

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

66 | 2012  
Varia

---

### Le paradigme cinématographique

*The cinematic paradigm*

François Albera

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4455>

DOI : 10.4000/1895.4455

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 8-33

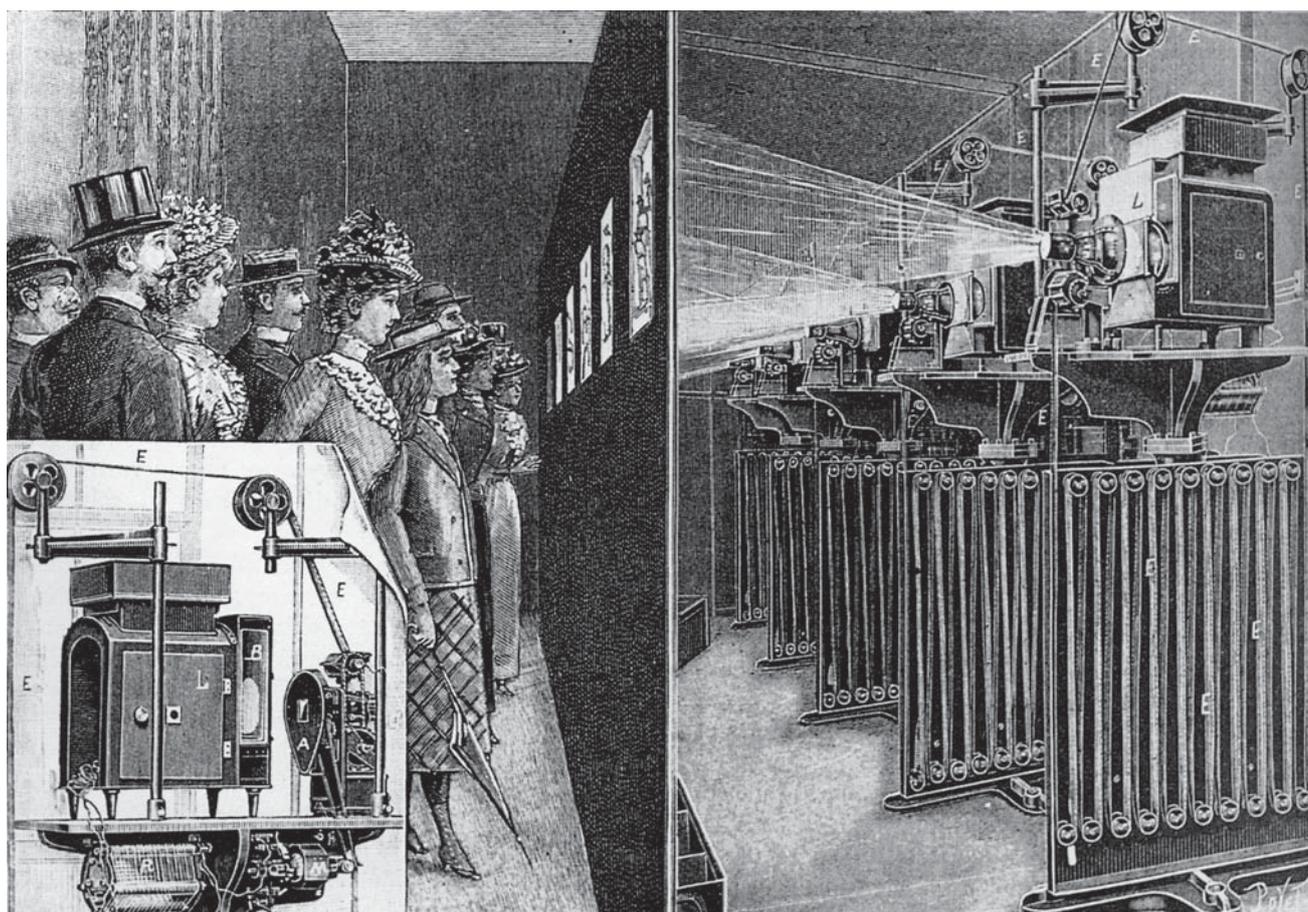
ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

François Albera, « Le paradigme cinématographique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4455> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4455>

---



Projections cinématographiques en continu à la section de l'enseignement de la Ville de Paris (d'après *la Nature*).  
Dans Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS-AFRHC, 1995, p. 96.

## Le paradigme cinématographique

par François Albera

En 1907, un journaliste de vulgarisation scientifique évoque, sous le titre « Les conquêtes de la science », les bouleversements du siècle écoulé et les changements stupéfiants des dernières décennies. La fiction d'un aïeul disparu qui reviendrait sur terre ou d'un voyageur, parti vers 1870 pour quelque contrée éloignée, de retour dans les « trépidantes cités modernes », lui sert à mettre en évidence ce qui a changé : le développement extraordinaire des transports et la diversité des moyens de locomotion « en concurrence », qui concourent à « la suppression des distances », les conquêtes « les plus nombreuses et les plus extraordinaires » de l'électricité dans le domaine de l'industrie jusqu'à la thérapeutique (utilisation des courants d'induction et de haute fréquence), la transmission à toutes distances de cette énergie, les rayons X, la radiologie et la radioactivité, mais aussi « les moyens rapides de *transmission de la pensée* ». Cette expression, surprenante pour nous dans ce contexte en raison de ses connotations para-psychologiques, désigne le téléphone, la télégraphie sans fil, le cinématographe, le phonographe...<sup>1</sup> Quelques années plus tard, le même auteur publie un roman « scientifique et de voyages », où il met en scène la fiction démonstratrice qu'il évoquait dans sa chronique : deux jeunes gens partent en voyage de prospection en Asie, l'un a suivi des études de physique-chimie et vient d'achever son service militaire comme « sapeur-télégraphiste », l'autre des études commerciales et à l'Ecole coloniale<sup>2</sup>. Après un naufrage, ils reviennent à Paris avec un indigène des Iles Carolines à qui ils expliquent longuement toutes les merveilles de la civilisation – parmi lesquelles le cinématographe et le phonographe dont il est fait l'historique et l'analyse en une quinzaine de pages. La même année 1912, dans un questionnaire lancé par une revue américaine (que reprend, en France, l'hebdomadaire *Demain*), on demande aux lecteurs et à un aéropage de savants leur palmarès des « dix plus belles inventions scientifiques » du siècle : les uns et les autres mentionnent le cinématographe en 4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> position (derrière les sources d'énergie et leurs applications les plus innovantes – le four électrique, la turbine à vapeur – et derrière l'automobile et l'aéroplane, mais en première place parmi les technologies de communication et de reproduction<sup>3</sup>).

Ce sont là trois exemples des plus communs des discours qui se tiennent en ce début du XX<sup>e</sup> siècle sur les « conquêtes de la modernité », l'essor des techniques et sur la place qu'occupe en leur sein le cinématographe : parmi les premières. On peut relever que la photographie ne figure pas dans ces palmarès, soit qu'elle n'apparaisse plus comme une « nouveauté », soit que sa nature technique soit déjà

1. Henry de Graffigny, « Causerie scientifique », *Ma Revue Hebdomadaire Illustrée*, n° 15,9 juin 1907, pp. 5-6.
2. Henry de Graffigny, *Un sauvage à Paris*, Paris, Mame, 1912.
3. *Demain*, vol. 5, n° 40, 10 décembre 1912, pp. 310-311.

estompée, naturalisée. Soit encore qu'on ait, après 1896, basculé du « paradigme photographique » (institué au mitan du siècle<sup>4</sup>) à celui « du cinématographe »<sup>5</sup>.

Cependant le cinématographe n'est pas qu'une « invention scientifique », une « technique ». Dans les textes contemporains de son avènement, il est aussi un médium, et encore un spectacle. D'emblée il est appréhendé dans ce dernier champ que ce soit par rapport au spectacle théâtral qu'il est susceptible d'enregistrer et donc de supplanter (avec des aménagements qui tiennent à sa nature technique – exactitude dans la reproduction, duplication à l'envi, ubiquité) ou que ce soit par rapport aux spectacles représentant des phénomènes naturels (comme la lanterne ou le panorama) qu'il dépasse par la précision de ses enregistrements et les commodités de son dispositif<sup>6</sup>. C'est d'ailleurs après une soirée aux *Filmparlants* Gaumont que l'indigène de tout à l'heure se voit expliquer techniquement le phénomène qui l'a subjugué.

Il n'est pas abusif de parler d'emblée de médium ou de média – soit un moyen technique de représentation et un moyen social de diffusion – car l'invention connaît rapidement des applications diverses dont l'une vise même le « cercle de famille », la vie privée, l'amateur. Deux ans à peine après les premières projections publiques, *le Gaulois*, dans son numéro de Pâques, publie, en première page, le dessin d'un immense œuf contenant douze surprises qui seront tirées au sort parmi les abonnés du journal. Maison démontable, tricycle à vapeur, bicyclette, Dictionnaire Larousse en 17 volumes, appareil de gymnastique de jardin et, en n°5, un cinématographe. « Tout le monde sait faire de la photographie; on apprend vite à manier le cinématographe », affirme le journal. À cet effet on choisit l'appareil Lumière en raison de sa praticité (il enregistre, développe et projette) et on lui prête d'emblée plusieurs fonctions: souvenirs, mise en scène, documentation (un bal, un bain de mer, une scène de comédie au château, un hallali, un bat-l'eau, la curée, la noce de village, le monument d'une gare); « que ne peut-on pas reproduire avec le cinématographe? ». On lui prête une sorte d'immédiateté – « le soir, on montrera sur la toile le développement des clichés avec l'animation de la réalité » – et un caractère modulable: « il y a bien des moyens d'ajouter à la réalité par le bruit, le chant ou la musique »<sup>7</sup>.

On sait par ailleurs que le photographe russo-polonais Boleslaw Matuszewski envisage, dès 1898, la dimension historiographique du cinéma et sa capacité à documenter les productions de la médecine, de l'industrie, de l'armée et des arts<sup>8</sup>.

