophie du film*, Leningrad, 1927, p. 61.

19. A titre de comparaison, ce propos de V. Chklovski: «Si la signification d'un objet quelconque au cinéma vous échappe, vous ne serez pas plus en mesure de comprendre à quelle partie de l'espace il se rattache» (*Leur présent*, 1927, p. 21).

tion dans la géométrie cinématographique n'allait pas immédiatement de soi. La conscience travaillait à compenser la réduction des figures, bien que la condition même de cette compensation, c'est-à-dire la reconnaissance sémantique des objets mobiles, posât un problème. D'où la sensation ambiguë d'une réduction hypertrophiée des mesures en l'absence d'une profondeur de champ «réelle[20]».

A cela s'ajoute une nouvelle particularité liée au manque de profondeur. Un écho paru dans la presse en 1896, tiré des mémoires d'A. Digmelov, fait état des «défauts de la perspective aérienne : elle restitue des figures trop petites à l'arrière-plan, à l'inverse exagérément agrandies à l'avant-plan ; ne serait-ce ces fâcheuses conditions, le cinématographe Lumière pourrait tromper l'œil le plus averti[21].»

Il est vrai que la caméra reflétait imparfaitement la perspective aérienne dans sa restitution de la profondeur. Au reste, elle faisait montre d'une certaine presbytie : des zones injustement nettes à l'arrière, et une image floue des objets se rapprochant à une distance de 3-4 mètres (zone Z sur l'ill. n° 2). Il se crée un effet de perspective inversée. V. Chklovski l'a d'ailleurs noté, «le sentiment de grand éloignement de l'objet est déformé au cinéma grâce au manque de clarté de son contour[22].»

Une marque de la profondeur dont le rôle est sans précédent dans l'image en mouvement est le recouvrement des objets éloignés par les objets plus proches. Ces objets se trouvent continuellement en situation potentielle de recouvrement, tout déplacement étant suivi d'une superposition partielle des figures dans le cadre. Il en résultait une tension vive et débordante pour les spectateurs. Se faisant plus précise et distincte, l'information sur la hiérarchie spatiale des objets produit une impression proche de la fébrilité. Il suffit d'évoquer la sensation du public à la vue des personnages se pressant sur le quai (du fond du champ vers la caméra), se dépassant les uns les autres, déplaçant instantanément le signe de recouvrement sur la figure suivante. Les propos désolés d'un observateur anglais le confirment : «la gare ferro-

20. Hügo MÜNSTERBERG, *The Film: A psychological study* [1916], New-York, 1970, p. 34-35.

21. A. DIGMELOV, *Il y a cinquante ans* (notes dactylographiées, fonds V. Vichnevski, l. 2, GFF, URSS).

22. Viktor CHKLOVSKI, *Leur Présent*, Moscou, Leningrad, 1927, p. 20.

viaire, par exemple, est un tableau à mille points de vue mobiles [...]. Le cinématographe et les peintres préraphaélites souffrent d'un défaut commun : il manque à tous deux l'aptitude à faire un choix[23].»

Le point culminant de la bobine a lieu lorsque le train s'arrête et que fusionnent, dans le chaos, les arrivants et la foule sur le quai[24]. Pour le spectateur, c'est un débarquement explosif, car, à la différence des wagons russes, chaque compartiment des wagons français était pourvu d'un accès particulier. L'effet était inattendu.

Le recouvrement, critère de profondeur pourtant si efficace, ne suffisait pas à traduire le volume de l'espace. Plutôt que d'évoquer l'espace tridimensionnel, les figures agitées rappelaient un jeu de cartes brassées à plat. A première vue, cette métaphore illustre mal les premiers commentaires sur *L'arrivée du train*, où il était fait état à maintes reprises «d'une locomotive jaillissant dans la salle[25]». Pourtant, il est possible d'expliquer cette illusion d'optique. La conscience pré-cinématographique ignorait pratiquement le mouvement selon l'axe optique, facteur de représentation bidimensionnelle de la profondeur[26]. Les témoins relevaient un détail qui peut paraître trivial de nos jours : «A mesure qu'elle s'approche, la locomotive grandit et grandit encore[27].» L'effet d'avalanche produit par le déplacement régulier d'un objet vers la «surface» de l'écran nous est expliqué par Rudolf Arnheim en 1933 : «Plus la locomotive avance, plus elle paraît grande ; sa masse obscure se développe très rapidement et dans toutes les directions de l'écran (déploiement dynamique vers les bords du cadre). L'expansion des dimensions de la locomotive accélère son mouvement relatif. De la sorte, le soi-disant changement de taille de l'objet, au demeurant inaltéré, renforce son pouvoir actif particulier[28].» Si un spectateur averti peut se moquer d'une telle illusion d'optique, le public «naïf», nous

