

1895

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

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

50 | 2006  
Varia

---

### Consuelo Frauenfelder, le Temps du mouvement. Le cinéma *des attractions* à Genève (1896-1917)

Préface de R. Pithon, Genève, Presses d'histoire suisse, 2005, 186 p.

François Albera

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/503>

DOI : 10.4000/1895.503

ISBN : 978-2-8218-1002-0

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2006

Pagination : 149-156

ISBN : 978-2-913758-51-3

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

François Albera, « Consuelo Frauenfelder, le Temps du mouvement. Le cinéma *des attractions* à Genève (1896-1917) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 03 octobre 2011, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/503> ; DOI : 10.4000/1895.503

---

# comptes rendus

**Consuelo Frauenfelder, *le Temps du mouvement. Le cinéma des attractions à Genève (1896-1917)***, Préface de R. Pithon, Genève, Presses d'histoire suisse, 2005, 186 p.

L'année même où la foire de Nijni-Novgorod présente le Cinématographe Lumière au public – parmi lequel Maxime Gorki –, l'Exposition nationale suisse qui se tient à Genève du 1<sup>er</sup> mai au 15 octobre 1896, inaugure les premières projections animées du pays. Outre le même le Cinématographe Lumière, quelques mois seulement après Paris, grâce au concessionnaire en Suisse des industriels lyonnais, François Henry

Lavanchy-Clarke, on a, dans le même lieu, le Kinétophore, un prototype de l'horloger Casimir Sivan, par ailleurs concessionnaire « avec monopole » des inventions d'Edison, les appareils inscripteurs et transmetteurs du son du physicien François Dussaud, et l'Alpinéum, diorama des Alpes suisses de Maurice Andréossi. D'autres exploitants provenant de Lübeck, Innsbruck, Francfort, Lausanne, Paris... avaient proposé phonographes et kinétoscopes mais l'administration – qui tient à donner la priorité aux forains ou entrepreneurs suisses – les évinça. Au-delà même de ces attractions machiniques concernant le son et l'image, l'auteur évoque de manière documentée l'importance du cadre même qui les convoque, le parc d'attractions (intitulé « Parc de Plaisance ») au sein de la manifestation d'ensemble « Exposition nationale » et la proximité des projections avec l'Alpinéum (diorama des Alpes suisses), les panoramas, le « Relief du Vieux Genève », des photographies en couleurs, un ballon captif, des trompe-l'œil, reconstitutions, etc., autant d'« attractions » illusionnistes ou savantes mettant en jeu la vision, le regard. Philippe Hamon – auquel l'auteur aurait pu se référer – a bien montré (*Expositions, littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1989) l'importance du dispositif « exposition » au XIX<sup>e</sup> siècle en tant que medium de la

1895 /  
n° 50  
décembre  
2006

149

vue, spectacularisation des produits de l'industrie et de l'art, mise en scène, et ce cadrage est des plus précieux pour évoquer l'émergence du cinéma non seulement au titre de contexte, mais à celui de milieu et de terreau commun. D'autre part Consuelo Frauenfelder inscrit l'Exposition dans la problématique de la représentation nationale avec ses mythes et son imagerie pour donner au cinématographe sa place au sein de cette dernière puisque Lavanchy-Clarke tourne des vues locales ou du pays (on voit l'« interface » ici du film et des dioramas et « reliefs » cités tout à l'heure) qui reprennent et exaltent un ensemble de stéréotypes sur le paysage, les coutumes suisses et participent d'un discours identitaire. Le cinématographe est donc ici un relais, un des éléments d'un ensemble « intermédial ». C'est pourquoi on peut regretter que l'auteur manifeste çà et là une telle hâte à « anticiper » « l'art » cinématographique, en particulier dans sa conclusion où elle écrit que « le temps de l'avènement du cinéma dans la cité rejoint notre époque et préfigure sa consécration en tant qu'art » (p.117).

En réalité son travail présente un tout autre intérêt qui est d'étudier de près un moment historique en recourant à des sources archivistiques jusqu'alors inexplorées sous cet angle et qui offrent un faisceau d'éclairages et de prolongements dans plusieurs directions.

