

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France* | Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*

Farham (GB) / Burlington (VT, E-U), Ashgate, 2009 | Oxford / New York, Oxford University Press, 2009

Benoît Turquety



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4389>

DOI : 10.4000/1895.4389

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 195-200

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France* | Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4389> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4389>

travail, en dépit des déclarations selon lesquelles *Film Socialisme* (2010) serait son dernier film ; en fait il parle déjà d'une nouvelle œuvre intitulée *Adieu au langage*. Comme beaucoup de ses camarades de la génération Nouvelle Vague, Godard est un coriace qui travaille dur, un artiste de constitution robuste. Alors pourquoi, peut-on se demander, étant donné que l'histoire de Godard est loin d'être un livre fermé, avons-nous besoin d'une biographie à ce stade, et encore moins trois en l'espace de huit ans ? Un esprit espiègle pourrait spéculer sur le fait que, prises ensemble, ces biographies représentent un besoin collectif de fermeture, un désir précoce de voir la fin de Godard, pour ainsi dire. Sommes-nous vraiment pressés de le mettre hors-champ, en l'enterrant sous plus de deux mille pages de ces trois épais volumes ? « Pour qu'il n'en ressortit jamais », comme le dit une fois Stéphane Mallarmé du biographiquement surdéterminé Edgar Allan Poe (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 78) ? À notre avis, il nous reste beaucoup de temps pour attendre et voir comment la vie de Godard et son œuvre continueront d'évoluer, tout comme il y aura beaucoup de temps pour de futurs chercheurs pour revenir à cette complexe tâche biographique, dans dix ou vingt ans. Ces trois livres fourniront beaucoup de renseignements précieux, en termes de preuves primaires et d'idées d'interprétation à propos de Jean-Luc Godard, mais ils servent aussi de leçons de choses pour certains des pièges et des erreurs que le futur biographe, nous l'espérons, sera en mesure d'éviter.

Michael Temple

Voir également dans ce numéro en rubrique « Archives » : « Jean-Luc Godard et la *Gazette du cinéma* » et dans les « Notes de lecture » : les entrées Vincent Berne (*Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*) et Mauro Carbone, *la Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*.

Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France*, Farham (GB) / Burlington (VT, E-U), Ashgate, 2009, 311 p. ;

Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2009, 283 p.

LES ANNIVERSAIRES ET AUTRES COMMÉMORATIONS jouent un rôle non négligeable dans la vie intellectuelle. L'année 2009, bicentenaire de la naissance du naturaliste anglais Charles Darwin, a vu paraître un nombre assez important d'ouvrages consacrés au fondateur de la théorie de l'évolution, nombre lié certainement à l'importance objective du savant dans l'histoire des sciences, mais aussi, non moins certainement, à son assez extraordinaire popularité. Celle-ci ne garantit d'ailleurs pas seulement un volume de ventes potentiellement intéressant ; elle engage des questions importantes, faisant entrer de fait le scientifique dans une très vaste histoire culturelle. Les deux livres assemblés pour cette recension, celui de Rae Beth Gordon et celui de Phillip Prodger, ont pris chacun de manière radicalement différente le parti de considérer Darwin comme un nœud de cette histoire, et de déployer autour des interrogations qui concernent au moins autant l'histoire des spectacles, des représentations, des arts (danse, photographie, etc.) au XIX^e siècle, que celle des sciences.

Rae Beth Gordon aime les titres intrigants. Son livre précédent était intitulé *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema* (Stanford, Stanford University Press, 2001, évoqué dans ces pages par Mireille Berton – 1895 n°58, octobre 2009), celui-ci s'appelle donc *Dances with Darwin, 1875-1910*. Dans les deux cas, un nom propre en décalage historique et/ou culturel avec l'objet vient donner le relief : l'américain Jerry Lewis et l'anglais Charles Darwin sont largement extérieurs au centre de l'intérêt de Gordon, c'est-à-dire la culture

