1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

70 | 2013
varia

Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*

Lausanne, L'Âge d'homme, 2012

Stéphanie-Emmanuelle Louis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4705>

DOI : 10.4000/1895.4705

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 204-209

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stéphanie-Emmanuelle Louis, « Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4705> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4705>

Passages et intermédialité

À l'image de l'«épistémè 1900», Thomas Elsaesser imagine une «épistémè 2000» à travers laquelle envisager dialectiquement la polarité des dispositifs et la circulation des images en mouvement entre ceux-ci (*Ciné-dispositifs*, p. 60). On est tenté de suivre Elsaesser dans un tel rapprochement tant les installations évoquées par Bellour prennent pour référents les dispositifs propres au «pré-cinéma»: Zoe Beloff (*The Influencing Machine of Miss Natalija A.*) et Tony Oursler (*The Influence Machine*) s'attachant l'un et l'autre à convoquer la mémoire des fantasmagories d'Étienne-Gaspard Robertson, Cildo Meireles (*Abajur*) reproduisant les dioramas et panoramas mobiles du XIX^e siècle, Ken Jacobs (*Nervous Magic Lantern*), ou encore Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (*La marcia dell'uomo*, inspiré d'un métrage de Marey sur la marche)... Cette «épistémè 2000» dont Elsaesser montre toute la valeur heuristique dans la comparaison qu'elle appelle avec les usages scientifiques, artistiques et populaires du cinéma des premiers temps (et qui l'incite à inscrire dans une même généalogie les chronophotographies de Marey, les films d'Oskar Messter et ceux, contemporains, d'Harun Farocki) fait écho aux pages que Bellour consacre aux films d'expositions qu'il a observés durant ces dix dernières années. C'est, de fait, l'objet de son deuxième chapitre, «Florilège», qui, à partir de ces influences croisées, s'interroge sur des formes hybrides résistant aux taxinomies, comme cet «autre cinéma» ou «second cinéma» que qualifie pour lui «l'installation fondée sur la projection d'images en mouvement» (*Querelle*, p. 65) dans des contextes aussi différents que l'exposition ou la représentation théâtrale. Au rang des hybridations entre cinéma et film d'installation, Bellour repère deux grandes tendances: l'une qui cherche à adopter une scénarisation dans l'espace muséal de ce que le cinéma représente dans la durée du film – expliquant pour une part les incursions de cinéastes sur le terrain de l'installation (Mekas, Marker, Varda, Godard, Kiarostami, Farocki ou Akerman); l'autre qui adopte la citation de films de cinéma comme source d'inspiration (dans un curieux détournement de la

notion de *remake*). On pense à l'hommage rendu en 1984 par Thierry Kuntzel à *Lettre d'une inconnue* d'Ophüls (1948) dans *Nostos II*, au *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon, décomposition image par image du film d'Hitchcock ainsi ramenée à son anatomie la plus élémentaire (une succession de photogrammes projetés à raison de deux images par seconde) (la citation hitchcockienne détermine aussi *Empire et Feature Film* (1998), références directes à *Vertigo*), ou encore au *D'après Stalker de Tarkovski*, expérience inédite d'enregistrement par le geste de l'artiste Sarkis de sa vision du film en une série de quarante aquarelles qui chacune témoigne de la façon dont la vision affecte ce spectateur insolite.

À travers ces frontières épistémiques, Bellour posait les fondements d'une archéologie des dispositifs que des travaux comme ceux de François Albera et Maria Tortajada tendent aujourd'hui à orienter sur la voie d'un vaste programme de recherche où les territoires et les frontières du cinéma doivent être sondés à la lumière de l'esthétique et de l'histoire.

Alice Leroy

Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012, 368 p.

