

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

42 | 2004
Varia

Thérèse Giraud, *Cinéma et technologie*

Paris, PUF, 2001, 223 p.

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1432>

DOI : 10.4000/1895.1432

ISBN : 978-2-8218-1018-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 154-158

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Thérèse Giraud, *Cinéma et technologie* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1432> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1432>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Thérèse Giraud, *Cinéma et technologie*

Paris, PUF, 2001, 223 p.

François Albera

- 1 La couverture du livre de Thérèse Giraud, due à Didier Thimonier, dispose une série chronophotographique de cheval au galop (Muybridge ?), un cinématographe Lumière dévoilant son mécanisme, un disque de phénakisticope, Auguste Lumière, enfin, saisi lors de son saut au-dessus d'une chaise avec son ombre projetée au sol, immobilisé en l'air par l'instantané. Ce montage prometteur nous introduit donc à des questions historiques et techniques des débuts du cinéma, voire des appareils et jouets optiques qui le précèdent. On devrait s'en réjouir. Il faut pourtant déchanter. En effet, l'auteur, qui néglige à peu près toutes les recherches menées sur la période depuis Sadoul – c'est-à-dire qui ne se préoccupe ni des travaux de Mannoni, Frizot, Perriault, etc., ni, a fortiori, des chercheurs étrangers, les Braun, Musser, Brunetta et autres, a fortiori les réflexions épistémologiques redessinant le champ des machines optiques et du spectateur moderne (Crary, Kittler) –, nous livre un essai qui n'a de compte à rendre qu'à lui-même. Ses références empruntent au discours de la critique française (ou plutôt parisienne) : Daney, Frodon, de Baecque, Jousse..., aux théories de Bazin, Benjamin, Debord et Deleuze (dont il est fait, sur un point, une critique pertinente par ailleurs), à l'exception d'une brève séquence sur le spectacle cinématographique où Burch et Gunning sont mis à contribution pour fournir quelques sources d'époque. On peut à cet égard mettre ce livre en contraste avec celui de Monique Sicard, en 1994, qui réfléchissait lui aussi sur une série de données concernant l'image sans prétendre défricher le terrain, ni faire œuvre d'historien (*l'Année 1895, l'image écartelée entre voir et savoir*, Les Empêcheurs de penser en rond), même si leurs objets diffèrent.
- 2 Une thèse parcourt cet ouvrage, celle de l'automatisme. Il s'agit de répondre à ceux qui ne jurent que par l'image numérique, chantent le bouleversement qu'elle apporterait – Philippe Quéau en particulier (qui n'est d'ailleurs pas cité ici) –, comme à ceux qui déplorent la mort du cinéma ou de la communication, tels les médiologues (qui « n'ont rien compris », p. 53). Thérèse Giraud affirme, à bon droit, que les questionnements et les envolées (ou leurs complices déplorations) liées au numérique oublient que l'espace a été ouvert par le cinéma, même s'il le faisait avec la simplicité de la mécanique, et que

les « machines automatiques nettement plus complexes » d'aujourd'hui ne nous trouvent « démunis » que parce qu'on a « contourné » le fait que le cinéma introduisait déjà la question de l'automatisme, que « l'image analogique » était déjà « une image fabriquée » (p. 55). D'autant plus qu'on voudrait revenir, via le numérique, sur l'éviction du « sujet créateur » que l'automatisme avait opérée (« le regard subjectif de l'auteur [...] vient à la place de l'objectivité automatique » [p. 12] alors que « la technique automatique nous présente une image lavée de toute subjectivité, c'est-à-dire une image objective »).