française du XIX^e siècle, et avant tout les spectacles populaires – cabaret, café-concert, etc. Il est d'ailleurs intéressant de constater que d'un ouvrage à l'autre, la référence au cinéma des premiers temps a disparu du titre, et pratiquement entièrement du texte. Les quelques films qui restent mentionnés ne le sont que pour leur rapport immédiat avec le music-hall, lorsque le sujet en est une danse célèbre comme le *cake-walk*, ou l'acteur une célébrité des planches comme les quelques phonoscènes Gaumont montrant Dranem en 1907-8. Pour un lecteur de 1895, cette absence du cinéma pour l'étude de la « modernité vernaculaire en France » entre 1875 et 1910 est *a priori* étonnante, et promet une légère frustration en même temps qu'un regard nouveau sur la période.

Les surprises du titre ne s'épuisent pas à l'image centrale d'un Charles Darwin partenaire de quelque valse, java ou *cake-walk*, image à laquelle fait obliquement écho l'illustration de couverture, caricature d'André Gill pour *la Lune rousse* du 18 août 1878, montrant le naturaliste anglais sur la scène de l'Hippodrome affublé d'un corps de singe et exécutant, sous la direction d'un Littré dans la même condition, des bonds à travers les cerceaux de la crédulité et de l'ignorance... Le sous-titre est lui aussi quelque peu surprenant, avançant la notion de « modernité vernaculaire », ici française, notion dont il ne paraît pas si évident de saisir ce qu'elle recouvre. En fait, il semble que cette « modernité vernaculaire » s'oppose à ce que les Anglo-saxons nomment « *high modernism* », la modernité artistique des avant-gardes, de dada au surréalisme, et que donc l'adjectif renvoie ici moins au local qu'au populaire.

Ce sous-titre montre en tout cas une chose : l'ouvrage de Gordon est clairement très ambitieux, ainsi que l'affirme ouvertement l'auteur dès l'introduction. Elle s'y propose plusieurs tâches concomitantes, chacune d'une ampleur considérable. Tout d'abord, un travail historique important vise à démontrer et analyser « l'influence de Darwin sur le café-concert et le music hall parisiens » (p. 1). Pour

cela, elle s'est appuyée sur de nombreuses, riches et passionnantes sources primaires, ayant dépouillé plusieurs périodiques français de ces années, principalement destinés à un public « populaire » : *le Courrier français*, *Fantasio*, *le Monde illustré*, *l'Illustration*, *le Rire*, mais aussi la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* et la *Revue illustrée*. Ce travail donne accès – en traduction anglaise uniquement, autre légère frustration pour un lecteur francophone – à un pan du fonds culturel dans lequel se déploie la dite « modernité vernaculaire », fonds qui est aussi celui de l'émergence du cinéma.

C'est à partir de l'étude de ces sources et pratiques que Gordon cherche à mettre en place ce qu'elle appelle une « anthropologie du geste ». L'attention au geste, affirme l'auteur dès ses premières pages, est rare dans les études d'histoire culturelle et d'anthropologie, désintéret relatif dû selon elle à certains préjugés culturels contre le corporel et à une conception globalement naturalisée du geste. Cet objet pose aussi le problème des sources : sur quelles bases une telle histoire est-elle envisageable ? Gordon s'appuie « fondamentalement sur des comptes rendus journalistiques de première main et sur l'iconographie du geste et du mouvement dans les dessins, affiches, lithographies, et photographies dans le cabaret et les représentations cinématographiques » (p. 2), ces dernières largement minoritaires ici. C'est donc à une circulation discursive complexe que Gordon s'attache, et dont elle décrit de manière forte un certain nombre des enjeux.