Il faut souligner qu'il s'agit là d'un mémoire de licence soutenu dans le département d'histoire de l'Université de Genève (sous la direction de François Walter, spécialiste des « figures paysagères de la nation ») et qu'il a l'originalité et le mérite de ne pas se situer dans la problématique coutumière dans cette discipline depuis de nombreuses années qui est d'appréhender les films en tant que sources de l'historien. Il contribue bel et bien à l'écriture de l'histoire du cinéma, à la lettre, son historiographie. En l'occurrence, sur la période et le sujet choisi – « l'apparition de l'exploitation du cinématographe à Genève –, la bibliographie était fort mince, consistant en une étude pionnière de 1964 due à Jacques Rial et Freddy Buache (qui relevait plutôt du récit que de l'investigation historique) et une série d'articles ponctuels de Roland Cosandey et de Jean-Marie Pastor, le premier demeurant à peu près seul sur ce terrain jusqu'à cet ouvrage qui offre la première synthèse articulée de cet ensemble complexe où l'invention technique juxte la commercialisation d'un procédé, le spectacle, la publicité et la morale publique. Mais soulignons à nouveau que cette synthèse est rendue possible par une exploration d'archives qui permettent de saisir des enjeux plus généraux que dégage l'auteur, puisque l'on part de cette spectacularisation du pays aux fins de cohésion

nationale (idéologie) et des dimensions commerciales du phénomène (économie) et on aboutit, vingt et un ans plus tard, aux mesures administratives de contrôle social de l'exploitation des films, désormais sédentarisée (politique).

Tout n'avait pourtant pas si bien commencé puisque cette exploitation du cinéma et des autres « attractions » audio-visuelles dans le cadre de l'Exposition nationale fut un échec commercial. « Fiasco économique » pour les forains qui contestent la place qui leur est octroyée (éloignement, montant du loyer, rôle du tramway qui « enlève » des clients), les aléas de l'éclairage électrique (déclenchant des « extinctions subites et répétées »), la concurrence du « Village suisse » que ni Lavanchy-Clarke ni Sivan n'évitèrent. Cependant ce revers n'entraîna en rien le développement du cinéma et son extension dans le pays depuis la « tête de pont » genevoise.

L'un des points forts du travail tient à l'évocation documentée de cinq personnalités fort différentes qui se révèlent protagonistes de ces « apparition et exploitation du cinématographe à Genève » : aux quatre qu'on a déjà citées qui se retrouvent sans s'être concertées dans le Parc de Plaisance de l'Exposition nationale – l'exploitant Lavanchy-Clarke, l'horloger Casimir Sivan, le savant François Dussaud, l'exploitant de diorama alpestre Maurice Andréossi – s'ajoute

un cinquième personnage qui intervient dans un deuxième temps, le tourneur Alfred Favier. Ces « oubliés de l'histoire » ont des profils fort différents et pourtant des points de convergence que l'auteur voit dans leur philanthropie qui participe de leur intérêt pour le son et l'image et peut-être même l'appartenance de plusieurs d'entre eux à la mouvance maçonnique...

Casimir Sivan (né à Digne, formé à Cluses, établi à Genève depuis 1889) est un horloger qui est présent dans le pavillon de l'horlogerie avec des pièces telles que « montre à répétition phonographique, montre mystérieuse, modèles d'échappement... », dont on peut retenir la « montre parlante » (brevetée auprès de l'Académie des sciences). Outre sa fabrique de fournitures d'horlogerie, Sivan possède une fabrique de phonographes et son intérêt pour l'amélioration du sort des sourds, l'amène sans doute à entrer en rapport avec Edison (qu'anime un semblable dessein) et à devenir le concessionnaire pour la Suisse et la Haute-Savoie du phonographe, du kinétographe et du kinétoscope. Le 8 mars 1895 on inaugure des séances publiques de kinétoscope et en septembre on y ajoute le kinétophone, « combinaison du phonographe et du kinétoscope qui permet d'entendre les paroles des personnages mis en scène ou la musique accompagnant des danseuses