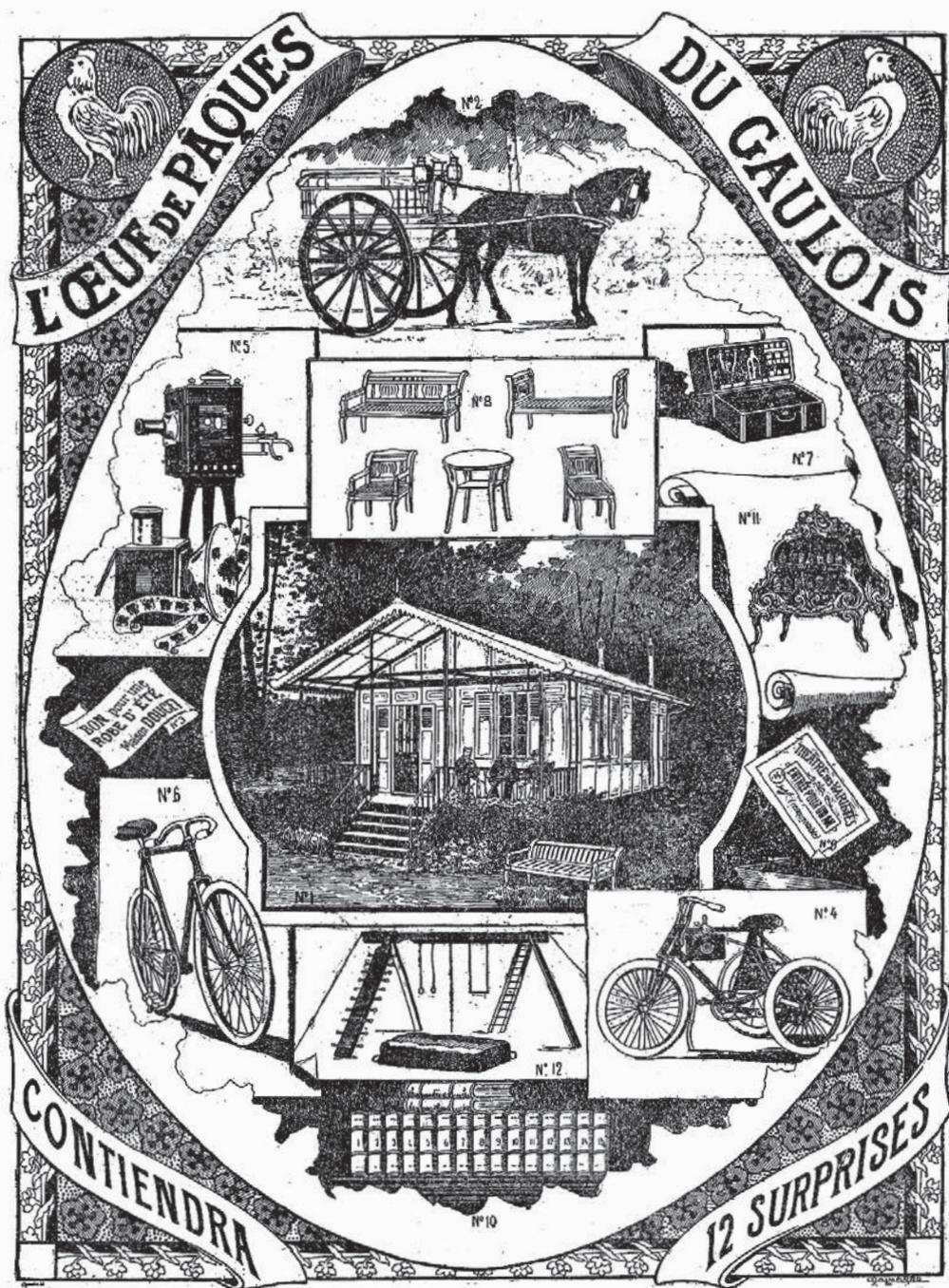
4. Voir François Brunet, *la Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

5. Dans son article sur trois colonnes à la une du *Petit Parisien* du 14 août 1898 (n°7961), « Le Cinématographe et l'histoire », Jean Follo oppose explicitement le cinématographe à la photographie en le voyant supplanter cette dernière.

6. Cf. les précoces témoignages de Jules Claretie dans *la Vie à Paris* en 1896, 1897 et de Rémy de Gourmont dans *le Mercure de France* du 1<sup>er</sup> septembre 1907.

7. *Le Gaulois*, 17 avril 1897, p.1.

8. Dans l'article déjà cité du *Petit Parisien* de 1898 (voir note 5), Follo évoque le projet de Matuszewski en l'associant au phonographe, de sorte que le cinéma conserve et ressuscite le passé « intégralement » – selon l'expression de Michelet dans la préface à son *Histoire de France* (1869) (Cf. Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un Dépôt de cinématographie historique)*, Paris, Imprimerie Noizette & Cie, mars 1898; Id., *La Photographie animée. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris, Imprimerie Noizette & Cie, août 1898 [Réédition commentée par Magdalena Mazaraki, *Ecrits cinématographiques, Une nouvelle source de l'histoire, la photographie animée*, Paris, AFRHC, 2006]).



« L'Œuf de Pâques du Gaulois », une du journal *le Gaulois* du 17 avril 1897.



A. Robida del.

Imp. Eudes.

Les Parisiens assistant par le Téléphonoscope  
aux horreurs du Sac de Pékin.

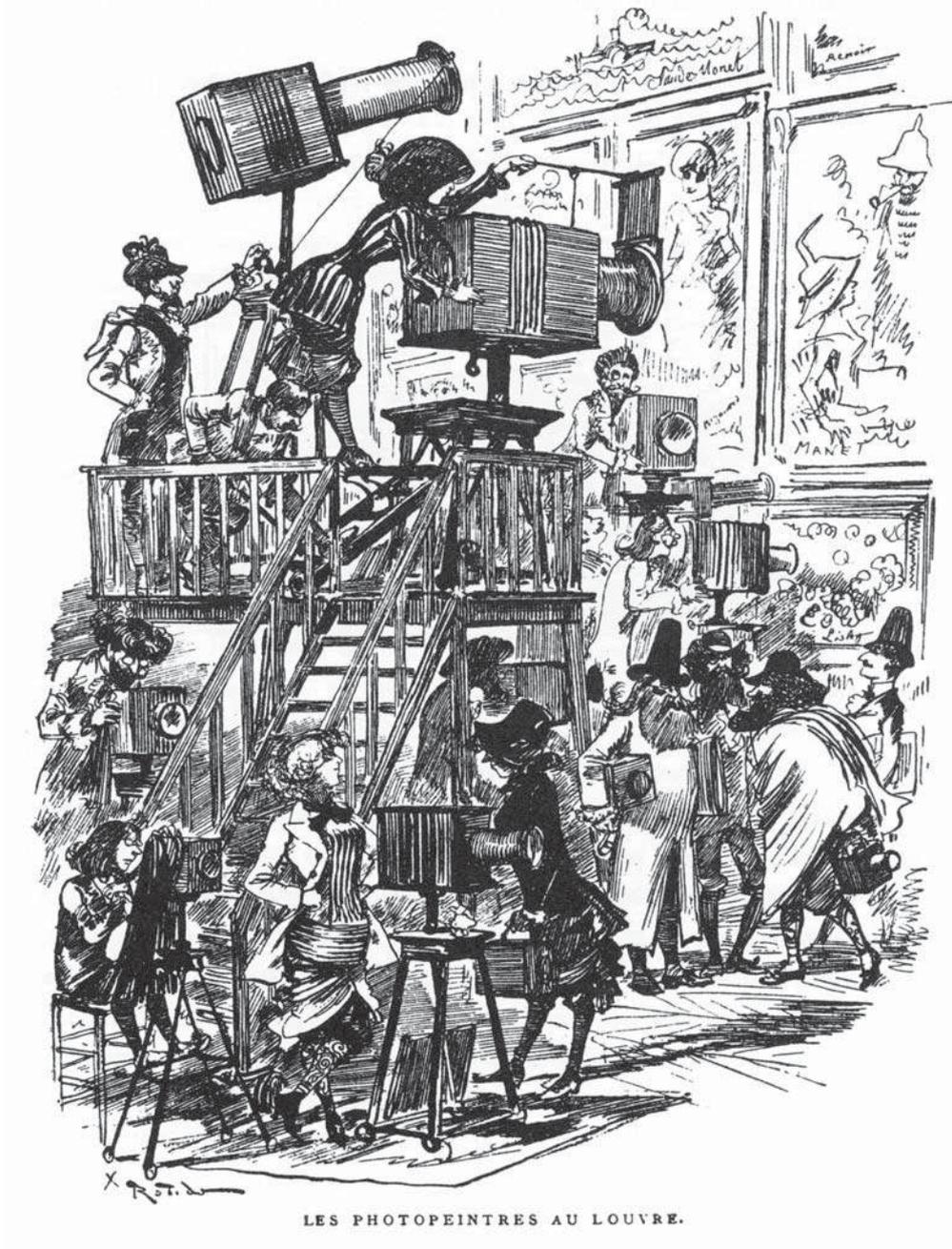
« Les Parisiens assistant par le Téléphonoscope aux horreurs du Sac de Pékin », dessin et lavis d'Albert Robida dans *le Vingtième siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883 [rééd. Tallandier, 1991], p. 209.

Cette généralisation d'un instrument technique, que les extrapolations romanesques d'un Jules Verne, d'un Albert Robida appelaient (le téléphonoscope, le théâtre chez soi, la guerre lointaine retransmise en direct dans son salon), ouvre l'espace proprement *médiatique* du cinéma: poly-usages, interactions avec l'ensemble des moyens de communication existants, applications multiples<sup>9</sup>.