L'hypothèse de Gordon est donc celle d'une circulation de thèmes dont l'intensité serait singulière en France, entre les théories évolutionnistes proposées par Darwin dans *On the Origin of Species* (1859) et *the Descent of Man* (1871), et la culture populaire, notamment à partir du milieu des années 1870, en lien avec la publication française de ce dernier livre et l'élection de Darwin comme correspondant étranger à l'Académie des sciences – élection certainement importante, mais dont Gordon réduit

la complexité (l'Anglais fut élu seulement après quatre échecs étalés sur huit années, et dans une branche – la botanique – qui n'avait à peu près aucun rapport avec son travail). La recherche de Gordon met au jour des pratiques et traditions spectaculaires dont l'auteur montre l'importance, des « chanteuses épiléptiques » au « cancan » en passant par les « comiques idiots ». Elle démêle de manière souvent passionnante la complexité de l'intrication des thèmes engagés, mis en scène dans ces spectacles destinés surtout aux classes populaires : la mode y croise la médecine, avec l'obsession pour certains états du corps – épilepsie, hystérie, infirmités – à la fois pathologiques et profondément érotisés, double mouvement difficile à saisir aujourd'hui. Dans ce contexte, l'arrivée du darwinisme va introduire une dimension nouvelle ou amplifier un ensemble d'enjeux latents : l'idée de l'évolution, conjuguée à la théorie de la dégénérescence, va interagir avec ces représentations médicales ainsi qu'avec l'apparition contemporaine d'une « culture » coloniale et colonialiste, dont les « zoos humains » apparaissant à Paris au milieu des années 1870 sont parmi les plus horribles exemples. Pathologies, difformités génétiques et différences ethniques se trouvent ainsi rassemblées en une vision de l'humanité hiérarchisée par un principe d'évolution aux accents esthétiques dans lequel le sommet est représenté par la culture occidentale voire parisienne, celle-ci se délectant en retour de la laideur, de la sauvagerie, de la bassesse (sexuelle) dont elle se croit sortie, en même temps (théorie de la dégénérescence oblige) qu'elle craint sans cesse d'y être ramenée, ce que la luxure même à laquelle elle s'abandonne dans la proximité de ces êtres primitifs ne peut qu'accélérer.

Ces liens forment un tableau assez terrifiant de la culture populaire (« vernaculaire » ?) au moment de l'émergence du cinéma. Ce tableau laisse néanmoins d'assez importantes zones d'ombre, et donne parfois envie de tempérer ou complexifier certains problèmes. Tout d'abord, cette représentation de la « modernité vernaculaire en France » est centrée sur

un certain type de spectacles, et un certain type de sources. Fonder une vue d'ensemble de cette culture en priorité sur des journaux comiques et satiriques amène à se demander en quoi cette partie de la presse peut être considérée comme particulièrement représentative de la culture d'une époque – ou plutôt de sa part la plus réactionnaire. Quelques autres journaux sont pris en compte, mais ils sont minoritaires, et là encore leur choix pose problème. D'autre part, le centrage sur les spectacles de cabaret et café-concert est un parti pris de l'ouvrage, mais on pourrait le discuter, même dans la perspective de l'auteur : pourquoi l'absence du « Grand-Guignol », du théâtre dans son ensemble, des spectacles de magie, de lanterne magique (et de cinéma), etc. ? Si les journaux et spectacles considérés ont une pertinence particulière, quelques données historiques ou sociologiques sur leur présence dans le champ culturel de l'époque eussent peut-être mieux permis de la saisir. Gordon pose d'emblée la circulation des idées entre darwinisme et culture populaire : mais comment a lieu cette circulation ? Par quels réseaux, médias, et pour quelles raisons s'opère-t-elle ? Gordon rappelle également régulièrement la spécificité de la France dans la réception de ce darwinisme, mais il faut attendre la page 209 pour que soit posée la question « What accounts for France's specificity? », et qu'une très brève et peu satisfaisante remise en contexte avec les pays environnants soit proposée – sans que d'autres hypothèses ne soient avancées qu'un penchant culturel évident : « Les Français sont un peuple extraordinairement visuel (et cette faculté surpasse grandement leur sens du rythme) » (p. 236).