- 3 Pour revenir à cette base de départ, l'auteur procède cependant de manière très discutée. Au lieu d'aller étudier de près les textes et les appareils, les expériences effectuées, les discours qui les accueillent et les légitiment, de faire « l'archéologie » de ce savoir, de repartir des considérations des épistémologues sur la question (Jean-Claude Beaune par exemple, *l'Automate et ses mobiles*), elle pose comme fondement à sa réflexion, deux textes théoriques qu'elle entend conjuguer, celui de Bazin sur « l'ontologie de l'image photographique » (1945) (rebaptisé tout le livre durant « cinématographique »!), et celui de Benjamin, « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936). Giraud voit l'articulation de ces deux textes dans leur commune éviction de la main de l'homme, de « l'acte créateur », de l'*homo faber* enfin, préjugé bourgeois, évincé par l'automatisme « puisque la machine fabrique à sa place ». On pourrait discuter – dès ce niveau « ontologique » – sur le sens de cette éviction de l'homme par la machine chez Bazin dont le parangon est le linge de Véronique, soit une image-empreinte par contact (une sorte de « moulage », dit-il aussi), qui se passe précisément de toute... machine ! On chercherait en vain l'évocation du processus optique et chimique (puis, pour le cinéma, mécanique) à l'œuvre dans la prise de vue de Niepce, de Daguerre, de Marey ou Edison, le codage de l'image photographique, dès lors qu'on lui donne la sainte face comme antécédent. L'image émane du réel, toute médiation abolie – contrairement à ce que développe Benjamin. Giraud écrit d'ailleurs, ce qui contredit ce qui précède, que « [l'image] n'est pas une matière informe, elle est déjà une forme, elle est le résultat d'un travail humain inscrit dans la machine » (p. 34). Que faut-il entendre par là ? Que les « faits » enregistrés sont déjà organisés par les humains et que l'appareil enregistre cette organisation préalable (activité, objets construits, paysages façonnés), que « la caméra ne montre que ce qui se donne à voir, ce qui est déjà mis en forme et objectivé » (p. 166), ou que la prise de vue suppose une mobilisation du travail humain investi dans la machine, « dépôt de savoirs et de techniques », industrie humaine ? On penche pour la seconde lecture. Pourtant elle continue : « C'est parce que la machine automatique est déjà du travail automatisé que celle-ci ne peut être utilisée comme un outil ». L'automatisme « remplace » l'homme, donc lui interdit d'user de la machine comme d'un outil. L'essence précède la praxis et la définit, c'est tout ce qu'on peut dire d'une telle assertion. Pour Dagognet (puisque l'allusion est faite à son *Marey*), les machines « automates » ou « automatiques » sont des super-outils et, loin de se substituer ou de remplacer l'homme – sinon en un sens très immédiat et limité –, elles procèdent de l'externalisation de son cerveau, des opérations qu'il effectue (de la perception au calcul), elles l'appareillent.
- 4 Mais surtout, chez Bazin, « l'ontologie » est grosse d'une « esthétique » qu'en ange Gabriel il annonce par la seule vertu des « connecteurs logiques » *donc* et *aussi*, transmutant le lien au réel, l'empreinte, etc. en doctrine artistique : « Les virtualités esthétiques de l'image photographique résident dans la révélation du réel », affirme-t-il, en même temps qu'elles font de l'image une « réalité naturelle » (*id.*, p. 16). Or Giraud

reprend ce glissement dans son livre, trouvant même dans cette « redéfinition » du rôle de l'art, la passerelle qui conduit à Benjamin – lequel s'attachait à la reproduction de « l'œuvre d'art » non du « réel » – en dépit de la distance qui sépare les deux pensées, voire leur extériorité. Reprenant la théorie de l'aura et la question de l'exposition, l'auteur ignore pourtant largement ce que Benjamin vise dans le cinématographique. Elle croit pouvoir dire qu'« à l'inverse de Bazin [il] connaît peu le cinéma » parce que ses références, qui appartiennent aux années dix et vingt, lui sont étrangères contrairement à la « modernité » pétrie par Bazin. Il y aurait pourtant des points fondamentaux à relever dans le cinéma selon Benjamin, visé dans son être technique justement, son caractère discontinu, successif, ses chocs et saccades et – donc – son montage, toutes choses niées par Bazin (dans un chapitre sur le burlesque, Giraud évoque « L'inoubliable démarche de Charlot : faite de sautilllements, elle semble imiter les premières images chronophotographiques » [p. 151] sans mentionner la réflexion de Benjamin sur le rapport de la machine de cinéma et de la gestualité chaplinienne).