---

23. Voir note 17.

24. «Vingt portes s'ouvrent à la fois, et voilà la composition immédiatement transformée» (G. SADOUL, *op. cit.*, p. 48).

25. Un soussigné M., «Merveille du XIXème siècle», *Ruski listok*, 7 (mai 1896), p. 3.

26. Excepté les lanternes magiques, spécialement préparées pour se rapprocher de l'écran et donner ainsi l'impression du mouvement du tableau.

27. Voir note 25.

28. Rudolph ARNHEIM, *Le cinéma comme art*, Moscou, 1960, p. 49-50 [*Film als Kunst*, 1932].

l'avons vu, en tremblera de tout son corps. L'effet tridimensionnel était plus que probant.

Bien que contradictoires, la sensation réelle de profondeur d'une part, et l'absence de volume spatial d'autre part semblent coexister. La perception de l'image se réalise visiblement par *pulsations* réceptives, hésitant entre la bi- et la tridimensionnalité ; on observe une opération analogue en psychologie de la perception, où il s'agit de distinguer les figures du fond sur un dessin-test. A cette différence près que l'ambivalence trouve ici sa solution non dans la prédisposition de la conscience à faire son choix, mais au gré des impulsions variables à l'intérieur du champ.

Au moment de l'apparition du train, l'espace relativement plat et la perspective si peu convaincante (comprimée à l'avant-plan et privée d'air) frappaient l'attention du public, comme si on avait inversé la géométrie de l'espace. L'effet, jusqu'alors inconnu, d'un insoutenable grossissement de la masse était un vecteur très efficace de la profondeur : le train, qui en réalité freinait, donnait la vision d'une accélération imaginaire. Pendant quelques instants, des indicateurs contradictoires transformaient l'espace du cadre en image tridimensionnelle vivante. Dans ces conditions, la crainte des premiers spectateurs de voir le train traverser l'écran et se précipiter dans la salle n'était pas complètement infondée ; peut-être l'écran générait-il vraiment un espace enveloppant le spectateur.

Si cet épisode est souvent évoqué, les commentaires sur la suite se font rares. Qu'arrive-t-il lorsque la tension s'atténue, lorsque disparait la rame dans le bord gauche du cadre ? A l'étonnement succède une nouvelle phase émotive ; l'assistance doit résoudre le paradoxe géométrique suivant : Où la locomotive disparaît-elle ?

Nous donnons à la surface de l'écran des caractéristiques propres à la frontière conventionnelle d'un texte : en pensée, la locomotive passant «à travers» l'écran habite un espace topologique bidimensionnel, simultanément perçu «derrière soi» (signal agissant depuis le champ visuel de la caméra) et devant soi, jusqu'à l'écran (signalant que la position du spectateur et le champ de vision de la caméra ne concordent pas tout à fait). Le témoin d'antan était peu habitué à manipuler structurellement ces divers points de vue ; devant le train fuyant, il était tenté d'envisager l'écran comme une membrane intransperçable. Chacun dans sa conscience et à sa manière s'efforçait de trouver une logique à la disparition du train.

La réception de l'espace

Il convient de marquer la différence entre la perception et la réception. La perception est une réaction automatique du double complexe «œil-cerveau» aux diverses propriétés de l'espace. La réception est une tentative de la conscience à offrir un modèle d'explication logique aux anomalies perceptives. La première constate le symptôme, la seconde dresse le «diagnostic du texte».