L'auteur par ailleurs se refuse manifestement à entrer dans les textes de Darwin eux-mêmes, qui ne sont jamais étudiés. Les théories de l'évolution et de la dégénérescence sont présentées non pas dans leur complexité originale, mais d'emblée dans leur version popularisée comme « darwinisme », sans jamais que ce darwinisme, supposé déjà constitué et connu du lecteur comme évidence culturelle, soit

confronté à ses sources scientifiques réelles, ou même explicité et problématisé. Or, bien entendu, la transformation des théories de Darwin en darwinisme(s) est en elle-même un objet épistémologique complexe. Mais Gordon ne cite Darwin qu'à quelques occurrences, chaque fois non pas sur des points théoriques mais idéologiques, et ne mentionne ni ne prend acte d'aucun écrit ou outil conceptuel provenant de l'historiographie des sciences, depuis Canguilhem jusqu'aux nouvelles études darwiniennes d'un Patrick Tort, qui s'est justement attaché à ces distinctions.

Quant au niveau d'abjection que peut atteindre le racisme à l'époque, et le degré de profondeur de son imprégnation dans la culture – imprégnation dont nous ne sommes bien sûr pas sortis –, on ne peut qu'abonder dans le sens de Gordon, et il est difficile d'éprouver autre chose que de la sidération. Mais là encore, quelques questions restent en suspens à la lecture. Par exemple, l'érotisation du corps autre renvoie-t-il uniquement à la jouissance de la domination ou à une délectation morbide ? Un Baudelaire n'était-il pas déjà attiré par les femmes noires avant tout darwinisme ? Et dans quelle mesure ce racisme culturel est-il spécifique aux classes populaires ? À la France ? La présence d'un dernier chapitre consacré au croisement de ces thèmes dans l'œuvre d'Alfred Jarry – qui était lui anticolonialiste, anarchiste, etc., donc non seulement grand artiste du « *high modernism* » mais aussi idéologiquement admirable – tend à radicaliser pour le lecteur, par contraste, l'attribution de ce racisme « vernaculaire » à la culture populaire, et à accentuer plutôt qu'à atténuer l'opposition entre culture « haute » et culture « basse », cette dernière étant à tous les sens du terme. D'autant que la présence de Jarry, si elle est fort agréable, n'est pas évidente dans le contexte, son œuvre opérant sur des types de circulations entre art, culture, science et histoire des sciences, radicalement différents du « darwinisme » évoqué dans le reste de l'ouvrage. *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Flaubert aurait pu, par exemple, sembler faire contexte de manière aussi profonde,

et aurait entraîné des conclusions sans doute fort différentes.

L'intérêt historique de l'ouvrage est néanmoins très grand, même s'il est parfois quelque peu tempéré par un système de référencement ennuyeux. Les citations sont sourcées dans le texte par la seule mention du nom de l'auteur et de la page, usage minimal qui impose d'aller systématiquement consulter la bibliographie ne serait-ce que pour obtenir les titres mais aussi les dates des textes cités. Le système des notes en fin de volume l'imposerait aussi, mais ne donne pas cette référence partielle que l'on suppose suffisante et qui ne peut l'être. Le problème est ici aggravé du fait d'un usage important de citations indirectes pour les sources secondaires, ainsi que d'une bibliographie qui ne précise que rarement les dates de publication originales. Pour quelques exemples au hasard, Fénéon n'est ainsi référencé qu'avec les années 1970 et 1948, et Jarry 1972, 1987 et 1962 ; le manifeste futuriste n'est cité que sur une édition partielle de 1979, etc. Cela crée parfois pour le lecteur une confusion dont il est difficile de sortir. C'est particulièrement regrettable dans le cas de Darwin lui-même. La bibliographie fait référence de manière parcellaire et imprécise à l'édition originale anglaise de *the Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871), livre crucial pour l'étude, mais ne dit absolument rien des éditions françaises, quand le livre postule une diffusion singulière de la pensée de Darwin en France pour l'éclairage de laquelle l'historiographie paraîtrait nécessaire, mais reste totalement absente de l'ouvrage. *La Descendance de l'Homme et la sélection sexuelle* a connu une première édition française en deux volumes chez Reinwald et Cie (Paris) en 1872, dans une traduction de Jean-Jacques Moulinié et avec une préface de Carl Vogt. Le même éditeur fera paraître une édition corrigée par Edmond Barbier en 1873-74, puis une traduction nouvelle de Barbier faite sur la deuxième édition anglaise en 1881, traduction rééditée en 1891. Pour plus de détails, on pourra consulter la préface de