- 5 Dès 1948, Sadoul avait répondu à l'« ontologie » selon Bazin (qui en tint compte dans la réédition annotée) en esquisant une (autre) histoire des rapports entre peinture et photographie que celle inférée de Malraux (la « libération » des tâches illusionnistes et l'accès à « l'autonomie » – que Rosalind Krauss battra en brèche également). Il y citait une amusante protestation de peintres – dont Ingres et Puvis – en 1862 qui s'insurgeaient contre l'assimilation de la photographie à l'art. Comment ? En arguant du fait que « la photographie se résume à une série d'opération *purement manuelles* » et donc que « les épreuves qui en résultent ne peuvent en aucune circonstance être assimilées aux œuvres, fruits de l'intelligence et de l'étude de l'art » (*Arts de France*, n° 19-20, 1948, pp. 5-22).
- 6 On sait au reste que les contradictions ne manquent pas chez Bazin (l'auteur néglige toutes les critiques qui ont pu en être faites : Chateau, Carroll, Ungaro...) dont la métaphysique de la « présence » se révèle en fin de compte volontiers compatible avec la « subjectivité » et la main honnies, puisque « le-style-c'est-l'homme » : ainsi tel panoramique « s'apparente dans son dynamisme au mouvement de la main qui dessine un croquis » (*Qu'est-ce que le cinéma ?* [1985], p. 276) ; le néo-réalisme, « c'est toujours la réalité vue à travers un artiste, réfractée par sa conscience... » (*id.*, p. 351). Une conscience « filtre » et non une « raison » qui synthétise ni un « tempérament » (puisque Zola, auquel on pense au vu de la formule, est cité), une sorte d'appareil de perception donc, un « objectif » elle aussi ? L'oubli de la machine finit par la situer *dans* la « conscience » optique du cinéaste qui « réfractent » (à la réserve près cependant qu'à d'autres occasions Bazin refuse le schéma de la « projection » de l'image sur « le plan de conscience du spectateur », qui le détournerait de la mise en présence du représenté [*id.*, p. 65-66]). Il est dommage que Thérèse Giraud, tiendrait-elle comme fondamentale l'« ontologie », ne la dissocie pas des goûts critiques et de la doctrine contradictoire de Bazin. On voit mal ce qu'y gagne son propos sinon l'obscurcissement.
- 7 En effet, il résulte de ces va-et-vient, ces constants raccourcis et changements de niveaux – où l'on passe du mécanisme de la représentation à la représentation du mécanisme, d'Eisenstein à Marey et de Marey à Spielberg, de l'automate à Bresson, où le « talent » d'Hitchcock, John Woo ou Kiarostami consiste à « continuer la pensée réalisée dans l'enregistrement automatique » (p. 199) –, un grand flottement, qui nuit aux passages ou chapitres plus fondés. D'autant que les intitulés de chapitres sont souvent trompeurs : le dispositif, le spectateur sont abordés en toute ingénuité, les

seules références de l'auteur étant les articles des *Cahiers* des années soixante-dix nullement confrontés avec leurs contestations ou enrichissements ultérieurs, sans parler des travaux d'un Cray qui les dépassent. Confusion et limites qu'aggravent de surcroît de continuelles imprécisions de toutes natures. Comment peut-on écrire que « la photographie fut d'emblée un instantané, c'est-à-dire le prélèvement d'un instant sans aucune considération du cours du temps » (p. 77), en sautant par-dessus la question de la durée de la pose et en ignorant que les premières photographies de Niepce en 1820 enregistraient les *quatorze* heures d'éclairages successifs d'une journée, inscrivant les déplacements des ombres ? Reprendre les idées reçues concernant le rapport Niepce-Daguerre, ou bien dire que les algorithmes du numérique « et leur puissance de modélisation » ont commencé... avec « le star-system » (p. 55) ; que pour Benjamin « cameras et magnétophones [sic] ne sont pas des outils comme le burin du sculpteur [sic : le burin est l'instrument du graveur] et le pinceau du peintre, ce sont des instruments de perception » (p. 10), etc. ? La lecture est ainsi sans cesse découragée.

- 8 Dès lors ce livre pose la question de son édition même. Les Presses Universitaires de France n'ont, certes, pas brillé au cours du XX^e siècle par leur contribution aux études cinématographiques, et elles ont cru bon inaugurer le XXI^e avec la publication des chroniques télé de Skorecki dans *Libération*... Mais ce livre paraît dans la collection « Science Histoire Société » que dirige Dominique Lecourt, épistémologue et philosophe des sciences. C'est accablant.