Mais le cinématographe est plus encore. Un dépouillement assez ample des sources écrites les plus diverses – scientifiques et techniques mais aussi médicales, juridiques, littéraires, philosophiques... – atteste en effet de l'extension et de la centralité de la référence au cinématographe depuis la fin des années 1890 dans tous ces domaines. Certes on s'intéresse à l'objet lui-même – curiosité technique, moyen de représentation, divertissement et, dans certains cas, promesse d'art – mais cet objet joue un tout autre rôle que le sien propre (tel, du moins, qu'on l'a défini par la suite dans le discours critique et bien souvent académique): il sert de *symptôme* de cette modernité déjà évoquée et, finalement, de *modèle* de celle-ci et des effets qu'elle induit sur les corps et les esprits, dans les comportements, dans l'organisation de la société. Mieux, il se trouve convoqué à l'articulation de l'humain et de la machine, du monde objectif et de la subjectivité humaine: il désigne non seulement un nouvel appareil, un outil, une « prothèse » de la vue (instrument) mais surtout une *machine* qui restitue et reconfigure le fonctionnement psychique – de la pensée, des rêves, de la mémoire...<sup>10</sup>. L'expression, employée plus haut

9. Voir notamment Jules Verne, *l'Île à hélice* (Paris, Hetzel, 1895) et Albert Robida, *le Vingtième siècle* (Paris, Georges Decaux, 1883). Verne projette sa fiction dans un avenir proche et les appareils de communication ou de reproduction des images et des sons peuplent l'univers de cette île de l'avenir et sa capitale Milliard City où tout fonctionne à l'électricité. On peut y repérer trois appareils de communication: le *téléautographe*, qui transporte l'écriture comme le téléphone transporte la parole; le *kinétographe* qui enregistre les mouvements; le *téléphote* qui reproduit les images. D'autre part, grâce au *théâtrophone*, on est en communication avec les théâtres d'Amérique et d'Europe, et la musique, « agent thérapeutique », « exerçant une action réflexe sur les centres nerveux », et dont « les vibrations harmonieuses ont pour effet de dilater les vaisseaux artériels, d'influer sur la circulation, de l'accroître ou de la diminuer », est transmise par *téléphone* à domicile à partir de « postes d'énergie musicale ». Les *bibliothèques* contiennent des « livres phonographes » qu'on n'a pas besoin de lire: « on presse un bouton et on entend la voix d'un excellent diseur qui fait la lecture ». Les *journaux* sont imprimés sur une pâte comestible à l'encre de chocolat, « lorsqu'on les a lus, on les mange au premier déjeuner » et les *nouvelles* sont « affichées » *téléautographiquement* sur des façades. On trouve en outre « une montre parlante, une montre phonographique » et tous les habitants sont équipés d'un appareillage leur permettant de connaître « exactement [leur] constitution, [leur] force musculaire mesurée au *dynamomètre*, [leur] capacité pulmonaire mesurée au *spiromètre*, [leur] puissance de contraction du cœur mesurée au *sphygmomètre*... [leur] degré de force vitale mesurée au *magnétomètre* »... On peut rapporter précisément la plupart des objets techniques évoqués ci-dessus à des appareils existants (le théâtrophone mis au point par Clément Ader en 1881, le kinétographe d'Edison de 1890), en projet (le téléautographe) ou imaginé (le téléphote, machine imaginaire introduite par du Montel dans son *Microphone, radiophone et phonographe*, en 1882) – sans parler des instruments de mesures de l'organisme qui sont tous empruntés à Marey –, et on peut relever que cet ensemble fonctionne à partir de *transferts* et de *montage* entre objets techniques envisagés à partir de *l'hybridation* et non de l'autonomie de chacun. Si Verne introduit rapidement la technologie du « théâtrophone », son ami Robida, dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (1882), développe lui une « nouvelle » technologie de la transmission avec le *téléphonoscope* qui transmet en direct un spectacle, l'image d'un correspondant, un événement en combinant le théâtrophone, la photographie et la lanterne de projection. Puis Didier de Chousy dépasse le « direct » en imaginant, l'année suivante, le *téléchromophotophonotétroscope* (1883) qui reproduit « électriquement » « la figure, la parole, le geste d'une personne absente ».

10. Cf. les réflexions d'André Leroi-Gourhan sur le rapport de l'outil et du geste moteur et sur l'extériorisation du cerveau moteur, dans *Le Geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965 (en particulier le chapitre VII, « La libération de la mémoire » et VIII « Le geste et le programme »).



« Les Photopeintres au Louvre », dessin d'Albert Robida  
dans *le Vingtième siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883 [rééd. Tallandier, 1991], p. 52.

par Graffigny, de « moyen de transmission de la pensée » désigne cette interface qui tient à la *mécanicité*, sans cesse détaillée, du cinématographe, et au *mécanisme* de la perception par le spectateur. Soit : l'articulation de l'enregistrement photographique discontinu sur la bande de pellicule avec la restitution du mouvement fondé sur la persistance rétinienne (vue), l'articulation de l'hétérogénéité des vues avec la logique inductive (causalité, récit), enfin les mises en rapport de ces éléments disjoints dans le processus cognitif (sens). En d'autres termes, parce que le cinématographe appartient à la société technicienne, mécanicienne, machinique, bref ! industrielle – il en est le produit –, parce qu'il est en synchronie avec un monde contemporain voué à la vitesse, à l'énergie décuplée, aux chocs, à l'hétérogène, il offre le modèle psychique, physiologique, social de l'homme moderne, il donne forme aux reformulations les plus dérangelantes de l'espace et du temps : réversion, agrandissement, accélération, ellipse, fragmentation, escamotage et apparition.

Le corrélat de ce nouage, que ne faisaient qu'approcher très partiellement les « médias » précédents, telle l'imagerie industrielle qui déferle avec le développement de la presse, de la publicité et des spectacles « machinés »<sup>11</sup>, c'est le caractère trompeur qu'il peut revêtir, non seulement comme « l'art trompeur » des lanternes et des fantasmagories, qui offrait une tromperie de la représentation, mais trompeur dans son fonctionnement même. « Qu'est-ce que le kinétoscope, qu'est-ce que le cinématographe, sinon des appareils où toutes les erreurs de notre regard sont mises à profit mathématiquement, pour fournir une sensation de réalité à notre perception mentale ? » demande Léon Roger-Miles<sup>12</sup>. Paul Valéry engage ce type d'argument à partir de la chronophotographie (qu'il ne nomme pas) dans son *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci* en 1894 et le reprend dans *Degas, danse, dessin* en 1938 en nommant cette fois la chronophotographie qui manifeste « combien l'œil est inventif ou plutôt combien la perception élabore tout ce qu'elle nous donne comme résultat », imposant « des continuités, des liaisons, des modes de transformation que nous groupons sous les noms d'espace, de temps, de matière, de mouvement »<sup>13</sup>.

Les philosophes recourent dès lors au cinéma pour réfléchir à ces notions que Kant avait définies comme « intuitions pures a priori ». On connaît la réflexion de Bergson et des bergsoniens, il faudrait citer Maurice Boucher (*Essai sur l'hyperespace : le temps, la matière, l'énergie*, 1903), Ernst Mach (*la Connaissance et l'erreur*, 1908) ou le proluxe Félix Le Dantec (*le Déterminisme biologique et la personnalité consciente, esquisse d'une théorie chimique des épiphénomènes*, 1897 ; *le Conflit. Entretiens philosophiques*, 1901 ; *la Limite du connaissable. La vie et les phénomènes naturels*, 1903), et bien d'autres. Les psychologues se mobilisent autour d'un phénomène qui redéfinit le fonctionnement de la perception (l'appareil photosensible de notre rétine *produit* une image il ne « reflète » pas la réalité), de la mémoire. Dans son livre de 1897, *The New Psychology*, Edward Wheeler Scripture fait une large place aux jouets optiques et au kinétoscope d'Edison (il ne connaît ni Demeny ni Lumière) dont il détaille

11. Voir notre « Une semaine de bonté de Max Ernst : « la robe déchirée du réel... », 1895, n° 58, 2009 et Laurent Guido, Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé « cinéaste », 1895, n° 63, 2010.

12. Dans *la Revue des Arts Décoratifs*, XVI<sup>e</sup> année, 1896, p. 395.

13. Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Leonard de Vinci » [1894] dans *Variété*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 218-221 ; *Degas, danse, dessin* [1938], Paris, Gallimard « idées/arts », 1965, pp. 82-83.

le fonctionnement afin d'examiner les questions de l'espace et du temps à partir d'expérimentations et de mesures et non plus de spéculations introspectives (il se distancie du même coup des courants français centrés sur l'hystérie et l'hypnose)<sup>14</sup>. Peu après, l'un des fondateurs de la *Gestalttheorie*, Max Wertheimer, part de l'effet stroboscopique pour établir le mécanisme de la perception<sup>15</sup>. De leur côté, les médecins, les physiologistes discernent dans ce phénomène de la projection d'images discontinues des aspects potentiellement pathogènes (fatigue oculaire et mentale, atteinte des nerfs, hallucinations) et s'y réfèrent pour comprendre des affections de malades (hystérie, syndrome de Ménière, diplopie monoculaire hystérique, délire d'imagination dans la paralysie générale...). Le D<sup>r</sup> Ernest Monin, traitant de l'hygiène des yeux « dans notre vie moderne si trépidante », met en garde contre la « cinématophtalmie » et conseille de ne pas « abuser » du cinématographe : « la fatigue de la rétine succède forcément à la répétition des images lumineuses qui se superposent, tous les deux-quarante-cinquième de seconde, en moyenne, sur l'écran visuel, pour y produire l'illusion cherchée (1914).

### Le paradigme cinématographique

Devant ce foisonnement de discours, de savoirs et de pratiques que l'on peut mettre sous le signe du « cinématographe » – avant et après son instauration proprement dite (avec les Lumières qui lui donnent son nom) – dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut parler d'un « paradigme cinématographique » dont ce vaste ensemble d'énoncés de différents types et de démarches (scientifiques aussi bien que spectaculaires) dessinent les contours.

Ce n'est pas que ce nouvel espace, ainsi cartographié, ait surgi tout d'un coup, en complète rupture avec ce qui le précède : le cinématographe arrive dans ce *magasin d'images et de signes* – dont parle Baudelaire en 1859 – qui met en place progressivement ses cadres et génère ses catégories tout au long du siècle : reproduction, circulation, standardisation, fragmentation, « montage ». Mais il faut aller au-delà de l'image, de la représentation (sonore ou visuelle) et même de sa syntaxe, il faut saisir le changement dans les modes de production, dans les dispositifs technologiques : l'imagerie *industrielle* – affiches, gravures, photo-gravures dans les journaux –, l'empreinte *mécanique* de la photographie, l'*automatisation* de la musique – phonographe, alliée rapidement au microphone, au téléphone, jettent les bases de la machine cinématographique. En 1844, Grandville avait évoqué dans un dessin humoristique, « l'ère du grand art unique, mécanique, solidaire et pneumatique » qui évince l'œuvre d'art peinte à la main, expressive d'un « tempérament »<sup>16</sup> ; Alfred Jarry, en 1897, mettra en scène une « machine

14. Edward Wheeler Scripture, *The New Psychology*, London, W. Scott, 1897.

15. Max Wertheimer, « Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung », *Zeitschrift für Psychologie* n° 61, 1912 (voir la première partie de la thèse de Clara Zernik sur ce point : « Comprendre la perception par le biais du dispositif cinématographique – le cas de la Gestalttheorie » dans « L'Œil et l'objectif. La psychologie de l'art à l'épreuve du style cinématographique (1945-1965) », Paris-IV, octobre 2009, pp. 24-75).