Patrick Tort à l'importante traduction qu'il dirigea pour Syllepse (Paris, 1999) sous le titre revu de *la Filiation de l'Homme et la sélection liée au sexe*. La seule autre œuvre de Darwin citée par Gordon est *the Expression of the Emotions in Man and Animals*, dont l'unique référence est celle des *Works of Charles Darwin* (New York University Press), 1989.

Parallèlement, un effet d'étrangeté méthodologique apparaît, qui est accentué pour l'historien des débuts du cinéma. Pour ce dernier, la période considérée par Gordon – 1875-1910 – est l'une des plus complexes, et voit des évolutions voire des basculements absolument radicaux pour le cinéma : concrétisation technologique, institutionnalisation progressive, transformations de la place dans la culture, bouleversements dans les techniques et les formes, dans l'organisation des séances, etc., etc. Comme telle, la période se trouve sujette à périodisations multiples et sujettes à (éventuelles) controverses : cinéma des premiers temps, « *novelty period* », périodes attractionnelle et d'intégration narrative, et d'autres encore. Or, Gordon considère cet intervalle comme un seul bloc, cohérent et stable, pratiquement sans évolutions – à quelques nuances près (pp. 240-241...). Ainsi, page 105 sont cités à la suite et se complétant ou répondant l'un l'autre des textes de 1897, 1908, 1894 et 1885. Autre exemple, pages 116-117, un texte écrit en 1908 par l'architecte viennois Adolf Loos répond à un extrait du *Physiological Aesthetics* de l'Anglais Grant Allen (1877) – ceci sans que par ailleurs la question de la différence de point de vue liée aux cultures nationales n'ait été posée, alors que cette différence est supposée partout ailleurs dans l'ouvrage...

La connaissance qu'a Gordon de ces spectacles populaires fait contexte de manière précieuse pour les débuts du cinéma. Elle rappelle par exemple que « [d]ans les cabarets et cafés-concerts, le spectacle était autant dans le public que sur la scène. Le Mirliton de Bruant en était un parfait exemple, comme le Chat Noir de Rodolphe Salis : dans les

deux, le propriétaire/ maître de cérémonie insultait le public individuellement et collectivement. Dans d'autres lieux, le public chantait avec les artistes ou même, dans les *beuglants*, criait si fort que l'on n'entendait plus le chanteur. Il n'y avait, en fait, pas d'autre forme de divertissement où la participation du public était aussi présente, qu'elle fût sollicitée ou non » (p. 33). On sent ainsi dans quel contexte – dans quelle(s) « série(s) culturelle(s) », pour reprendre les termes importés en cinéma par André Gaudreault – le bonimenteur de cinéma s'intègre, et dans quelles sortes d'ambiances sonores la projection de vues animées pourra évoluer – même si d'autres types de lieux impliqueront d'autres situations (la conférence illustrée par exemple), non évoquées ici.

L'ouvrage de Phillip Prodger, intitulé *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*, est d'une certaine manière le complet contre-champ du livre de Gordon. Où l'Américaine se place résolument du côté de la réception, l'Anglais, auteur en 2001 d'un livre intitulé *Time Sands Still: Myrbridge and the Instantaneous Photography Movement* (New York, Oxford University Press), développe quant à lui une approche poïétique, interrogeant particulièrement la place de la photographie dans l'élaboration théorique darwinienne. Darwin est un penseur profondément visuel, par orientation personnelle sans doute mais également pour avoir travaillé à une période où le rapport de la science à la vision était central, d'une manière radicalement différente de ce qu'il est devenu. L'historienne des sciences allemande Julia Voss avait déjà évoqué ce rôle crucial du visuel dans la construction de la pensée chez Darwin dans un beau livre, *Darwins Bilder: Ansichten der Evolutionstheorie 1837-1874* (Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2007, réédité en cette année anniversaire 2009, et traduit en anglais sous le titre *Darwin's Pictures* chez Yale University Press en 2010), livre centré moins sur la photographie – même s'il en était question – que sur les dessins et diagrammes du naturaliste.