EN OCTOBRE 2009, le Centre des Sciences historiques de la culture de l'Université de Lausanne organisait le colloque *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision* dont les actes sont désormais publiés, sous ce même titre, à l'Âge d'homme dans la collection «Histoire et théorie du cinéma/Travaux». L'ensemble s'intègre au projet «l'exposition moderne de la photographie (1920-1970)», soutenu par le Fonds national suisse de recherche scientifique et chapeauté par Olivier Lugon. Hors l'introduction par ce dernier, les treize contributions se répartissent dans trois sections respectivement dédiées à la photographie, au cinéma, à la télévision et autres supports électroniques. La plupart des auteurs appartiennent à la section Histoire et esthétique du cinéma de

l'Université de Lausanne, du doctorant au professeur. Beaucoup des contributeurs extérieurs exercent au sein d'institutions valorisant des collections photographiques (Fondation suisse pour la photographie, Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône, Centre Pompidou, Ministère de la culture et de la communication). Certains d'entre eux s'exprimèrent d'ailleurs, en clôture du colloque, dans une table ronde autour du musée de photographie, non reprise dans ces actes. Une fois atténuée la place à l'origine prédominante du médium photographique, le volume s'équilibre bien.

Pour une histoire culturelle: postulats, variations de focales et effets d'articulation

Constat de départ: dès le XIX^e siècle, exposition et médias visuels de masse constituent «deux grands canaux de mise à disposition visuelle des objets du monde» (p. 9). Commodes et efficaces, ces derniers n'ont pas supplanté le lourd dispositif communicationnel impliqué par celle-là, et, loin de la concurrencer, ils s'y sont intégrés en même temps qu'ils la conduisaient à explorer des configurations scénographiques nouvelles. Cet ouvrage éclaire ces rapports du XIX^e siècle à nos jours en présentant des exemples venus des États-Unis et de quelques pays européens (Allemagne, Autriche, France, Royaume-Uni, Suisse, URSS). Son trait le plus notable tient au cumul de regards croisés: à l'approche d'abord plurielle pour chacun des trois médias identifiés succède la possibilité d'une comparaison fructueuse entre ceux-ci. Le rapprochement de catégories d'expositions souvent séparées dans la bibliographie existante concourt aussi, pour une part, à son originalité. En effet, rares sont encore les entreprises qui interrogent la porosité des expériences entre expositions techniques, commerciales ou artistiques.

Ce parti pris s'énonce ici dès le titre qui, mettant «exposition» au singulier, désigne la pratique de manière globale en tant que geste de «médiatisation» (p. 11). En outre, cette posture épistémologique s'accorde avec le constat que la photographie, le cinéma, les médias électriques et électroniques se caractérisent par la mobilité de leur «inscription

spatiale, sociale et culturelle» (p. 18). Dans les expositions, elle découlerait notamment des statuts entrecroisés qu'endossent ces médias. Tantôt machines, œuvres d'art, canaux d'information ou de reproduction: chacun d'eux se confronte à la dualité d'être «exposé et exposant en même temps» (p. 11). Dès lors, comment légitimement continuer à «séparer l'histoire socio-économique et technico-industrielle des expositions de celle des formes symboliques» (p. 18)? L'ouvrage invite à une synthèse de ces regards. Cette démarche s'apparente aux travaux pionniers de Francis Haskell sur l'exposition des Maîtres anciens, mais il est évident que la nature complexe des médias visuels de masse rend l'approche culturelle d'autant plus pertinente. La méthodologie appliquée combine donc les niveaux d'analyse. Il s'agit, d'abord et pour restituer les multiples dimensions du contexte environnant, d'incorporer non seulement les aspects esthétiques, mais aussi sociaux, économiques et statutaires. Ensuite, pour la constitution du corpus, il convient de «reconnaître que toute exhibition, même la plus prosaïque en apparence, constitue bien un acte de figuration» (p. 18). Enfin, quant à l'analyse de chaque exposition, considérer l'ensemble des intervenants qui interagissent dans – et ce faisant influencent – sa mise en œuvre.

Un programme ambitieux, dont cette publication témoigne de la diversité des réponses possibles à apporter. En opérant des cadrages multiples sur chaque médium les auteurs donnent à l'ouvrage un relief aussi appréciable que stimulant. Les variations de focales renvoient à la polysémie du terme exposition: «[...] à la fois l'acte de présentation au public de choses, les objets exposés (les expôts) et le lieu dans lequel se passe cette présentation» pour reprendre les termes de Jean Davallon (*Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, 1986). Des contrastes s'établissent d'abord à travers l'ampleur des corpus, leur diversité et la quantité d'éléments d'exposition analysés, puis les aires et périodes considérées.