16. Jean-Jacques Grandville, « Galerie des Beaux-Arts » dans Paul Gavarni, J-J. Grandville *et al.*, *le Diable à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon*, Paris, Hetzel, 1868 (n.p., planche XXIV).



« À la Conquête du monde », affiche d'Adrien Barrère pour Pathé (1912).



« Tous les chefs-d'œuvre les meilleurs auteurs les plus grands artistes [se retrouvent] au Cinématographe »,  
affiche de Candido Aragonéz de Faria pour Pathé (sd. reproduit dans *Archives* n° 61-62, 1995, p. 12).

à peindre» « tournant en azimut dans le hall de fer du Palais des Machines »<sup>17</sup>; quatre-vingts ans plus tard Michael Snow met au point une telle caméra « autocéphale » dans *la Région centrale* (1971). Dès lors une autre économie de l'imaginaire s'instaure : d'abord les images, les « gravures », relais iconiques de masse, ont tendance à se substituer à l'image mentale, au souvenir (Cf. Stendhal<sup>18</sup>), puis l'observateur baudelairien devient lui-même « miroir », voire « kaléidoscope » – « qui, à chacun de ses mouvements représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie »<sup>19</sup>.

Le cinématographe, on l'a dit d'emblée, n'apparaît à personne comme surgi du néant ; on s'applique au contraire sans cesse à établir les *filiations* qu'il entretient avec les appareils, les jouets, les dispositifs qui ont existé avant lui dans le domaine de l'image en mouvement, de la reproduction des apparences et de la projection. Cela n'empêche pas de devoir prendre la mesure de sa nouveauté car il dépasse le seul perfectionnement de ses prédécesseurs, il dépasse l'attente qu'en avaient, par exemple, Edison ou les Lumières. Il procède, en effet, à ce que Gilbert Simondon appelle une *amplification*.

Albert Turpain (professeur de physique et précurseur du télégraphe sans fil), dans une allocution qu'il fait à Limoges en 1918 sur le cinématographe, exprime cela de manière imagée dans ses premiers mots : « Invention d'hier, brusquement épanouie et déjà fortement charpentée, la cinématographie rappelle ces fleurs tropicales, à l'éclosion rapide qui, volumineuses et colorées, fixent l'attention et forcent l'étonnement. Peu de domaines qu'elle n'ait envahis »<sup>20</sup>.

L'efficacité du cinématographe – et la raison de son rayonnement immédiat, de cette « contagion » qu'il répand dans tous les secteurs de la vie sociale – vient de sa coïncidence avec des cadres intellectuels, cognitifs mais aussi imaginaires qui forment ses conditions de possibilité, celles d'un champ de discours et de pratiques indexé sur des paramètres tels que l'exactitude, l'automatisme, la vitesse, l'instantanéité, la simultanéité, la fugacité, la mémorisation, la reproduction, l'information, notamment. La mise au point d'un outillage modifiant la vue (longue-vue, télescope, microscope), l'ouïe (téléphone, phonographe), l'élaboration d'appareils de mesure de la cinématique animale et humaine et des mouvements physiologiques (sphygmographe), l'avènement d'appareils de mise en mouvement des images (jouets optiques), de captation-restitution de l'image (photographie) et du son (gramophone), de transmission (télégraphe,

17. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique* dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1972, p. 714.

18. Dans sa *Vie de Henry Brulard* (1835), par ailleurs toute consacrée à une réflexion sur la mémoire et ses rapports avec les images (mentales, littéraires ou iconiques, la mémoire étant elle-même plusieurs fois comparée à une fresque fragmentaire) il évoque la substitution à la réalité d'un récit produisant une image puis celle d'une gravure à son souvenir : « C'est là le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir, et détruit le souvenir réel. » (dans *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1955, p. 412).

19. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » (1863), dans *Œuvres*, vol. 2, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1932, p. 333. Le mot de Baudelaire d'« observateur » (*Ibid*, p. 332 couplé à celui de « flâneur ») – auquel Jonathan Crary donnera une place particulière (« *the observer* ») – se retrouve chez Valéry en 1894 (voir « Introduction à la méthode de Leonard de Vinci », *op. cit.*).

20. Albert Turpain, « Le cinématographe. Histoire de son invention – son développement – son avenir », *Association française pour l'avancement des sciences. Conférences faites en 1918*, Paris, 1918, pp. 163-181.

téléphone), etc. se croisent et se combinent dans la *machine* du cinématographe qui semble les ramasser en elle comme s'ils étaient autant de membres épars qui se réuniraient sous son nom.

Cet ensemble de prothèses techniques des sens et même des fonctions corporelles et psychiques ne font pas qu'outiller ces derniers pour « mieux » voir, ressentir ou comprendre, il dessine un territoire nouveau pour les sensibilités et les habitus et redécoupe les espaces, retrace les lignes de partage et requalifie à nouveaux frais les corps et les esprits. Le passage du jeu individuel (jouets optiques) ou de la vision privée (stéréoscope, kinétoscope) à la projection pour le grand nombre (rapidement imaginé comme innombrable comme en témoignent les projets de cinéma à l'Exposition 1900) fait apparaître, avec une efficacité nouvelle, un dispositif qui appréhende le corps social (public) via les corps individuels (spectateurs). C'est une dimension que d'autres pratiques collectives avaient abordée et contribué à façonner et qu'évoque par exemple Balzac dans *le Diable à Paris* quand il parle de « l'œil des Parisiens » consommant feux d'artifice, palais en verres multicolores, fantasmagories, féeries théâtrales, panoramas, vitrines, expositions, musée de cire, mise en scène de la morgue, caricatures par milliers, vignettes et lithographies, etc.<sup>21</sup> Mais elle reçoit ici un exposant d'une tout autre puissance tenant notamment à ce branchement unique du psychique et de la foule, de l'intime et du public, de l'intérieur et de l'extérieur. À tel point que, contrairement aux idées reçues, le « modèle » cinématographique s'impose à peu près à tous tandis que l'imagerie industrielle suscitait encore dégoût et rejet – fût-ce sur une base de fascination – de la part des intellectuels (Baudelaire parle de « l'immense nausée des affiches », Flaubert vitupère toute idée d'illustration de ses textes, comme Mallarmé qui, en revanche, accepterait le cinématographe).

Pour le comprendre il faut commencer par examiner les définitions techniques qu'on en donne (mécanisme) avant de s'obnubiler sur les images qu'il propose (représentation) : l'avènement de ce paradigme cinématographique ne s'inscrit pas tant, en effet, dans une « histoire du regard », dans une « histoire de la représentation » que dans celle des dispositifs de vision et d'audition, avec ce que cela implique quant à la redéfinition du spectateur (regardeur ou observateur) qui en fait partie, la place qui lui est assignée, son assujettissement. Cette préoccupation pour le mécanisme, loin de n'appartenir qu'à la brève période de la « *novelty* » dont ont parlé les premiers « nouveaux historiens du cinéma » impatientes d'aborder la phase artistique du médium, est une constante. Elle nourrit et sous-tend jusqu'aux théories esthétiques des années 1910 à nos jours, le cinéma se faisant l'interprétant des mutations technologiques dans le domaine des transmissions, des communications comme des simulations et demeurant le meilleur moyen de donner forme à des paradoxes de la physique contemporaine (espace-temps, mondes virtuels, etc.). Mais il faut pour cela admettre que « ceux qui les premiers firent et

21. Honoré de Balzac, « Un Gaudissart de la rue Richelieu » (chap. « les Comédies qu'on peut voir gratis à Paris ») dans Coll., *le Diable à Paris et les Parisiens*, Paris, Marescq & Havard, 1853 [1845-1846], p. 108. Voir sur ce point Max Milner, *la Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982; Ann Friedberg, *Window Shopping, Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California press, 1993; Vanessa R. Schwartz et Leo Charney (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California press, 1995; Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000; Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2001.

pensèrent le cinéma » n'ont pas appréhendé l'image projetée dans les catégories de « l'auto-mouvement », du mouvement comme « donnée immédiate de l'image »<sup>22</sup>, mais bien comme une production du mouvement par l'alliage de deux mécanismes, celui de l'appareil, d'une part, et celui de la perception et du cerveau du spectateur, d'autre part. Toutes les métaphores du cinéma dans les textes qu'on trouve entre les années 1890 et 1918 s'appuient sur sa nature mécanique, discontinue, saccadée même, et sur l'interface avec la physiologie et le psychisme humains. On retrouvera de semblables analogies entre l'ordinateur et le cerveau mais avec « l'homme en train de calculer » d'Alan Turing dans les années 1930, puis entre les connexions neuronales et le fonctionnement numérique de nos jours autour de l'image virtuelle et des procédures de simulation.

### La mécanique / le mécanisme

Attachons-nous au doublet machine / mécanisme de perception, central pour la mesure de cette référence cinématographique. En commençant par examiner la manière dont on présente la machine, on relèvera d'emblée la nature *généalogique* de ces discours.