Le livre de Prodger dessine, à partir de sa problématique, un autre panorama de la culture du milieu du XIX^e siècle, autour de la place, du rôle, et finalement de la conception des images. Le pivot en est constitué par *the Expression of Emotions in Man and Animals* (1872), livre un peu moins connu de Darwin que *l'Origine des espèces*, mais qui eut une influence considérable sur des personnalités aussi diverses que Aby Warburg, Jean-Martin Charcot, Albert Londe, Sigmund Freud, Ernst Cassirer, etc. L'intérêt de Prodger est lié au fait que ce livre est l'un des tout premiers ouvrages scientifiques à avoir été illustré par la photographie (trente clichés répartis sur sept planches), en plus des traditionnelles gravures.

Cette accroche permet à Prodger d'évoquer tout un ensemble de pratiques culturelles liées à la photographie dans l'Angleterre victorienne : boutiques et ateliers de photographes à Londres, usages et formes de la photographie commerciale (importance par exemple de la « carte de visite », ou des portraits d'enfants), évolution des techniques de prise de vues, de tirage et d'impression, usages concernant les formats, tirages, légendes, etc. – phénomènes dont parfois on aurait apprécié des descriptions plus développées. Prodger va ainsi s'intéresser, à partir d'un dépouillement des archives Darwin de la Cambridge University Library, à la collaboration entre le scientifique et ses illustrateurs, dessinateurs, imprimeurs et photographes. Ces collaborations sont instructives sur plusieurs points – organisation du milieu scientifique, statut de l'illustrateur, etc. – notamment sur la conception de la photographie qui pouvait être en vigueur à l'époque.

Darwin donc, dans les années 1860, s'intéresse à la manière dont les êtres vivants – humains, mais aussi animaux (chiens, chats, singes) – expriment leurs émotions : jeu des muscles faciaux, postures corporelles, etc., qui permettront au destinataire (ou plus généralement à l'observateur) de comprendre très exactement ce que ressent le sujet. Ces questionnements renvoient d'ailleurs, pour le lecteur de

1895, à des problématiques qui concerneront longtemps le cinéma, de Marey à *l'Homme visible* de Balázs. Toujours est-il que Darwin doit trouver ou construire, pour son étude, des sources, et ensuite pour son livre, des illustrations. Il va s'intéresser pour cela aux représentations de figures expressives dans l'histoire de l'art, mais se tourner également vers la photographie – ce exclusivement pour les expressions humaines, les animaux restant représentés uniquement par des gravures, pour des questions sans doute à la fois idéologiques et technologiques. Son problème, à l'époque, est d'abord la longueur nécessaire des temps de pose : l'expression est, par essence fluctuante, évanescence, difficile à fixer. Darwin va donc partir à la recherche de photographies existantes lui donnant satisfaction, qu'elles soient « naturelles », ou d'un autre type : il reprendra dans *the Expression...*, plusieurs photographies de mimiques obtenues artificiellement par le dispositif de stimulation électrique de Duchenne de Boulogne. Cet usage déjà se montre extrêmement intéressant, et complexe. D'une part, quel caractère de vérité expressive faut-il attribuer à des images obtenues par un tel dispositif expérimental ? D'autre part, Darwin utilise ces images dans son livre de deux manières différentes : certaines des photographies sont imprimées telles quelles (quoique recadrées), mais pour d'autres, le naturaliste demande que les photographies originales soient reproduites sous la forme de gravures sur bois – gravures qui sont de fidèles reproductions, à ceci près que l'on aura légèrement accentué certains traits pertinents (les plis du front), mais aussi *fait disparaître le dispositif électrique*, qui reste toujours très présent dans les photographies originales de Duchenne – logiquement, puisque l'intérêt pour le Français tient au lien entre expression et lieux exacts de la stimulation musculaire.