Quant à l'exploration de la forme-exposition, les corpus se restreignent à une manifestation particulière ou s'étendent à des séries plus ou moins hétérogènes

et étoffées. L'approche sérielle, qui domine dans les contributions, s'avère plus qu'appréciable pour les comparaisons qu'elle réalise et favorise. Un large panel de situations d'exposition se dessine, notamment dans les parties sur la photographie et le cinéma : de la foire industrielle au musée d'art, de la société d'amateurs à l'institution culturelle, de la rue à l'installation immersive. Parallèlement, l'étude de chaque dispositif se décline en totalité ou partie. Par exemple : le cas du photomural traité par Lugon permet d'évoquer, en partant de cet élément particulier – à la fois œuvre et mobilier d'exposition –, de nombreuses manifestations des années 1930 à l'échelle mondiale. Car à ces premières focales formelles s'articulent des paramètres contextuels plus globalisants. Quant aux périodes traitées, elles peuvent se circonscrire à un événement ou embrasser un siècle entier. Dans le même temps s'opère un jeu sur les échelles géographiques ; celui qui s'établit de la ville au monde s'exemplifie particulièrement bien dans la partie sur la télévision et les supports électroniques. Elle traite des salons de la radio berlinoise de l'entre-deux-guerres, de l'Exposition nationale suisse à Lausanne en 1964 mais compare aussi les Expositions universelles de Paris (1937), New-York (1939) et Bruxelles (1958). Au-delà des cartographies et des chronologies comparées qui se dessinent à travers l'évocation de ces contextes pluriels, leur interrogation nourrit l'approche culturelle. Les textes autour de la télévision rendent très sensible la prégnance des environnements historico-politiques sur la production des expositions. Le chapitre sur la photographie restitue avec plus d'acuité l'imbrication entre mondes de l'art et sphère économique ainsi que les enjeux politiques et esthétiques sous-jacents. Il donne également un aperçu des rapports entre individu(s) et institution(s), à travers les cas d'Edward Steichen ou André Jammes. Les aspects politiques sont moins présents dans le chapitre dédié au cinéma ; seule Claire-Lise Debluë s'y attarde dans son étude sur le cinéma et la radiophonie dans deux expositions industrielles tenues à Genève au milieu des années 1920 sous l'égide de l'Office de l'industrie.

Exposer le cinéma : un médium en situations de redéfinitions

En 1925, l'*Exposition internationale de T.S.F., cinéma, machines parlantes et jouets scientifiques*, outre les enjeux industriels dont elle est investie, témoigne de l'intérêt croissant du politique pour la culture, principalement à des fins de propagande. En effet, elle adjoint exhibition technique et exposition de films. Cependant, devant le succès des projections artistiques et documentaires, la critique genevoise s'en empare pour promouvoir « l'art cinématographique » auprès du public. La manifestation signale donc une charnière en Suisse. Elle s'inscrit, en outre, dans un double mouvement international de multiplication des salons consacrés à la radiophonie et aussi des expositions liées au cinéma artistique, comme celle du Musée Galliera à Paris en 1924. Bien que contemporains, ces deux événements adoptent des paradigmes conceptuels distincts. Genève s'organise autour du cinéma en tant que produit industriel alors que Paris met en scène l'interaction entre arts décoratifs et art cinématographique.

Définir l'objet cinéma : ce fil rouge court tout au long du chapitre et les trois autres contributions le rendent particulièrement ostensible alors qu'elles se concentrent sur l'analyse de manifestations artistiques et de leurs dispositifs expographiques. Le premier et le dernier texte synthétisent les enjeux d'une histoire du cinéma revisitée sous l'angle de sa médiatisation. Dans le texte d'ouverture, François Albera résume la problématique générale : « [...] étant exposé, le cinéma s'expose à des redéfinitions, des remaniements de son "concept", et par le fait même qu'on le désarticule, le décompose en ces éléments constitutifs, qu'on le reconfigure en fonction d'une nouvelle situation où l'on fait bouger des éléments de son dispositif "canonique", ou de ses dispositifs plutôt » (p. 188).