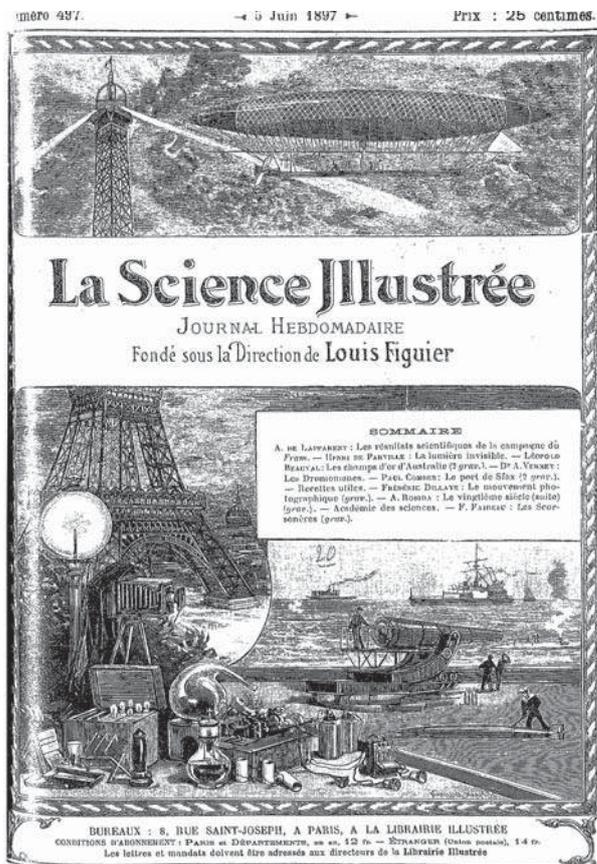
Dès 1896 aucun commentateur ne manque d'évoquer *ensemble* kinétoscope et cinématographe et aucun ne manque d'inscrire ces deux appareils – au titre d'« applications » – dans la descendance des expériences de Joseph Plateau, des jouets optiques et du Théâtre optique d'Emile Reynaud, de la photographie instantanée et de la chronophotographie enfin. Que le propos soit de vulgarisation ou d'explication scientifique, qu'il soit même mis dans la bouche d'un personnage de roman, il est extrêmement rare qu'il n'en aille pas ainsi<sup>23</sup>. Le programme officiel (en date du 31 mai 1902) pour la classe de Première du lycée préconise de traiter ensemble du Phénakisticope, du Praxinoscope et du Cinématographe, « appareils basés sur la durée des impressions rétiniennes »<sup>24</sup>. Dans l'historique d'Albert Turpain de 1918 déjà cité, on commence avec Plateau et on donne toute leur place à Demeny ou Kazimierz Proszynski. On pourrait prendre d'autres exemples. Mais cette conscience des filiations et le consensus qu'elle opère ne doit pas laisser ignorer ce qu'elle obscurcit. Nous retenons ces propos parce qu'ils sont des indices d'une opinion générale, d'un savoir partagé et même relayé par l'institution scolaire, mais il y a dans ces discours généalogiques des aveuglements ou des obstacles parce qu'ils procèdent d'une pédagogie des *ressemblances* et non des *différences*.

En effet, on l'a dit, le cinématographe opère des remaniements, de ces « amplifications » dont parle Gilbert Simondon à propos de l'invention technique, qui en viennent à effectuer des « sauts ». Le nouvel objet ne se borne pas à perfectionner ses prédécesseurs – ce qui serait répondre à une attente préconstruite, rester en somme dans le même espace qu'eux – : « l'invention est occasion de découverte en matière technique car les propriétés de l'objet dépassent l'attente ; il serait partiellement faux de dire que l'invention est *faite pour* atteindre un but, réaliser un effet entièrement prévisible d'avance ;

22. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. l'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 203.

23. Ainsi Georges Brunel, « Le Kinétoscope et le Cinématographe » dans *la Joie de la Maison. Journal hebdomadaire illustré*, n° 271, 12 mars 1896.

24. Fernand Dommer, *Physique (Optique et Electricité)*, Paris, André Guédon, 1906, § 171, pp. 174-176.



La Science illustrée (15 juin 1897).

lations romanesques ou même farcesques, celles de Villiers, Flammarion ou Robida, De Chousy, Apollinaire ou Saint-Pol Roux. On doit, par conséquent, distinguer entre ce qui serait l'opinion, les idées reçues sur ces technologies et ces imaginations prospectives. Cela d'autant plus qu'il n'est pas de frontière étanche entre savants, ingénieurs et écrivains. On a vu de Graffigny passer d'un bord à l'autre, il est des exemples plus frappants encore comme ceux de Camille Flammarion, savant et romancier, ou de Charles Cros, inventeur et poète; au reste, Robida et de Chousy publient leurs fictions dans *la Science illustrée* de Louis Figuier aux côtés des articles savants.

l'invention est réalisée à l'occasion d'un problème; mais les effets de l'invention dépassent la résolution du problème, grâce à une surabondance d'efficacité de l'objet créé quand il est réellement inventé.»<sup>25</sup>.

C'est dans ce dépassement que se réorganise le champ autour de cette machine nouvelle dont les effets sont différents de ceux qu'obtenaient la lanterne, la chronophotographie, le praxinoscope – fussent-ils tous trois (et d'autres encore) «repris» et prolongés par le «dernier-né».

Il faut en outre faire entrer dans cette approche les «extrapolations» qui, partant des machines antérieures, projetaient des usages ou des perfectionnements *possibles* et que, pour certains d'entre eux, le cinématographe va concrétiser. Mais s'il convient d'éclairer, d'étudier le contexte d'apparition de ce dernier dans une perspective archéologique, c'est bien parce que ces nouveaux usages, ces fonctions, ces dispositions ne sont pas inclus en lui mais qu'ils adviennent dans le contexte où ils ont pu être énoncés, à la faveur de cette sorte d'expérimentation virtuelle ou fictive qu'autorisent les spé-

25. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, [1958] 2001, pp. 170-1. On reconnaît dans cette formulation, en particulier dans la dernière phrase, le «style» de l'épistémologie canguilhemienne (Cf. «Activité technique et création» [1938] dans *Ceuvres complètes*, tome I, *Écrits philosophiques et politiques 1926-1939*, Paris, Vrin, 2011, pp. 499-506). On a là, en condensé, la formule même de l'anti-téléologie historique. Encore faut-il assumer les conséquences du «dépassement» indiqué.

On peut retenir maintenant un deuxième aspect qui structure la plupart des commentaires : l'évaluation comparée de la qualité des images et de la qualité des appareils. En 1896, dans *la Science illustrée*, Frédéric Dillaye relève les différences entre kinétoscope, cinématoscope, cinématographe et chronophotographe et donne l'avantage à ce dernier sur des bases techniques détaillées (taille des « images primaires » supportant l'agrandissement de la projection tant en finesse qu'en luminosité, mécanisme d'arrêt de l'image devant la fenêtre, etc.). Dans ces articles, comme dans de nombreux autres les années suivantes, le kinétoscope n'est pas tant distingué du cinématographe sur le plan où on le situe de nos jours (un spectateur individuel rivé à son oculaire *vs* la projection, la salle, le public) que sur la taille des images et la nécessité de recourir à une loupe, le nombre de clichés pris par seconde (trente contre quinze par seconde dans le Cinématographe), la durée des bandes, leur niveau de précision (manque de profondeur), le fait qu'elles fonctionnent en continu et qu'un tambour rotatif vient occulter par intervalle l'image, la nature mono-fonctionnelle de l'appareil enfin, c'est-à-dire la nécessité de disposer d'une part d'un kinétographe (ou cinétographe) qui filme et d'un kinétoscope qui diffuse<sup>26</sup>. Ce sont là bien sûr des caractéristiques tout à fait cohérentes dans le projet édisorien, elles ne souffrent d'aucune infirmité « ontologique », sinon dans le schéma *évolutionniste* (les étapes de l'invention tendue vers son but) qu'adoptent la plupart des commentateurs (Jacques Deslandes sera parmi les premiers à pointer ce défaut chez les historiens du cinéma qui l'ont précédé<sup>27</sup>). Il n'empêche que sur un plan commercial le Cinématographe, s'il reprend le principe des perforations mises au point par Edison, va innover sur plusieurs plans et supplanter son concurrent et prédécesseur : le mouvement discontinu de la bande permet une meilleure luminosité, la croix de Malte opère plus efficacement par rapport à l'intermittence, l'excentrique permet un arrêt de l'image prolongé devant la lanterne et donc une meilleure luminosité, etc. Enfin l'appareil sert à la fois de caméra et de projecteur<sup>28</sup>, et on y développe le négatif – dans l'œuf de Pâques du *Gaulois* de 1897, c'est un argument qui assure l'autonomie pour l'amateur. C'est, en somme la politique industrielle et commerciale des Lumières qui, ici l'emporte, se révèle supérieure<sup>29</sup>.

Le troisième aspect touche aux effets visuels de la mécanique : le papillotement, le clignotement, etc. Ces phénomènes appartenant à la projection sont l'un des effets de la mécanique, du dispositif technique proprement dit. Succession, intermittence, saccade – du côté de la machine – ont

26. Voir la série d'articles de F. Dillaye sous la rubrique « Le mouvement photographique » dans *la Science illustrée* (en particulier : Tome XV, n° 366, 1894, p. 3 [le cinétophonographe d'Edison], Tome XVII, n° 444, 1896, p. 354 [Cinématographe et Cinématoscope], Tome XVIII, n° 465, 1896, p. 330 [le Chronophotographe de Demeny] et celui de L. Beauval, *idem*, Tome VIII, n° 200, 1891, p. 276 [« Le cinétographe d'Edison »]).

27. Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, tome I, Tournai, Casterman, 1966.

28. «... l'appareil de leur [MM. A. et L. Lumière] invention dit le *Cinématographe*, [...] étant réversible, constitue aussi un *Cinématoscope*. Comme l'appareil demeure semblable à lui-même, dans les deux cas, c'est-à-dire comme appareil récepteur et comme appareil reproducteur, nous lui garderons le nom unique de Cinématographe pour ne pas embrouiller la question. » (F. Dillaye, *la Science illustrée*, Tome XVII, n° 444, 1896, p. 355).

29. Voir Guy Fihman, « La stratégie Lumière : l'invention du cinéma comme marché » et Jean-Jacques Meusy, André Straus « L'argent du cinématographe Lumière » dans Pierre-Jean Benghozi, Christian Delage (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

**GRILLE**  
**CHRONOPHOTOGRAPHIQUE**

Brevetée S. G. D. G.  
en France et dans les  
principaux pays

ENVOI FRANCO  
contre  
0 fr. 30 EN timbres-poste

GROS ET DETAIL  
L. Gaumont et Co  
57, rue St-Roch, PARIS

COMPTOIR  
GAL DE  
PHOTOGRAPHIE

Grille chronographique Gaumont,  
publicité parue dans *la Nature*, n°1253, 5 juin 1897.

