1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

42 | 2004
Varia

François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la direction de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*

Lausanne, Éditions Payot Lausanne, collection « Cinéma », 2002, 351 p.

Édouard Arnoldy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1522>

DOI : 10.4000/1895.1522

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 : 158-162

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Édouard Arnoldy, « François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la direction de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time* », 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/1895/1522> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1522>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la direction de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*

Lausanne, Éditions Payot Lausanne, collection « Cinéma », 2002, 351 p.

Édouard Arnoldy

- ¹ À l'heure où les arts et les médias sont pris dans la bourrasque des « nouvelles technologies », *Arrêt sur image* est, à n'en pas douter, un ouvrage précieux qui devrait conduire la recherche dans le domaine des arts visuels à reprendre le fil d'une histoire séculaire, celle des images et, au-delà, s'engager sur la voie d'une histoire du regard. De Marey aux Lumières, de Muybridge à Edison, des « vues animées » à l'image digitale, le recueil privilégie une *dispersion* salutaire qui rend à l'histoire des images toute son *épaisseur* – selon l'expression judicieuse de Fernand Braudel. C'est bien une relation intime entre les images d'hier et d'aujourd'hui que ne cesse de révéler *Arrêt sur image*, depuis les « images fin-de-siècle » et l'émergence du Cinématographe (Tom Gunning, François Albera ou Marta Braun) jusqu'au « déjà vu » des images actuelles et l'*intermédialité* des expériences visuelles des XIX^e et XX^e siècles (William Urrichio, Richard Bégin ou Éric S. Faden)¹. En ce sens, *Arrêt sur image* n'est en aucun cas un ouvrage sur le cinéma – ce qui équivaldrait à tout ramener à une suite d'inventions ou de procédés d'enregistrement et de reproduction de l'image vers un point culminant. Contrairement à ce que l'on a pu écrire à son propos ou ce que laissait peut-être entendre l'intitulé complet du colloque à son origine (*Arrêt sur image et fragmentation du temps. Cinématographie, kinétographie, chronophotographie*, Montréal, octobre 2000), le recueil n'a pas pour point de chute le cinématographe. En une formule à certains égards paradoxale, il s'agit plutôt d'un *essai d'histoire* des images, si l'on veut, *autour du cinéma*.