Or, dès qu'évoluent les contours de l'objet cinéma, surgit la question de son histoire. Comme l'évoque, en fin de chapitre, Philippe-Alain Michaud : « La réapparition récente du film dans l'univers de l'art contemporain [...] oblige à une lecture rétroactive de son histoire tout entière, en même temps que celle

de son intégration à un système des arts qu'il transforme en retour.» (p. 267)

Entrée en matière efficace, le texte d'Albera dresse un panorama – certainement le plus complet à l'heure actuelle – des modalités d'expositions cinématographiques ; il jalonne la période 1900-2009 à partir d'exemples majoritairement français ou suisses et présente les multiples articulations entre art et technique-technologie. Ainsi qualifie-t-il l'exposition du Musée Galliera, à Paris en 1924, d'« événement fondateur pour ce qui est de l'entreprise d'inscription du cinéma dans le champ artistique » (voir aussi du même « Arts décoratifs », 1895, n° 33, 2001 et Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma. Ciné-philies, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, 1999). Depuis les années 1980-1990, la montée du numérique a favorisé la monstration des films dans des espaces *a priori* non dévolus à cela. L'ampleur de cette migration donne une visibilité inédite au fait qu'historiquement l'exposition du cinéma embrasse un ensemble hétérogène de pratiques, oscillant entre création contemporaine et mise en œuvre d'une industrie culturelle. Trois réalités se recouvrent dans le cinéma exposé : montrer avec le film, projeter les films, expliciter le médium à l'aide d'éléments film et non-film. L'interpénétration constante de ces trois aspects s'illustre à travers des situations, comme l'incursion du cinéma au musée, l'introduction des cinéastes dans l'espace de l'art ou l'installation des œuvres cinématographiques dans les lieux publics. Les dispositifs de monstration sans cesse réajustés au gré des évolutions technologiques engendrent des redéfinitions du cinéma, au risque d'une déperdition de sens surtout liée à la diffusion massive des images en mouvement dans toutes sortes d'espaces d'exposition. Michaud, de son côté, resitue la scénographie de la projection cinématographique dans la tradition théâtrale occidentale puis l'examine au regard de l'histoire du cinéma dit « expérimental ». Il poursuit sa réflexion formulée notamment lors de l'exposition qu'il a conçue au Musée national d'art moderne en 2006, *le Mouvement des images* (Centre Pompidou). Il présentait alors la salle de projection comme un

« dispositif de confinement » (catalogue, p. 17) physique et psychique du spectateur, mais déconstruit par le cinéma non industriel. Il s'agit ici de montrer comment la tradition expérimentale du cinéma, des avant-gardes des années 1920 aux films d'artistes contemporains, reconfigure l'expérience cinématographique selon l'hypothèse que le transfert du film vers la galerie d'art (Cf. Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, 2008) réactive la puissance scénique. À la Renaissance, une coupure intervient entre le lieu de l'action et celui de la vision dans la représentation théâtrale. L'espace du spectacle renvoie dès lors au tableau, ouvrant sur une spatialité fictive alors que la scène tend à s'effacer ; cette spatialisation deviendra dominante pour le cinéma dans les années 1910. La pratique expérimentale réintroduit une spatialité réelle dans l'expérience spectaculaire. En effet, de Hans Richter (*Rythmus 21*, 1921) aux artistes contemporains, le film produit un « effet d'indicialité » (*Fixe/animé*, p. 264) parce qu'il intègre dans sa conception un référent à l'espace de tournage, de projection ou de réception. Le spectateur peut ainsi prendre conscience du dispositif de vision auquel il s'insère, ce qui s'apparente à une réapparition de la scène.

Les questions du lieu et de l'expérience spectatorielle se situent aussi au cœur de la présentation du « Movie-Drome » de Stan VanDerBeek, par François Bovier. Conçu aux États-Unis entre 1963 et 1965 sur le modèle du dôme géodésique de Buckminster Fuller, le « Movie-Drome » est d'abord un lieu singulier. Il peut accueillir entre 20 et 30 personnes qui assisteront à la projection assis ou couchés au sol. La performance s'appuie ensuite sur des projecteurs 8 et 16 mm, des carrousels de diapositives posés sur des pieds et chariots pivotants. Elle plonge le public dans un univers audio-visuel composite et foisonnant, mêlant extraits de discours politiques, informations, publicités, dessins, morceaux de musique. Si cette expérience immersive conduit à faire « éclater les limitations de l'écran » caractéristiques de la salle de cinéma traditionnelle, elle en accentue néanmoins l'attitude de « sous-mobilité du

spectateur» (p. 240). Du point de vue contextuel, l'auteur évoque très rapidement la proximité du «Movie-Drome» avec les dispositifs présentés aux expositions universelles de New-York (1965) et Montréal (1967). Il décrit par contre avec plus de précision les connexions entre l'œuvre de Stan VanDerBeek avec les théories de Marshall MacLuhan sur l'utopie médiatique du village global.