*l'Illustration* [1908] ou les seize mille photogrammes qui composent une bande selon Hugo Münsterberg<sup>31</sup>) connote d'abord la prouesse, la « magie » d'une telle opération de transmutation de l'immobilité en mouvement, mais elle gagne un champ plus vaste qui retrouve cette homologie cinématographe / modernité qui fait le triomphe et la reconnaissance du medium : on pense à l'hypothèse benjaminienne d'une conformité de la gestuelle de Charlot à la discontinuité de la bande

pour effets perceptifs : scintillement, tremblement, clignotement. En 1897, la Maison Gaumont propose une « grille chronographique » censée supprimer cet inconvénient : c'est une sorte d'éventail percé de petits trous que l'on tient devant ses yeux et qu'il faut agiter légèrement de sorte à supprimer l'effet de la lumière intermittente (publicité dans *la Nature* en 1897<sup>30</sup>). Plusieurs publicités pour des appareils se vantent d'avoir supprimé les tremblements de l'image et, la plupart du temps, elles jouent d'une contagion entre l'espace de l'écran vu de la salle avec le profil-mique. Ainsi, par déplacement métonymique, voit-on un chasseur à la Tartarin faire face à un lion et le slogan assurer : « Je ne tremblote pas je vois tout » (affiche du Théâtre du cinématographe Pathé de 1907). En 1909 M. de Proszynski perfectionne l'entraînement du film pour réduire le papillotement dû à l'intermittence de la lumière. Cette conscience de la discontinuité que l'on rappelle sans cesse dans les commentaires (les 18 828 clichés qui composent *l'Assassinat du duc de Guise*, et les 314 mètres de long de la bande selon

30. *La Nature*, n° 1253, 5 juin 1897.

31. Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, New York, Dover, 1970 [reprint de *The Photoplay: A Psychological Study*, 1916], chap. 9, p. 82 (trad. franç. Genève, Héros-Limite, 2010).

dans l'appareil<sup>32</sup> (ou la conviction de Renoir dans *Charleston* de faire bouger, danser Catherine Hessling à cette aune<sup>33</sup>). Feuillade, dans l'un de ses derniers films, *la Gosseline* (1924), orchestre dans un village, au « son » d'une java que diffuse un gramophone, une chorégraphie animalière (vaches, chevaux, poules et oies) par le seul recours à l'arrêt sur image, le retour en arrière, l'accélération...

Au-delà, c'est cependant sur une mécanisation de l'homme que l'on débouche. Une chanson de Briollet et Lelièvre (musique Vincent Scotto), « La Cinématomagite », évoque ainsi un projectionniste de cinéma qui a attrapé « une drôle de maladie. / A force de voir trépider / Les vues que l'on donne en séance / J'peux pas m'empêcher d'remuer / J'ai tout le temps quelque chose qui danse »<sup>34</sup>. Comme Charlot dans *Modern Times* il a été gagné par le rythme de la machine sur laquelle il travaille, occasion ici comme là de situations équivoques qui débouchent sur les débordements du sexe, version amusante de la fiction de Pirandello dans *Si Girà* où l'opérateur est à tel point partie du mécanisme qu'il ne fait rien pour sauver la vedette qu'un lion attaque devant lui (1915).



« Je ne tremblote pas je vois tout », affiche de Jules-Alexandre Grün pour le Théâtre cinématographique Pathé (1906).

32. « Charlot c'est toujours la même succession saccadée de minuscules mouvements, qui érige la loi du déroulement des images dans le film au rang de loi de la motricité de l'homme » ; « l'ensemble [de ses] gestes est [...] assemblé mécaniquement (*einmontiert*) dans la structure du film. » (Walter Benjamin, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 176).

33. Voir son entretien avec *Cinéa-Ciné pour tous* n° 59 du 15 avril 1926, pp. 14-15 et ses propos dans *Ma vie et mes films* : « Je m'étais mis dans la tête [...] que le cinéma dépendant des saccades de la croix de Malte, il fallait jouer saccadé » (Paris, Flammarion, 1974, p. 46).

34. Cité par Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas 1894-1918*, Paris, CNRS-AFRHC, 1995.

Ce phénomène, propre au cinématographe, a des conséquences plus amples susceptibles de nous ramener à cette place singulière qu'occupe cette machine dans l'imaginaire socio-culturel de l'époque. Jean Epstein conte un souvenir d'enfance significatif à cet égard, dans ses *Mémoires* laissées inachevées à sa mort, portant sur une première expérience de cinéma en Italie. Quand « l'obscurité se fit soudain, traversée seulement par un faisceau grouillant d'ombres et de lumières », des « spectres tremblants » furent projetés sur un mur. Ces fantômes « sautillaient au rythme d'un cliquetis rude et piquaient aux yeux [...] Tout à coup les saccades des images débordèrent de l'écran pour se communiquer aux murs et secouer le parquet. Ma chaise s'agita d'une brève trépidation qui suffit à donner une nausée. Il y eut des cris, un bruit de sièges repoussés, de guéridons renversés, de verrerie brisée. La lampe de projection s'éteignit »<sup>35</sup>. Le fait que l'écran prolonge ses saccades dans la salle – à la faveur d'une légère secousse sismique – rencontre une série de motifs du même ordre répartis dans des textes de toutes sortes : évocations, comptes rendus, publicités, humour. On peut d'ailleurs relever que, dans ces souvenirs, les effets ressentis par l'enfant ne proviennent en rien de la représentation – qui est plutôt inoffensive en dépit de son thème : des spectres – mais de la machine et de son fonctionnement : sautilllements, cliquetis, saccades.

### Le cerveau moderne

Jules Claretie – qu'une première expérience de cinématographe au Grand Café, l'année précédente, avait surtout frappé par sa réalité à la fois véreuse et fantomatique mais aussi par ses saccades<sup>36</sup> – dépeint exemplairement, dans une de ses chroniques parisiennes de 1897, une situation où le « cerveau moderne » est menacé par les « secousses » non seulement du chemin de fer (secousses physiques) mais par la discontinuité de « ce trépidant *cinématographe* qu'est devenue la vie moderne » (« succession de courants électriques » où « les personnages apparaissent et disparaissent »<sup>37</sup>). Ces propos qui débouchent sur la maladie, le trouble nerveux, se trouvent très couramment dans la littérature contemporaine des premières années du cinématographe où le mot lui-même sert de métaphore dans des champs très divers : scientifique (physique, optique), physiologique (perception), médical, juridique, criminologique, littéraire, artistique, religieux, politique (propagande, information), spiritiste, etc. mais avec des traits distinctifs relativement stables qui découlent de son caractère mécanique et de sa proximité avec la perception et la mémoire : défilement, saccade, fusion, simultanéité, juxtaposition, projection, multiplicité, incohérence, épouvante, etc. Des traits distinctifs *techniques* – ou à fondement technique – qui revêtent une dimension *anthropologique*<sup>38</sup>.

35. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Tome I, Paris, Seghers, 1974, pp. 27-8.

36. Jules Claretie, « Photographies animées », dans *la Vie à Paris, 1896*, Paris, Fasquelle, 1897, pp. 58-60.

37. Jules Claretie, « Trop d'émotions ! – Le cerveau moderne », *op. cit.*, chap. XXXVI, pp. 416-417.

38. Rae Bath Gordon dans son *Why The French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema* (Stanford, Stanford University Press, 2001) a étudié ces phénomènes inscrits dans le « nervosisme » fin-de-siècle, qui se manifestent dans toute une série de spectacles vivants (café concert, danse « épileptique », etc.) et Mireille Berton a récemment soutenu

Cette thématique peut être reliée à celle, plus générale et antérieure, de l'électricité comme « milieu » de la vie moderne, énergie diffuse, répandue dans tous ses composants jusqu'à la foule (Baudelaire parle de celle-ci comme d'un « immense réservoir d'électricité »<sup>39</sup>). Émile Zola rendant compte en 1877 de la reprise d'un drame de Dumas et Gaillardet, *la Tour de Nesle*, évoque un « art purement mécanique » où « seul le mouvement existe » ; il y voit « un spectacle tout physique » qui prend le public « aux nerfs et au sang » et « le secoue comme sous les décharges d'une machine électrique »<sup>40</sup>...

Mais, avec le cinématographe, ledit art mécanique est spécifié et l'énergie a trouvé son médium.

On ne peut inventorier tous les titres de romans ou d'essais qui, entre 1895 et 1925, utilisent le mot *cinématographe* : le cinématographe du souvenir, le cinématographe de la mémoire, le cinématographe rétrospectif, psychologique, intérieur, voire le cinématographe du mariage, du voyage, de la mode, de la vie mondaine... Il qualifie, il substantifie, il est anthropomorphisé, il sert de terme de comparaison (*comme* au cinématographe, *comme* un cinématographe, on s'agite *en* cinématographe, *comme* dans le cadre du cinématographe, *comme* défilent les scènes, les images, les photos du cinématographe... ou sur un cinématographe, *comme* au transparent du cinématographe, etc.).

On passe alors du doublet machine / mécanisme de vision (persistance rétinienne) à un doublet projection-représentation discontinue, brutale / vie psychique. Le cerveau moderne, dont parlait Claretie, est bien le nœud de ce rapport. « Un cinématographe de mémoire saccada des visions dans son esprit » écrit François de Nion<sup>41</sup>. Chateaubriand disait bien, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, que sa « mémoire [était] un panorama » où « viennent se peindre sur la même toile les sites et les cieus les plus divers avec leur soleil brûlant ou leur horizon brumeux »<sup>42</sup>, mais alors le panorama est une métaphore qui ne désigne que l'effet produit, l'image et non le mécanisme psychique.