Prodger insiste longuement sur la collaboration peut-être la plus fructueuse pour Darwin, celle dans laquelle il s'engagea vers 1871 avec le photographe Oscar G. Rejlander. Darwin lui commanda

plusieurs photographies, et obtint des résultats qui le satisfirent. Or Rejlander, dont Prodger reproduit quelques œuvres splendides, est *a priori* un photographe peu adapté à l'illustration scientifique : ses spécialités sont plutôt la photographie mise en scène, et surtout la photographie composite, truquée – la photographie « d'art ». Tout ceci en dit assez long sur un moment de l'histoire de la photographie où ce qu'on y voit, ce qu'on en attend, ce qu'on en comprend, est assez profondément différent de ce qui adviendra plus tard. Et tout ceci décrit une histoire de la photographie bien éloignée du basculement décrit par André Bazin dans « Ontologie de l'image photographique », ontologie de l'objectivité dont on voit par le livre de Prodger combien elle est une construction historique, qui gagnerait sans doute à perdre son caractère d'évidence. En retour, cette conception « darwinienne » pourrait-on dire de la photographie, et son décalage avec les pratiques ultérieures, va entraîner nombre de critiques et controverses, évoqués par Prodger, remettant en cause la valeur scientifique de l'ouvrage sur la base de son utilisation « douteuse » de l'image photographique – jugement dont Prodger montre le caractère largement anachronique.

Face à des objets aussi riches et complexes, le lecteur regrette parfois que l'ouvrage n'aille pas plus loin dans les descriptions et analyses des images et leurs implications. Les planches originales de *the Expression...*, par exemple, sont passionnantes à maints égards : utilisation de cadres ovales, rectangulaires ou voûtés ; disposition sur la page (manifestement calculée et parfois très étonnante, organisant un sens de lecture non intuitif et finalement narratif), interaction avec les titres, mise en rapport des images et des sujets, etc. De même, des questions comme la place du flou dans ces images, fort passionnante et complexe, sont quelque peu laissées en suspens : Darwin, en scientifique, cherche à minimiser le flou dans les photographies (même si des résidus sont parfois visibles), mais son graveur peut en

inclure dans ses dessins pour suggérer la mobilité (le frétillement de queue du chien « dans un état d'esprit humble et affectueux », p. 148), mode de représentation « photographique » du mouvement...

Ainsi, à partir de la figure de Darwin, les deux ouvrages tissent un portrait complémentaire de deux moments historiques différents – la France du tournant du XX^e siècle, l'Angleterre victorienne – fondamentalement liés à l'émergence du cinéma, et ce sans qu'aucun des livres n'ait centralement le cinéma pour objet. Si chaque fois des enjeux d'histoire culturelle complexe affleurent, les différences entre les sujets se lient à de profondes divergences méthodologiques pour donner finalement, des périodes en cause, des portraits très dissemblants. Les écarts entre ces deux ouvrages ramènent finalement le lecteur, une nouvelle fois, à mesurer tout ce qu'il peut y avoir d'implications idéologiques dans les choix de méthodes.

Benoît Turquetly

**Jay P. Telotte, *The Mouse Machine*
– *Disney and Technology*,
Urbana & Chicago,
University of Illinois Press, 2008, 232 p.**

À L'ISSUE DE LA LECTURE DE CETTE EXCELLENTE ÉTUDE de Jay P. Telotte sur Disney et la technologie, on ne peut que se sentir frustré. Allons même jusqu'à dire que cette frustration est inhérente au projet même de l'auteur, dont les indéniables qualités d'analyse ne peuvent pallier une aporie initiale sur laquelle repose l'approche problématique de l'ouvrage. C'est ce que nous souhaiterions mettre en évidence ici, tout en proposant une sorte d'appendice temporaire à ce que nous considérons, malgré cette petite réserve, comme l'une des meilleures études publiées sur Walt Disney.