Au final, parce que l'analyse de cas liés au monde artistique prédomine, le chapitre sur le cinéma se révèle fort homogène et la contribution de Debluë vient justement rappeler que le cinéma est aussi une industrie... Dans l'optique d'une appréhension globale de la pratique d'exposition, il aurait été enrichissant de bénéficier d'un autre contrepoint. Pourquoi pas celui des lieux de culture scientifique et technique, par exemple? Sur ce thème, les recherches historiques concernent surtout l'Entre-deux-Guerres. Pour le cas français, Christophe Gauthier sur la section permanente d'appareils cinématographiques créée au Conservatoire national des Arts et métiers en 1927 (voir «Un film au musée: l'histoire du cinéma par le cinéma», colloque «La Moviola et les cimaises. Usages et pratiques des images animées en contexte patrimonial», 2010); pour les premiers projets muséographiques aux États-Unis, Alison Trope («Le Cinéma pour le Cinéma. Making a Museum of the Moving Image», *The Moving Image*, 2001). Les sciences de l'information et de la communication abordent les périodes plus récentes. L'analyse de Gaëlle Crenn sur les expositions «blockbusters» dans les musées de sciences permet, à partir de grandes expositions internationales comme *Lord of The Ring The Exhibition* ou *Star Wars The Exhibition*, d'envisager les phénomènes de circulation et d'uniformisation culturelles (voir «L'exposition du cinéma populaire au musée de sciences. Logiques de production et dispositifs muséographiques dans les expositions “blockbusters”», dans Christophe Bardin, Claire Lahuerta, Jean-Matthieu Meon, dir., *Dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public*, 2011).

Dans son ensemble, le chapitre rend compte des tendances les plus développées de l'étude des

expositions cinématographiques en langue française, polarisée autour de deux principaux aspects: la présence du cinéma dans les expositions internationales et les enjeux de la monstration du film dans les musées et galeries d'art (pour le premier, on peut penser à Jean-Jacques Meusy, «Allons à l'expo!», dans *Paris-Palaces, ou le temps des cinémas (1894-1918)*; Emmanuelle Toulet, «Le cinéma à l'Exposition Universelle de 1900», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, «Cinéma et société», 1986; Florence Riou, «Le cinéma à l'Exposition internationale de 1937: un média au service de la recherche scientifique», 1895, n° 58, 2009; Alexandra Walther, «Aux racines du «nouveau cinéma suisse»? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964», 1895, n° 54, 2008. Pour le second aspect, les travaux de François Albera, Philippe-Alain Michaud, Raymond Bellour, Jean-Christophe Royoux, Dominique Païni, comptent parmi les références connues. On signalera en outre Muriel Andrin, «Le cinéma pétrifié. Petites réflexions sur la mise en scène d'œuvres filmiques comme objets d'exposition» (dans Anne-Laure Chamboissier, Philippe Franck, Éric Van Essche, dir., *Exposer l'image en mouvement?*, 2004; Stéphanie Katz, «Surexposer le cinéma», *Xeuxis*, n° 23, mai 2006; Viva Paci, *la Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, 2012; Patrick Traven, «Le cinéma au musée: le cinéma médusé!», *Balthazar*, n° 6, 2003). Un troisième axe, actuellement en plein essor, questionne la patrimonialisation du cinéma. Pour le cas français, on citera les travaux de Laurent Mannoni qui s'inscrivent dans une perspective d'histoire institutionnelle («Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils: une histoire déjà ancienne», 1895, n° 41, 2003; «Henri Langlois and the Musée du Cinéma», *Film History*, vol. XVIII, n° 3, 2006) et ceux, déjà évoqués, de Gauthier, plutôt posés en termes d'histoire des représentations. On regrette un peu que cette veine historiographique trouve ici une place si restreinte. Du reste, les zones géographiques traitées dans ce chapitre – toutes occidentales – reflètent une des limites ressenties à l'ouvrage. À cet égard, les recherches

d'Eduardo Morettin sur cinéma et expositions internationales au Brésil auraient par exemple offert un complément profitable (« Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923 », *Novos Estudos – CEBRAP*, n° 89, 2011. En ligne sur : www.scielo.br). Toutefois, bien des investigations sur l'exposition du cinéma restent à mener et à diffuser. Cette publication y contribue donc, et d'autant plus qu'elle se pose comme une invitation convaincante aux analyses comparatives avec les autres médias visuels de masse.