Les chroniques relatives à *L'arrivée du train* nous autorisent la reconstitution de deux modèles logiques. La première est donnée par le témoignage de L. Kogan et fait état d'une déviation spatiale du cadre :

«[...] un train qui avance de loin à toute allure vers la salle. Au mouvement involontaire d'effroi dans le public succède le rire : la locomotive et les wagons *ont glissé quelque part au bord*[29]». Lorsqu'il manque à l'image le critère de profondeur (le déplacement rapide d'un corps), la perception d'une hypertrophie de la profondeur se trouve dévalorisée. L'espace perceptif «en accordéon» entre dans une phase rétroactive, où la réalité bidimensionnelle prédomine sur l'illusion de l'espace.

A dire vrai, le train se déplace strictement en diagonale. La phase de l'espace «étendu» (ill. n° 1) correspond à la remarque suivante du public : il arrive «directement dans la salle». Cette phase encourage la surestimation de la profondeur. Puis la phase de l'espace «plan» survient lorsque la rame longe en parallèle la surface de l'écran. Sémantiquement parlant, le mouvement linéaire se transforme de manière inattendue en une parabole. Le train vire.

Un effet analogue est constaté dans le film Lumière intitulé *La Place des Cordeliers* (1895). Cette fois-ci, un équipage attelé surgit, toujours en diagonale. Un témoin écrit : «Un équipage tiré par des chevaux se précipita directement sur nous, au grand galop. La femme assise à mes côtés s'en trouva si surprise qu'elle se leva d'un bond et ne se rassit que lorsque *l'équipage eut disparu en tournant*[30]». A mesure du rapprochement de

---

29. L. R. Kogan, *Mémoires*, Tch. 2, 1894-1897, n° 1, GPB, fonds 1035, n° 35, l. 39. Je souligne.

30. Voir note 6, p. 31. Je souligne.

l'écran, l'espace se densifie et contraint les objets non seulement à changer de trajectoire, mais aussi à paraître plus plats (cf. le schéma de l'axe de profondeur sur l'ill. n° 3). Ceci pourrait expliquer l'origine du tabou des premiers plans dans les genres non-comiques à l'époque du cinéma naissant. Le spectateur ne voyait plus un corps traverser l'écran de tout son volume, mais le voyait soudain perdre sa profondeur et s'étaler sur la surface[31].

La première manière d'interpréter l'incohérence spatiale donne l'écran pour une surface invincible ; la seconde démarche psychologique perçoit une brèche dans le néant, avalant tout corps qui s'approche. M. Gorki écrit à propos du film : «Les attelages crèvent l'image et arrivent en droite ligne sur vous, jusque dans la pénombre où vous avez pris place[32]». Cette description rejoint le commentaire du journaliste français évoqué plus haut, bien qu'ils diffèrent dans la narration de la fin. Chez Gorki, le contour «imaginaire» est absent. A la place, il souligne la disparition non motivée des objets : «Tout bouge, frémit, s'agite, avance et quitte l'avant-plan pour on ne sait où[33]». Dans sa double correspondance, l'écrivain énumère en détail les «disparitions» dans les films Lumière. L'écran a le pouvoir d'y «annihiler» ses personnages et de figurer une zone de non-être irrésistible.

Il convient de s'arrêter à un aspect particulier de ces représentations. Lorsque le public sent le monde de l'écran s'achever brusquement dans l'obscurité de la salle, c'est aussi à la sensation révoltante de l'absence d'une frontière *temporelle* du texte qu'il réagit. Du fait de la capacité de l'appareil Lumière, les premiers films étaient de longueur égale (17m = env. 50 sec.). Cela signifiait, selon N. Burch, que «le film prenait fin avec la charge de pellicule dans la caméra[34]». Le début des évènements filmés était donc préparé par L. Lumière tandis que leur fin restait parfois imprévisible. *L'arrivée du train* est un film où seul le début est déterminé[35].