Prenant la suite d'un livre sur Disney et la télévision publié en 2004, *The Mouse Machine* paraît creuser un sillon théorique déjà entamé dix ans plus

tôt dans *Replications – A Robotic History of the Science Fiction Film* (Illinois, University of Illinois Press, 1995). Professeur à l'Institut de Technologie de Georgie, Telotte s'intéresse de près aux liens étroits tissés entre cinéma et technologie, et en particulier à l'impact de celle-ci sur la culture moderne. Dans son analyse de la figure robotique au cinéma, l'auteur engageait déjà une problématique que nous retrouvons en un sens dans *The Mouse Machine*, à savoir l'idée que l'image de l'artifice humain – le robot – nous parle « des interactions entre l'humain et la technologie qui réside au cœur de la science-fiction » (p. 5). C'est en un sens l'approche que l'on retrouve dans son second ouvrage consacré à Disney, cherchant à déceler, sous les grandes figures disneyennes, la technologie cachée sous la surface, et qui permet à toutes ces figures, à ces mondes, de fonctionner. Le livre propose ainsi de creuser sous les apparences et d'étudier les rouages de la magie à l'œuvre dans les films du studio.

Cette idée, très postmoderne, d'un monde illusoire dont le lissage apparent est sous-tendu par une complexe machinerie qui ne peut tendre qu'à se révéler, est à nos yeux la meilleure de l'ouvrage, et fait d'ailleurs presque tout l'objet de l'introduction. Telotte nous révèle ainsi, à travers l'exemple des parcs d'attraction Disneyland, l'intime compréhension de leur créateur d'un univers régi par la technologie, et – plus précisément – par le *progrès* technologique, dont la Disney Main Street fait office pour l'auteur de représentant privilégié : « Nous pouvons commencer notre parcours en notant qu'il y a un thème aux Disney Main Streets : le Progrès Technologique » (p. 11). Or il n'est pas innocent pour Telotte que cette rue évoquant le progrès technologique mène aux quatre univers disneyiens que représente chacune des portions du parc (Adventureland, Frontierland, Fantasyland et Tomorrowland) renvoyant à chaque fois aux thématiques cinématographiques du studio. Telotte décrit ainsi son projet : « Je voudrais étendre le chemin implicite de Main Street tout au long

d'une ligne temporelle impliquant une histoire du Studio plutôt différente, afin de décrire comment, à certains moments cruciaux du développement de la compagnie, Disney a innové, adopté, et exploité une variété d'innovations technologiques clés » (p. 15). Découle de cette problématique un plan en huit grandes étapes que l'auteur décrit dans les grandes lignes – or, c'est d'une légère inadéquation entre cette description et le plan effectif de l'ouvrage que naît la réserve que nous évoquons de prime abord.

Le plan de *The Mouse Machine* est présenté en introduction de manière chronologique, lui permettant de répondre à la problématique de départ et d'aborder successivement les fameux « moments cruciaux du développement » du Studio Disney. Partant de la série des *Alice's Comedies* (1923-1927) et son animation hybride pour en arriver aux productions Pixar et à l'esthétique de l'image de synthèse contemporaine, cette présentation énumère entre ces deux extrémités une série de points historiquement marqués : arrivée du son, traitement de la couleur, conception de la caméra multiplane, percée du médium télévisuel, et création des parcs à thème. Un premier problème – mineur – apparaît ici : cette description oublie deux étapes mentionnées dans la table des matières, chacune élaborant une réflexion autour du discours technologique des productions SF de Disney, porté en particulier par *20 000 Lieues sous les mers* de Richard Fleischer (1954), *The Black Hole* de Gary Nelson (1979), et *Tron* de Steven Lisberger (1982).

Mais ce qui nous paraît plus étrange est que la description de la première étape – celle du début des studios avec la série *Alice* – n'est inversement trouvable nulle part dans cette même table des matières. De fait, l'ouvrage commence abruptement en 1928, avec *Steamboat Willie*, premier *cartoon* parlant mettant en scène Mickey Mouse, sans évoquer les premières productions animées de Walt Disney qui a pourtant clairement posé les premières pierres de son empire sur une volonté d'innovation techno-