C'est bien cette extension du cinématographe au psychisme et au corps qui motive l'appréhension du cinéma comme pathogène de la part des milieux médicaux : à la fois au plan physiologique – risque de lésions oculaires, perte de contrôle de soi, trépidations ou battements de cœur, maladie des nerfs, etc. qui gagnent le corps du spectateur – et psychologique. Tout s'y conforme, mémoire, hallucinations, visions, scènes « sans ordre », changements d'échelles, disparitions subites, etc. : « Ce que vous appelez votre vie est une série de vies momentanées successives, analogues aux images d'un cinématographe » écrit Le Dantec<sup>43</sup>. Ou le Dr Trelaün : « Des tableaux... se succèdent devant leurs yeux, comme s'ils se trouvaient devant un cinématographe. Les objets qui apparaissent ainsi à l'halluciné semblent

une thèse portant sur les discours médicaux – en particulier psychiatriques – décrivant et analysant ces pathologies de la « vie moderne » (« Pour une histoire croisée des dispositifs audiovisuels et des sciences du psychisme autour de 1900 : la construction du spectateur cinématographique », Université de Lausanne, décembre 2011).

39. « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 333.

40. Émile Zola, « Le naturalisme au théâtre » dans *Œuvres complètes*, vol. 10, *la Critique naturaliste (1881-1898)*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 194.

41. François de Nion, *les Façades. Roman d'aventures mondaines*, Paris, La Revue Blanche, 1898, p. 182.

42. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Livre 38, chap. 9, section I.

43. Félix Le Dantec, *le Conflit. Entretiens philosophiques*, Paris, Armand Colin, 1901, p. 166.

tantôt agrandis, tantôt plus petits que nature ; quelquefois fixes, d'autres fois très mobiles. Ils varient suivant l'état mental du sujet... »<sup>44</sup>.

Ainsi le cinématographe condense-t-il toute une série de préoccupations sociales et culturelles du moment : on voit en lui l'emblème de la modernité jusqu'aux craintes qu'elle suscite. Pour revenir une dernière fois à Henry de Graffigny, il faut relever que, dans sa chronique comme dans son roman, il fait dialoguer les deux « voix » qui se disputent en lui : exaltation du monde « global », du monde de la communication instantanée, de l'abolition des distances et de la contraction du temps *et* effroi à l'endroit de tout cela : quel lien tous ces progrès ont-ils avec le bonheur, se demande-t-il, avec l'amélioration de la vie ? Non seulement la technique engendre de regrettables innovations ( tels les « succédanés des produits alimentaires, des imitations plus ou moins réussies des produits naturels » ), mais toutes « ces améliorations ne sont obtenues qu'au prix d'un travail plus soutenu, d'un labeur plus difficile, car il est de toute nécessité d'augmenter le rendement du travail, pour se maintenir au niveau des exigences sociales ».

Le cinématographe est si bien le produit de cette société industrielle productiviste que, comme le relèvera Walter Benjamin, son dispositif soumet l'acteur à une série de *tests optiques* tandis que le spectateur se trouve en situation d'*expert* qui fait passer un test<sup>45</sup> – en même temps qu'il subit à son tour des tests. Cet élargissement du champ soumis aux tests dans le monde de la communication et de la culture est analogue à celui qui se développe dans le monde économique ( tests d'aptitude professionnelle, évaluations, mesures et standards dans le rythme du travail ) et il fait logiquement du cinéma l'auxiliaire de cette adaptation sociale aux exigences du rendement : il conforme les spectateurs à la discontinuité du monde moderne et, très vite, est utilisé pour mettre en œuvre le taylorisme, il sert à surveiller, il est porteur de normes, il entre, à la suite de certains travaux de Marey pour l'armée et l'industrie, dans les technologies disciplinaires liées à la biopolitique du travail<sup>46</sup>. Ainsi en 1921, le cinématographe est-il « adjoint » « dans toutes sortes de professions » à des « procédés analytiques d'observation. La cinématographie d'un ouvrier excellent, travaillant à toute allure et, pour fixer la durée de tous les mouvements élémentaires, en même temps que son sujet »<sup>47</sup>. Le D<sup>r</sup> Edouard Toulouse<sup>48</sup>, dès 1912, s'intéresse à mesurer les effets du cinéma sur le corps des spectateurs ( respiration, rythme cardiaque, motricité ébauchée ) afin d'en offrir la maîtrise à Charles Pathé. Il n'est pas rare, en réaction à ce fonctionnalisme et ce productivisme, que des essayistes de la presse fassent l'éloge de la lenteur, tandis que les « utopistes » préfèrent extrapoler ses conquêtes en direction de leur généralisation et leur gigantisme. Ainsi l'île technologique que Verne projette à quelques années seulement du temps où il écrit, où tout est appareillé, mesuré, quantifié, connecté<sup>49</sup>. De même Villiers était passé de l'affiche « criarde », apparaissant dans les rues, à son « affichage céleste », suivi de Marie-Ernest d'Hervilly, Charles Cros, Camille Flammarion et Gaston

44. Dr Paul Trelaün, *Des paranoïas avec hallucinations*, Toulouse, Saint-Cyprien, 1905, p. 41.

45. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Écrits français*, *op. cit.*

46. Voir sur ce point le maître livre d'Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernism*, New York, Basic Books, 1990 ( trad. franç. *le Moteur humain*, Paris, La Fabrique, 2009 ).

47. J-M. Lahy, *le Système Taylor et la physiologie du travail professionnel*, Paris, Gauthier-Villars, 1921, p. 52.

48. Voir ses écrits sur le cinéma réunis par Jean-Paul Morel dans *1895* n° 60, printemps 2010.

49. Jules Verne, *l'Île à hélices*, *op. cit.* Voir supra note 9.



6

LE TRAMWAY DU MUSÉE DU LOUVRE

« Le tramway du Musée du Louvre », dessin d'Albert Robida  
dans *le Vingtième siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883 [rééd. Tallandier, 1991], p. 57.

de Pawlowski<sup>50</sup>; de même Apollinaire imagina-t-il, dans les années 1910 un cinématographe transportant l'image partout à la fois, créant des « clones » ou de l'imagerie virtuelle<sup>51</sup>.

## Epistémologie et histoire du cinéma

La cristallisation de la plupart des paramètres de la « modernité » – dispersés jusque là dans un grand nombre d'objets et de pratiques –, au sein d'un dispositif technique complexe tourné à la fois du côté de la science (expérimentation), de la documentation (mise en mémoire) et du spectacle (exposition, représentation) – le cinématographe – a engendré une production discursive qui hérite des savoirs antérieurs et les refonde dans ce creuset, leur donnant des dimensions esthétiques, philosophiques, anthropologiques. L'appareil perceptif, l'appareil psychique, l'appareil physiologique – pour ne citer que ces domaines – reformulent leurs modèles et leurs outils au contact des technologies de l'image et du son (il suffit d'évoquer les développements de ce qu'on appelle « l'imagerie médicale » de nos jours – souvent fondées sur la captation d'échos sonores – l'échographie – pour en mesurer l'importance).

C'est pourquoi le riche corpus des textes réactivant des formes archaïques liées à la magie, l'illusion, le magnétisme, l'hypnotisme, le rêve éveillé, qui ont accompagné depuis plusieurs siècles les machines de vision et de spectacularisation iconique (jouets, lanternes, ombres, etc.), et que celles-ci ont nourris en retour, répond moins, à l'ère du cinématographe, à une logique de continuité avec les époques antérieures qu'à un remaniement structural qui les intègre à un nouveau dispositif de savoir.

La séparation de l'évolution « technique » du cinéma et de sa dimension « artistique » (« le cinéma devient un art », « le cinématographe devient le cinéma ») a maintenu toute une part de cette dimension du médium sous le boisseau. Or les ensembles discursifs que l'on a examinés ci-dessus, qui se mettent en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, loin de n'appartenir qu'à une nébuleuse « des débuts », une période vouée à la curiosité (la « *novelty* ») restent opératoires de manière remarquable, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et continuent de définir le cinéma au sein de ce qu'on peut appeler son « épistémè »<sup>52</sup>. L'homologie

50. Cf. notamment Villiers de L'Isle Adam, « La Découverte de M. Grave », *la Renaissance littéraire et artistique* du 30 novembre 1873 (repris en 1883 dans *Contes cruels* sous le titre « L'Affichage céleste »); Félicien Champsaur, *Dinah Samuel* (Paris, Ollendorff, 1882); Marie-Ernest d'Hervilly, « Joshua Electricmann », dans *Timbale d'histoires à la parisienne* (Marpon-Flammariion, 1883); Albert Robida, *le Vingtième siècle, op. cit.*; Jules Verne, « La Journée d'un journaliste américain en 2890 », *le Journal d'Amiens*, 21 janvier 1891 (paru auparavant en anglais: « In the year 2889 », *The Forum* [New York], février 1889); Gaston de Pawlowski, *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* (Paris, Fasquelle, 1916).

51. Guillaume Apollinaire, « L'Amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan. VI: le toucher à distance » dans *l'Hérésiarque et Cie* (Paris, Librairie générale française, 1911), et « Le Roi-lune » (*Mercur de France*, n° 440, 16 octobre 1916).

52. Le mot ne prétend pas ici se conformer au sens premier que lui a donné Foucault dans *les Mots et les choses*. Dans l'optique de ce dernier le cinéma appartient à l'épistémè moderne. Le sens a quelque peu varié par la suite où Foucault parle de plusieurs épistémès (« critères communs mais transformables » auxquelles « obéiss [ent] les savoirs... ») (*Dits & Ecrits* tome IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 582). Au reste nous avons proposé de parler d'« épistémé 1900 » (dans André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau, dir., *le Cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, Payot, 2004, pp. 45-62 [co-Maria Tortajada]).

entre la machine-cinéma et le cerveau n'a, par exemple, pas cessé d'être explorée de Wertheimer à Müns-tenberg, de l'Institut de filmologie à Gilles Deleuze et aux recherches actuelles en « neurocinematics » (Uri Hasson et al.<sup>53</sup>), tandis que les questions techniques dont les conséquences ou les cadres anthropologiques surviennent inévitablement, demeurent constamment présentes (aujourd'hui l'image de synthèse, l'interactivité, l'image virtuelle, etc.).