Stéphanie E. Louis

Daniel Banda, José Moure, *Avant le cinéma, l'œil et l'image*, Armand Colin, « Cinéma/arts visuels », 2012, 288 p.

CE VOLUME CONSTITUE le troisième opus d'une série commencée par Daniel Banda et José Moure avec *le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920* (Flammarion, Champs/arts, 2008, voir le compte rendu dans 1895, n° 58, décembre 2009), poursuivi par un deuxième tome qui était la suite chronologique du premier : *le Cinéma : l'art d'une civilisation, 1920-1960* (même éditeur, 2011). Ces deux premiers volumes étaient composés d'un choix de textes divers qui accompagnaient l'histoire du cinéma.

Changeant d'éditeur et de collection, les deux compilateurs abordent cette fois un sujet différent. Comme l'indique le titre, ils se situent dans une optique rétrospective et sur la très longue durée. Cela les place sur le terrain discuté et discutable du « pré-cinéma » mais le principe des trois volumes reste le même : c'est une anthologie de textes divers. Textes littéraires, traités scientifiques, articles de la presse spécialisée ou généraliste. Cette hétérogénéité pose un certain nombre de problèmes, comme on le verra plus loin, mais elle semble implicitement justifiée par le projet de les mettre justement en regard sinon en confrontation. Il ne s'agit pas de dire que toutes les formes d'écrit se valent, mais que toutes portent un témoignage sur une façon de penser et de sentir.

Dans ce cadre, les textes littéraires viennent en caution ou en confirmation des textes techniques (ils se suivent souvent selon cette cadence binaire), à moins que parfois ils n'anticipent, créant le désir que la technique viendra satisfaire, ce que semble inviter à penser le dernier chapitre de type prospectif.

Dans les deux volumes précédents, le cinéma était envisagé comme le témoin privilégié des mutations du regard et de la vision au XX^e siècle. Dans celui-ci, le point de vue s'inverse forcément. On est « avant le cinéma ». On va donc chercher à repérer dans les témoignages écrits antérieurs tout ce qui témoigne d'une évolution de la perception qui conduirait en quelque sorte à l'avènement naturel du septième art. Les « Banda et Moure » appartiennent au genre anthologique qui jouit d'une légitimité ancienne dans les écrits sur le cinéma – rappelons les recueils de Marcel L'Herbier, Marcel Lapierre, Jérôme Prieur dont ils ne citent que *Séance de lanterne magique* et pas l'indispensable *Spectateur nocturne* (Cahiers du cinéma, 1993). Ce troisième volume, publié chez Armand Colin dans la collection dirigée par Michel Marie destinée prioritairement aux étudiants, se présente plus exactement comme un « manuel de morceaux choisis » tels que les Lagarde et Michard ou Chassang et Senninger qui ont fait et font encore les beaux jours des études littéraires au lycée. Sa visée est franchement pédagogique (cet adjectif n'est nullement dépréciatif). Banda et Moure ne prétendent pas, ou plus, faire découvrir des textes inconnus, mais mettre à la disposition des étudiants des textes fondamentaux. Cela sera utile, sans aucun doute.

L'avant-propos expose clairement le projet de l'entreprise. Banda et Moure évitent d'emblée le piège des ouvrages sur « le cinéma avant le cinéma » (voir le récent livre de Marc Azéma chroniqué dans 1895 *revue d'histoire du cinéma*, n° 69). Ils écartent la tentation de finaliser à tout prix vers l'invention des Lumières et de lire tous les textes retenus comme autant de pressentiments. « Platon n'invente pas le cinéma », écrivent-ils d'entrée, « sa caverne n'est pas une salle de cinéma et son royaume des ombres ne préfigure pas le spectacle cinématographique, pas