---

31. Un journal décrit «la transformation d'un homme ordinaire en une drôle de seiche, large et aplatie», *Kino-Teatr i Jizn'*, 5 (1913), p. 8.
32. A. M. Gorki, *op. cit.*, p. 3.
33. *Idem.*
34. Noël BURCH, *To the distant observer*, Los Angeles, Berkeley, 1979, p. 116.
35. M. DEUTELBAUM, *Structural patterning in the Lumière films, Film before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, London, 1983, p. 306.

Ces interruptions avaient l'air d'anomalies ; c'est pourquoi les propos de Gorki ne marquent pas la différence entre la disparition d'objets divers au premier plan et celle de l'image entière, aussi peu motivée que les précédentes : «[...] de gris personnages font irruption des wagons, se saluent en silence, rient en silence, marchent sans bruit, courent, s'affairent, s'agitent ... et disparaissent. Voilà le nouveau tableau[36]». Sa seconde correspondance dévoile une note inédite accusant davantage ce sentiment : «Devant vous grouille une étrange vie, authentique et animée. [...] *Et soudain elle disparaît*. Devant soi, plus qu'un morceau de toile blanche bordé de noir, comme si rien ne s'était passé. [...] Cela en devient indiciblement sinistre[37]».

L'ouverture des frontières textuelles est simultanément marquée par un double paramètre sémiotique-spatial (la brèche béante de l'écran) et temporel (la fin indéterminée). Il stimule chez le spectateur l'impression d'une gare avalée par la toile sans laisser de traces, génère une vive émotion d'ordre eschatologique. En 1918, A. Biély tenta de la raviver dans le scénario du film *Saint-Pétersbourg*, où l'achèvement dramatique des scènes est entrecoupé du commentaire réitéré «Interruption du film[38]».

Les esprits moins sensibles que Gorki attachent la fin du film au geste inachevé de la main d'un voyageur sortant du train, se retournant pour tendre son bras et venir en aide à un(e) passager(ère) invisible. Dans l'ensemble, les comptes-rendus journalistiques ainsi que les mémoires marquent ostensiblement le désir de donner au film une forme textuelle aboutie. Les commentateurs achèvent d'écrire ce terme curieux et flottant, selon le principe de composition circulaire «arrivée-départ[39]». L'article parisien de V. Iakovlev-Pavlovski dépeint ainsi la chute de l'action : «[...] voilà, tout le monde a pris place ; sur un signe du chef de

---

36. Maxime Gorki, *op. cit.*, p. 3.

37. Maxime GORKI, «D'une exposition russe : le Cinématographe Lumière», *Odeskie Novosti*, 36816 (juillet 1896), p. 2. Je souligne.

38. Andrei BIELY, *Petersbourg : scénario d'après le roman*, Dpt des manuscrits, Bibliothèque d'Etat de Leningrad, fonds 516, op. 3, n° 37.

39. Nous pourrions dresser une liste incomplète d'exemples jusqu'à nos jours. Dans une étude dédiée à Lumière, un chercheur contemporain reproduit l'erreur des observateurs du XIXe siècle: «On dirait que le train fonce sur la caméra, et, partant, sur les spectateurs.» (André GAUDREAULT, «De *L'arrivée d'un train*, à *The Lonedale Operator*: une trajectoire à parcourir», in *D.W. Griffith*, éd. J. Mottet, Paris, 1984, p. 50).

gare, le train repart, terrifiant, mais parvient à s'arrêter de justesse pour éviter de nous écraser[40]». Venedikt Visnevski dénombre plus de vingt journaux russes ayant publié cette description.

Ces divers exemples nous ont permis d'observer le travail du mécanisme réceptif analogue à celui rapporté par l'épisode du contour imaginaire sur l'écran. Nous sommes en présence d'une hypernormalisation du texte de départ, d'anomalies du continuum spatio-temporel mal ajustées à la conscience de l'époque. Autrement dit, c'est une analogie entre deux catégories, nécessaires à l'expression d'une traduction verbale. Une différence est à noter cependant : lors d'une traduction intersémiotique, nous parlerons d'automatisme et non de nécessité du développement d'un texte verbal. L'exemple de Gorki montre que cet automatisme se déploie non seulement dans le champ des stéréotypes narratifs, mais qu'il habite aussi d'étranges espaces descriptifs en y fixant avec acuité les anomalies d'un texte tel que *L'arrivée du train*.