- 2 Voilà sans doute la plus grande ambition de ce livre qui réunit des objets divers, aux liens parfois ténus, en une réflexion commune. Ce n'est donc pas un hasard si Tom Gunning – égal à lui-même – ouvre le bal, créditant *Arrêt sur image* d'un article d'une densité rare et d'une richesse incontestable. Convoquant tout aussi bien Loïe Fuller, Talbot, Marcel Duchamp ou encore les Lumières, il tisse des réseaux – peu ou prou indéfectibles – entre quelques-unes des expériences visuelles notables de la fin-de-siècle, elles-mêmes prises dans le tourbillon d'une modernité littéralement sur le qui-vive et particulièrement sensible aux mouvements qui s'opèrent alors dans les champs de la science, de la technologie, des divertissements de masse et des arts nobles, tout à la fois (p. 28). D'entrée, la perspective des trois éditeurs de l'ouvrage est bien de faire face à l'avenir du Cinématographe (ou au présent du cinéma) en lui tournant le dos : Muybridge, Demeny et, surtout, Marey ont ainsi droit à un léger « traitement de faveur ». La chronophotographie est au cœur des articles de François Albera, Marta Braun, Charles Musser et Michel Frizot, mais également de Deac Russel qui sort de l'ombre Ottomar Anschütz pour faire de lui la quatrième grande figure de la chronophotographie (p. 123)². Avantagement épaulés par le travail de Thierry Lecointe et les recherches de Karine Martinez, André Gaudreault et Jean-Marc Lamotte d'une part, Stéphanie Côté et Églantine Monsaingeon de l'autre s'attachent à placer en vis-à-vis les corpus Lumière et Edison, avec à l'esprit l'idée que si la pratique du « montage » est déjà à l'œuvre dans ces « vues animées », il s'agit de ne pas confondre deux façons de *faire face à l'image*³. Particulièrement attentifs au cadre de ces prises de vues, ces exposés contribuent à déplacer les ressemblances possibles entre des corpus distincts et, dans le même temps, de les *voir mieux*. Enfin, les recherches menées par John Hiller et Paul C. Spehr – marquées du sceau du milieu des archives dont ils proviennent – contribuent à enrichir les connaissances actuelles sur Muybridge, Edison, Dickson et, dans une moindre mesure, Marey, en attendant leur reprise, dans une perspective épistémologique⁴. Il ne faut pas s'y tromper : les interrelations entre les diverses pratiques de l'image des XIX^e et XX^e siècles relevées tout au long du recueil ne privilégient pas pour autant tel ou tel « moment » ou telle ou telle période de ce que l'on désigne souvent en une locution malencontreuse, fourre-tout : le « pré-cinéma ». La posture généralement adoptée est plutôt de s'en prendre, selon la formule de Michel Foucault, au « grain de l'événement » pour mieux s'engager sur les traces d'une archéologie (de l'image, du regard, des cultures visuelles – c'est selon)⁵. C'est ainsi qu'il est donc souvent question de Marey, et tout autant de médias ou de médiums culturels (la photographie, le kinétoscope, la *camera obscura*, la peinture), de « machines à vision » singulières ou de machines qui affectent *le visible*.
- 3 L'ensemble des contributions pose implicitement la question d'une approche qui concilierait à la fois l'« analyse de cas », l'étude d'un système particulier et l'histoire de champs parfois très vastes – en un chassé-croisé incessant du particulier et du complexe, du singulier et du général. Autour d'un « moment-Williamson », l'article de Livio Belloï ne s'attache peut-être pas par hasard à défendre l'idée d'une histoire du détail en cinéma, non sans espérer convaincre le lecteur des promesses de sa démarche dans une perspective plus large. À la suite de Carlo Ginzburg ou Jacques Aumont, auquel Livio Belloï renvoie, sans doute eût-il été propice ici de davantage problématiser cette question du détail afin de définitivement lever le voile sur la singularité ou l'autosuffisance des exemples convoqués dans cet article (« bien d'autres auraient pu être allégués » écrit-il [p. 307])⁶. De fait, « il y aurait peut-être quelque chose à gagner d'aller y voir de plus près »... Et ce débat – fondamental dès lors qu'il s'agit d'investir

une épistémologie des images – n’est pas esquivé dans *Arrêt sur image* où plusieurs auteurs inscrivent au centre de leurs propos la question de l’écriture d’une histoire des images et du regard. C’est notamment le cas de François Albera qui place sa très stimulante étude du « moment-Marey » sous la loupe de l’archéologie foucaldienne – elle-même au cœur d’un programme de recherche sur « l’épistémé du cinéma » conduit avec Maria Tortajada à l’Université de Lausanne. Des choix de méthode et de perspective s’affrontent en effet dans *Arrêt sur image*. Car, au contraire des éditeurs qui soutiennent l’interaction entre des systèmes (Marey, Muybridge, Anschütz Lumière, etc.), leur circulation ou leur intermédialité (p. 8), et de Marc Mélon qui s’engage à aller au-delà de ces « systèmes » ou de « sortir des histoires particulières (celles, notamment, du cinéma, de la kinétoscopie ou de la chronophotographie), pour envisager, non pas ce qui les distingue, mais l’histoire commune à laquelle ces machines à images appartiennent, l’histoire des cultures visuelles au XIX^e siècle » (p. 47), Michel Frizot doute ouvertement de l’autonomie des multiples systèmes convoqués çà et là⁷. Sans doute a-t-il raison de rappeler – en simplifiant néanmoins quelque peu le propos des éditeurs – que penser à rebours l’histoire ne suffit pas pour opérer « le retournement du discours historiciste, évolutionniste » annoncé dans l’introduction (p. 8). Michel Frizot se défend d’opérer ce trajet en scrutant au plus près le travail de Marey, préférant penser qu’il « nous faut considérer les techniques et les dispositifs pour ce qu’ils sont, c’est-à-dire disjoints les uns des autres, autonomes, fondés sur des principes spécifiques et confrontés à des solutions mécaniques hétérogènes ; autrement dit sans possibilité de transition de l’un à l’autre, sans passage qui ne soit une rupture ou une redéfinition » (p. 91).