1895 /  
n° 50  
décembre  
2006

151

que le kinétoscope fait évoluer aux yeux des spectateurs » (*le Genevois*). Le même journal ajoutera quelques jours plus tard que le phonographe est « réglé sur les gestes des acteurs » (tous ces propos descriptifs sont passionnants dans leur énonciation même, est-il besoin de le souligner ?), puis il annoncera le « nouveau perfectionnement » poursuivi par Edison, « qui consisterait à obtenir les scènes mouvementées en projection et avec un grossissement qui permettrait à un public nombreux, réuni dans une salle, d'en suivre commodément tout le développement » et il rapproche ce projet du « théâtrophone » et explique que Sivan a apporté ses propres améliorations au kinétophone en créant des écouteurs (« coquilles métalliques ») préférables aux « bout de tube banal » de l'appareil.

Le perfectionnement du kinétoscope, Sivan l'accomplit qui dépose un brevet le 23 mai 1896 (l'Exposition est déjà ouverte) pour un « appareil perfectionné pour l'exposition à la lumière de rubans pelliculaires sensibilisés et pour la projection de séries d'images photographiques tirées sur rubans pelliculaires » : le kinétophone. Plus étonnant, ce perfectionnement avait été théorisé par un mécanicien électricien genevois, Otto Eichenberger, qui décrit son projet de « cinétophone » dans un article du *Monde de la science et de l'industrie* de

1891 – en disant l'avoir mis au point quatre ans auparavant –, imaginé à l'occasion de la construction d'une lanterne à projections « pour reproduire les objets opaques en mouvement » : « un appareil qui permettrait de reproduire les mouvements d'une manière absolument exacte et cela par la photographie instantanée » en faisant passer les images (« doubles épreuves ») devant l'objectif d'un stéréoscope. On comprend donc que ce projet comporte une dimension de relief et l'auteur conclut : « ajoutez à cette image le microphone et le phonographe pour reproduire le bruit et l'illusion sera complète ».

Quand les Lumière se feront connaître par leurs premières projections, Sivan prend contact avec eux pour qu'ils figurent dans le pavillon Edison de l'Exposition nationale. La réponse est nette : « ...notre cinématographe n'a rien de commun avec le kinétoscope d'Edison... Nous ne consentirons donc jamais à faire figurer notre appareil dans un pavillon réservé spécialement aux inventions Edison. [...] S'il y avait un pavillon Marey, c'est sous ce drapeau français que nous pourrions plus justement nous abriter ».

C'est donc Lavanchy-Clarke qui sera concessionnaire Lumière dans le cadre de l'Exposition, l'intégrant à son Palais des Fées. La concurrence entre l'appareil Lumière et celui de Sivan *qui permettent*

*tous deux de procéder à des projections* est vive, Lavanchy se plaignant auprès des organisateurs en arguant du loyer plus élevé qu'il acquitte (25000 frs contre 1000 !), obtenant gain de cause : Sivan n'a pas le droit d'exploiter un appareil de projection. Pourtant, il utilise bien ses bandes « mouvementées » dans son kiosque Edison, en faisant défiler les scènes qu'il a lui-même filmées à l'envers. Dans un ouvrage (ou fascicule) consacré à l'Exposition nationale, publié l'année même de l'événement, Jules Monod écrit : « M. Sivan a fait mieux, il a inventé un nouvel appareil, le kinétophore, qui, grâce à un mécanisme spécial, permet de représenter les scènes de façon inédite et peu banale, c'est-à-dire qu'après les avoir vues telles qu'elles sont, on les aperçoit à rebours. Ainsi une plante ou un homme qui seraient représentés à tous les degrés de croissance et même de décrépitude pourront, sous les yeux des spectateurs, rétrograder subitement et, de la vieillesse redevenir petite plante ou enfant [...] Cette figuration à rebours produit des scènes de la plus haute drôlerie. Ainsi un Monsieur pour se désaltérer plus à l'aise, quitte son habit et le jette dans l'herbe, puis, trop pressé pour attendre le verre se met à boire à même la bouteille, la lance par terre et renverse la table. De ce spectacle banal le kinétophore fait une cocasserie sans pareille [...] Une autre fois ce seront