On repose ainsi constamment à nouveaux frais la question de Rémy de Gourmont en 1907 : « Vous connaissez le cinématographe, mais vous ne connaissez pas l'envers du cinématographe. Les images qu'il donne sont des images recomposées. Avez-vous quelquefois vu les images fragmentaires avec lesquelles l'image totale est obtenue ? »<sup>54</sup>. Soit il s'agit de « projeter » le cinéma dans un avenir technologique à venir – ainsi les premiers mots de Charles Le Fraper dans son *Manuel pratique à l'usage des Directeurs de cinéma, des opérateurs et toutes les personnes qui s'intéressent à la Cinématographie de cinéma* de 1913 sont pour évoquer un cinéma stéréoscopique que les publicités en fin d'ouvrage promeuvent (le « Plastikon », « images vivantes projetées sans écran » où les acteurs sont dans l'espace, comme de chair et d'os...<sup>55</sup>) ; ainsi les réflexions prospectives de Léon Moussinac en 1926 sur la miniaturisation du cinéma, les changements de supports<sup>56</sup>. Soit il s'agit de commenter, d'apprécier, d'appeler tel ou tel grand sujet technique régulièrement évoqué et commenté depuis 1896 comme celui de la synchronisation son-image, de la couleur plus tard de l'écran large, etc.

Turpain dans sa conférence s'attachait à toutes les possibilités de trucages du cinéma pour en expliciter les conséquences en matière de conception du temps, de causalité voire d'« au-delà »... : « Projetez une série de bandes cinématographiques en la déroulant à l'envers. Le cinématographe fournit ainsi la plus curieuse des machines à explorer le temps que le fameux romancier américain [sic] Wells imagina sans arriver cependant à concevoir les détails qu'un simple cinématographe tourné à l'envers nous révèle ». Ces réflexions de nature épistémiques traitées en anecdote ou avec ambition se

53. Uri Hasson, Ohad Landesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, Nava Rubin, David J. Heeger, « Neurocinematics: The Neuroscience of Film », *Projections* 2, n° 1, 2008, pp. 1-26. Cet article décrit une nouvelle méthode pour évaluer les effets d'un film sur l'activité cérébrale d'un spectateur mesurée à l'aide d'un système d'imagerie magnétique (fMRI) durant le visionnement du film, tant en direction des études filmiques, afin de mesurer l'impact des différents styles de filmage sur le cerveau des spectateurs, que dans celle de l'industrie du cinéma pour lui permettre de mieux évaluer et programmer ses productions. Cette démarche fait écho aux recherches menées par Gilbert Cohen-Séat et ses collaborateurs sur l'activation du cerveau par projection filmique, corrélation avec l'activité nerveuse supérieure, les rythmes bio-électriques du cerveau, etc. (*Revue internationale de filmologie* n° 6, 1954 ; n° 18-19, 1954 ; n° 27-28, 1956 ; n° 32-33, 1960 ; *Annales médico-psychologiques* n° 3, 1954 ; *Revue neurologique*, n° 7, 1954 notamment).

54. Rémy de Gourmont, *Nouveaux dialogues des amateurs sur les choses du temps, 1907-1910*, Paris, Mercure de France, 1911.

55. Dont l'écho se retrouve dans le fascinant ensemble des textes de Saint Pol Roux, *Cinéma vivant, 1925-1930* (éd. posthume, Mortemart, éditions Rougerie, 1972) qui réclame le passage au cinéma plastique et vivant : « 1° D'abord ces personnages sortiront de l'écran et viendront vers vous qui les traverserez. Vous voudrez saisir la starissime, et elle s'effeuillera comme une rose à travers vous ou s'effacera comme un vin divin en nous par le regard. 2° Puis elles se solidifieront, elles seront parmi nous, par des [...] vous les réglerez, vous les assujettirez, vous les ferez s'asseoir autour de vous et vous serez Jésus aux Noces de Cana, vous inviterez par des clefs différentes Charles Dullin, Arletty, Charlot. » (pp. 109-110).

56. Léon Moussinac, « Anticipations nécessaires », *L'Humanité*, 18 juin 1926.

poursuivent, dans les années 1920, à l'intérieur même du champ artistique et avec la vocation de le renouveler sinon l'abolir: ainsi l'argumentaire de Marcel L'Herbier dans «Hermès et le silence» (1918), «Le cinématographe contre l'art» (1921-1925), «Cinématographe et démocratie» (1925) – qui oppose à l'art, «qui a sa finalité en soi», «le cinématographe [qui] est, à l'opposé, une force pragmatique» –, celui d'Abel Gance dans *Prisme* (1908-1930), mettant en lien le cinéma et la relativité ou la théorie de l'évolution, celui d'Epstein enfin, dès 1921, maintenu jusque dans ses ouvrages tardifs – *le Cinéma du diable* (1947) et *Intelligence d'une machine* (1955) – sur la remise en cause des relations espace-temps via le cinéma<sup>57</sup>. Si l'on se situe maintenant dans le champ plus large de la communication, de l'archive ou de la pédagogie, on trouvera nombre de textes de différents types mais nombreux à reconnaître ou revendiquer une fonction encyclopédique, expérimentale pour le cinéma (entre les années 1910 et 1920, on peut citer des noms connus comme Boleslaw Matuszewski, François David, le D<sup>r</sup> Edouard Toulouse, G.-Michel Coissac, Jean Benoit-Lévy, Jean Painlevé, mais il en est bien d'autres jusque dans la dernière partie du XX<sup>e</sup> siècle – où le cinéma est relayé par la télévision, aujourd'hui l'internet, sans pour autant que l'on ait forcément changé de paradigme ni a fortiori d'épistémè).

Il convient donc de distinguer, dans le corpus des textes qui accompagnent le développement du cinématographe, des dominantes – par exemple technique ou juridique ou esthétique – en sachant que ces différentes visées s'articulent entre elles souvent de manière implicite, opérant des définitions indirectes du medium, du média et de ses usages (le juridique définit l'esthétique par exemple, le technique circonscrit le philosophique). L'hétérogénéité intermédiaire des spectacles cinématographiques convoque des discours croisés (théâtre, pantomime, illusionnisme, ombres, tableaux vivants, etc.), tandis que la revendication d'autonomie, de spécificité portée par diverses catégories d'agents au sein du champ du spectaculaire (légitimation) ouvre un espace discursif centré sur la promotion du medium (discours programmatique, prescriptif du monde de la production, de la commercialisation) avec ses prolongements «experts» ou «savants» (art, langage) et son évaluation (discours critique) puis la capitalisation de son itinéraire (discours historique).

Dépasser l'approche interne à une histoire artistique du medium cinéma n'est point négliger celle-ci ou contourner la question de l'esthétique, mais au contraire envisager celles-ci en un sens plus large que la seule «théorie de l'art». Car le cinéma à son avènement – nous croyons l'avoir montré – non seulement se trouve défini ou déterminé par ce contexte de la «modernité» que la société industrielle porte en ses flancs, mais il exprime cette dernière, la formule et joue le rôle d'un intégrateur social à ses valeurs (rendement, mobilité, fluidité, connexions). Il n'est pas dans notre dessein de le déplorer ou de nous en réjouir. Les théoriciens – ou cinéastes-théoriciens – qui ont pris la mesure de cette

57. Epstein dans «L'énergie latente du cinéma» (*Théâtre et Comœdia Illustré*, 27<sup>e</sup> année, n° 36, 15 juin / 15 septembre 1924 – texte recueilli par Jean Mitry et non retenu dans ses *Écrits*), se livre à une démonstration des potentialités du cinéma liée à l'accélération générale et évoque un scénario «intournable», «La fin du monde par la vitesse» où la machine va plus vite que l'influx nerveux. Dans l'ensemble de ses écrits, il présente le cinéma comme l'«anti-univers visible sur l'écran» capable de «surpasser les extrapolations les plus absurdes de la relativité einsteinienne» («Finalité du cinéma», *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> février 1949, dans *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, Paris, Seghers, 1974, p. 42).

réalité ont pu proposer soit un assentiment, qu'on jugera éventuellement candide (adhésion), soit un détournement, qu'on pourra qualifier en revanche d'illusoire. On trouvera en tout cas moins dans l'auto-proclamée « post-modernité » dont la définition nous demeure obscure, que dans des pratiques « décalées », les prémisses d'un retournement de cette coalescence du cinéma et des régimes disciplinaires de la société capitaliste avancée qui n'a pu que s'accroître avec l'industrialisation du médium et sa logique d'appartenance, désormais, aux nouvelles technologies : lenteur ou ralentissement, éviction du point de vue anthropocentré, déconstruction des canons narratifs et dramaturgiques, etc. (ainsi, parmi d'autres contemporains, Straub, Snow, Sokourov). Alors que les discours médicaux et psychophiologiques des premières années font état d'une sorte de « branchement » simultané de la machine de projection sur les nerfs ou « le fil cérébral » des spectateurs, d'autres, en 1914, assuraient déjà que « l'influence du cinématographe n'est ni immédiate ni précise » : « elle n'atteint notre pensée qu'avec le temps. Ces bourgeois paisibles, ces ouvriers en famille, ces étudiants et ces grisettes, qui suivent d'un regard appliqué, l'évolution de silhouettes fugitives, exercent, sans y prendre garde, les forces latentes qui sont en eux ».

Pour Héraud, « Le mouvement perpétuel qui les [=les spectateurs] surprend d'abord et les agace, développe bientôt dans leur être la faculté de comprendre et d'agir. Tout est physique dans les premières sensations qu'ils éprouvent. Ils voient des gestes, puis en prévoient d'autres par l'association inconsciente des images. Ils s'accoutument peu à peu à dominer leur émotion pour ne rien perdre de l'action. Ils apprennent à savoir ce qu'il faut faire sans se préoccuper de chercher ce qu'il faut dire ».

Finalement le cinématographe fait triompher ces « vertus essentielles : l'énergie et l'activité ». « Il transforme en des forces vives l'amas des pensées confuses. Il prépare aux réalisations. Plus puissant qu'un moraliste, il instaure dans l'esprit public « la philosophie de l'instinct. [...] Mais qui sait si l'académicien qui fonda sa réputation en propageant cette doctrine ne doit point le meilleur de son œuvre aux leçons du film éducateur?... Peut-être, après tout, que M. Bergson n'est qu'un amateur de cinéma?... »<sup>58</sup>.

NB. Ce texte est la version française remaniée de « First discourses on film and the construction of a "cinematic episteme" », contribution à Nicolas Dulac, André Gaudreault, Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to Early Cinema*, section I « Aspects of Early Cinema Studies: History, Theory and Methodology » (Oxford, Blackwell Publishing, 2012)

58. Héraud, « Paradoxe sur le cinématographe », *la Revue judiciaire*, 25 avril 1914, p.105.