Le mode de réception littéraire

Terminons avec une nouvelle «bizarrerie» spatiale soutenue par le mode de description littéraire. Une fois de plus, le reportage de Iakovlev précité apporte ses précieux renseignements : «déjà des voyageurs pressés de s'asseoir s'affairent à trouver les places confortables, un type aux habits élimés se fait reconduire pour s'être trompé de classe. Le voici à nouveau sur le quai, confus, regardant alentour sans savoir que faire[41]».

En effet, un personnage pauvrement vêtu muni d'un baluchon survient dans le film, avançant vers la caméra d'un pas distrait. Sa démarche lente tranche sur l'agitation générale et incite le spectateur à échafauder des hypothèses à son sujet. Pourtant, sa présence à l'écran dure trois secondes au plus. Au vu de ses vêtements, G. Sadoul y reconnait un paysan provençal et croit sa confusion motivée par la présence de la caméra. Cette interprétation nous semble aussi arbitraire que la «légende» de Iakovlev selon laquelle l'homme dédaignant la caméra fixe son attention

---

40. I . IAKOVLEV, «Rêver les yeux ouverts», *Novoe vremia*, 715529 (janvier 1896), p. 2.
41. I. Iakovlev, *op. cit.*

sur le train, si l'on en croit la direction de son regard. Il est facile de prouver l'erreur de cette reconstruction, abusif de penser «qu'il s'est trompé de classe»: le jeune homme sort du cadre avant même l'arrêt du train.

Iakovlev divague quelque peu et outrepasse les données réelles du cadre en y ramenant sur-le-champ un contexte littéraire. Il a été question plus haut du recouvrement comme facteur de profondeur spatiale et nous avons souligné son rôle actif dans l'image mobile. Les illustrations 4 et 5 présentent deux phases du mouvement de l'homme : le personnage entier A apparait sur la première, son épaule sur la seconde. La «force» du procédé réside dans le fait que tout déplacement spatial génère à son tour un transfert du sujet. Certaines parties de l'espace se recouvrent tandis que de nouvelles se dégagent. Partant, le déplacement de la figure A sur le quai libère les figures B, C, D suivant la même trajectoire. Les trois individus donnent l'impression d'avancer en un groupe dont l'allure rythmée contraste avec la démarche dégingandée du quidam. Nous avons le sentiment que B, C et D *poursuivent* A, l'un d'entre eux arborant même un uniforme (de cheminot ?).

Pour celui qui, comme Iakovlev, a connu les origines de l'image en mouvement, le recouvrement variable n'est pas simplement un paramètre spatial ; la superposition des personnages déployée dans le temps revêt les traits d'une intrigue. L'espace s'y «désautomatise» et sa grammaire constitutive s'interprète en termes de causes et d'effets, propres à éclaircir l'étrange comportement de l'homme au baluchon.

La symbolisation de l'espace mobile a déterminé tout le mécanisme de la perception du cinéma à ses débuts. Avec le cumul des expériences perceptives, la symbolisation a perdu peu à peu son rôle dominant. Néanmoins, la première séance cinématographique marqua la mémoire de son public d'une vive émotion précisément *sémantique*. Sans doute, devons-nous cette prodigieuse intensité à la portée généralisante et uniforme des échos émotionnels déchaînés par le film ; dans la mémoire collective d'une génération entière de cinématographistes et cinéphiles, *L'arrivée du train* fut un élément capital de codification.