- 4 Un arrêt sur image attend presque inmanquablement le retour d’un mouvement interrompu. Plus exactement, les *arrêts sur images*, incessants, entrepris dans ce livre préfigurent par avance leur *reprise*. C’est pourquoi il n’est peut-être pas abusif de vouloir accorder une valeur programmatique au titre du livre. En ce sens, loin de seulement compiler des données d’ordre historiographique ou de multiplier les points de vue, cet essai va au-devant d’une épistémologie des techniques visuelles, et s’inscrit aux pourtours d’une archéologie du regard à laquelle participe un nombre très grand des expériences visuelles évoquées⁸. Publié dans la collection « Cinéma » aux Éditions Payot-Lausanne, *Arrêt sur image* devrait en effet autant concerner la recherche dans les domaines des histoires des arts visuels, des médias, des techniques ou encore de la littérature. En cela, *Arrêt sur image* constitue si ce n’est un jalon du moins un des maillons de perspectives diverses, fort riches, qui ont en commun de s’intéresser à une histoire du regard – « ce phénomène étrange et si mal connu » écrit Marc Mélon (p. 47). Car si *dispersion salutaire* il y a, elle ne vient pas strictement de la seule multiplicité des objets abordés, mais surtout de l’enrichissement de perspectives et de champs d’analyse qui trop souvent s’ignorent. Non par hasard initié lors d’un colloque hébergé à l’Université de Montréal et au Centre de Recherche sur l’Intermédialité (CRI) où les études pluridisciplinaires sont privilégiées, *Arrêt sur image* participe, semble-t-il, d’un élan commun aux travaux menés depuis plusieurs années, dans les champs de l’histoire ou de la philosophie de l’art, du cinéma et de la photographie, entre autres par François Albera, Jacques Aumont, Daniel Arasse, Jonathan Crary, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Tom Gunning, Carl Havelange ou encore Philippe-Alain Michaud. En l’état, loin d’en avoir fini avec le regard, ces multiples *arrêts sur images* appellent des déploiements futurs, qui seront sans cesse confrontés à une histoire d’une indiscernable

hétérogénéité et à un « temps saturé d'à-présent » – selon les mots de Walter Benjamin –, à des histoires singulières fort complexes et à une actualité brûlante.

- 5 Une chose est sûre au moment de clore la lecture du recueil : une histoire du regard a au moins un impératif, sans doute une qualité, celui de *s'inquiéter des images d'hier afin de mieux voir comment on regarde aujourd'hui*. À suivre, donc.

NOTES

1. Respectivement : « Bodies in Motion : The Pas de Deux of the Ideal and the Material at the Fin-de-Siècle », pp. 17-30 ; « Pour une épistémographie du montage : le moment-Marey », pp. 31-46 ; « Fragmentation as Narration : the Case of *Animal Locomotion* », pp. 151-170 ; « There's More to the Camera's Obscura Than Meets the Eye », pp. 103-117 ; « L'inter-immédiateté de l'instant cinématographique », pp. 321-331 et « Chronophotography and the Digital Image : Whoa... *Déjà vu !* », pp. 335-345.

2. Respectivement : « Changing Conceptions of Truth in Photography, Chronophotography, 1887-1900 », pp. 69-90 et « Beaking the Black Box : A Reassessment of Chronophotography as a Medium For Moving Pictures », pp. 121-150.

3. Respectivement : « Les tournages multi-caméras chez Lumière », pp. 271-296 ; « La vue animée dans le discours journalistique, 1896-1908 », pp. 309-320 ; « Fragmentation et segmentation dans les 'vues animées' : le corpus Lumière », pp. 225-246 et « Fragmentation et segmentation dans les 'vues animées' : le corpus Edison », pp. 247-270.

4. Respectivement : « Muybridge's Cyanotypes, Glass Plates and Apparatus in the Smithsonian Institution », pp. 171-188 et « Edison, Dickson and the Chronophotographers : Creating an Illusion », pp. 189-221.

5. Voir Michel Foucault, *l'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 56).

6. « Syncopes, taches, détails. James Williamson et le collage », pp. 297-308.

7. Respectivement : « Le voyage en train et en images : une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation », pp. 47-68 et « Les opérateurs physiques de Marey et la réversibilité cinématographique », pp. 91-102.

8. Voir François Albera, « Cinéma et arts plastiques », dans François Jost (sous la direction de), *Par où continuer ?*, *Cinéma & Cie*, n°1, automne 2001, p. 92.