Iouri TSIVIANE
Académie des Sciences de Riga

(Traduction du russe par Azucena Garcia)

ILLUSTRATIONS

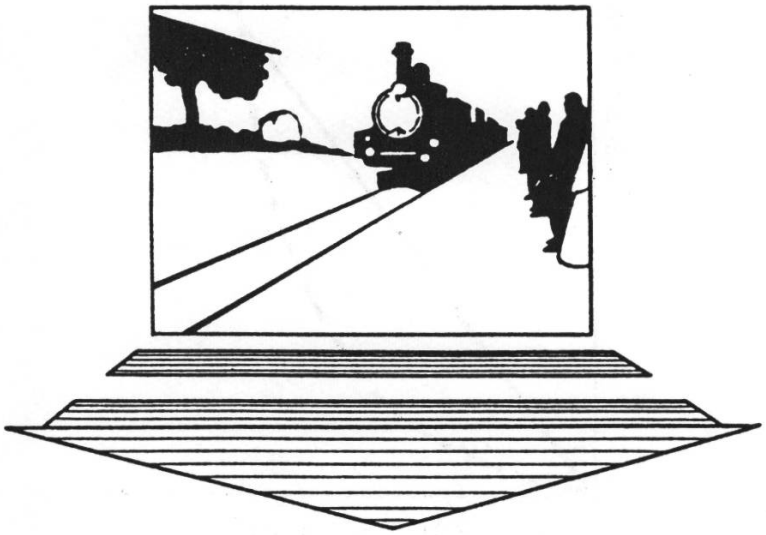

Illustration n° 1

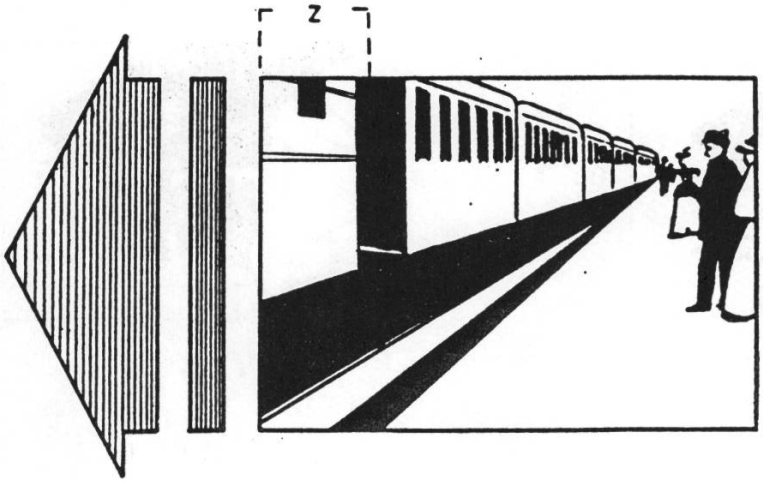

Illustration n° 2

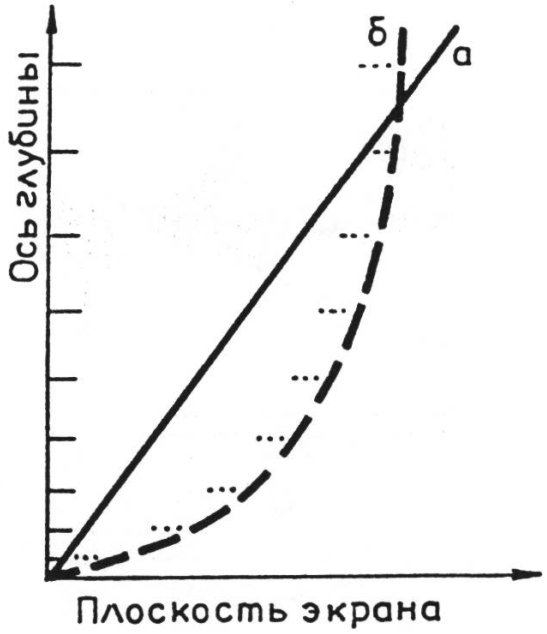

Illustration n° 3

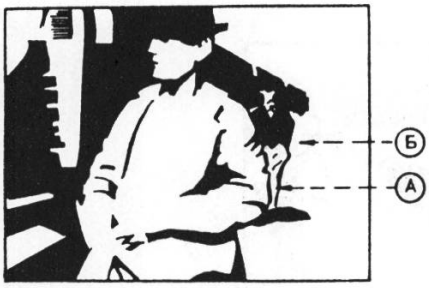

Illustration n° 4

Illustration n° 5