des baigneurs qui sortiront de l'eau, les pieds les premiers, et se retrouveront d'aplomb sur le plongeoir, d'où ils étaient partis. » Tout ici, à nouveau, est à relever : le fond anthropologique présent dans l'analyse de ce truc (retourner de la vieillesse à l'enfance), la réversibilité de la narration avec les plongeurs, la continuité avec les jouets optiques, notamment les bandes du zootrope, qui recommencent et parfois « retournent » le processus décrit (la baleine harponnée re-vit, le nez tranché re-pousse). La bande aller-retour est-elle projetée ? La documentation produite ne permet pas de le dire sinon l'expression de Monod – qui n'a toutefois rien de décisif – : « sous les yeux *des spectateurs* »...

François Dussaud (né à Genève), professeur de physique et homme politique, est un inventeur : vulcanisation du caoutchouc, dorure sur aluminium pour la médecine dentaire, lumière froide, rétroprojecteur, voiture sans conducteur, usine sans ouvriers... En 1894, il invente un procédé d'enregistrement et de reproduction électrique des sons, le microphonographe, qui donnera le pick-up. Installé à Paris en 1899 on lui devra le « téléphone haut-parleur », le stentor, couplé au cinématographe Lumière, puis le cinémicrophonographe présenté à l'Exposition universelle de 1900, permettant la diffusion d'un spectacle audiovisuel (des films de Mesguich coloriés

accompagnés d'un son diffusé par des écouteurs individuels...) À l'Exposition nationale, Dussaud présente ses inventions dans le Village suisse en lien avec les phonographes Pathé : téléphone inscripteur, phonographe pour sourds, cinématographe pour aveugle. Par la suite, Dussaud devient ingénieur-conseil chez Pathé-frères et continue de développer des expériences et des mises au point : essai de télévision en 1901, frigorifique pour Pathé baby de glaçage de films, cinéma en couleurs en 1904. Mais ses préoccupations sont le plus souvent liées à des desseins scientifiques et prophylactiques : on a vu qu'il avait travaillé à un phonographe pour sourd et un cinématographe pour aveugle. Pour lui la physique doit « [étendre] le champ d'investigation des sens à l'état normal [et] supplé[er] à leur imperfection lorsqu'ils sont atteints d'infirmité. »

C'est paradoxalement le même but que poursuit François-Henry Lavanchy-Clarke, ancien délégué de la Croix-Rouge en Egypte où il fonde l'Institut des aveugles du Caire : il s'investit, de retour en France, dans la promotion de la Société internationale pour l'amélioration du sort des aveugles et des sourds-muets. C'est à ce titre qu'il entre en rapport avec Georges Demeny et s'intéresse à son Phonoscope, l'ancien collaborateur de Marey ayant pour dessein avec son appareil de mettre au point une métho-

de d'apprentissage du langage des sourds.

Cependant l'activité de Lavanchy-Clarke – qu'un numéro d'*Archives* dû à Loiperdinger et Cosandey avait déjà documentée (n°51, 1992) –, fût-elle soutenue par son engagement philanthropique, apparaît comme essentiellement commerciale dans l'étude de Consuelo Frauenfelder. On le voit batailler pour obtenir le meilleur emplacement, ruser pour promouvoir des produits commerciaux qu'il représente (le savon Sunlight), tenter d'entraver la concurrence de tout autre « illusion optique » et « photographie vivante », déplorer de voir son « Palais des fées » placé dans le Parc de Plaisance parmi les forains qu'il méprise (« l'idée d'avoir un aboyeur et une estrade devant le Pavillon des Fées me chiffonne un peu »), prétendre que ses « Clarkeoscopes ou Lavanchyscopes diffèrent entièrement des appareils de Sivan » afin d'échapper au monopole de celui-ci, etc. Il reste que son Palais présentera pour la première fois en Suisse le Cinématographe Lumière dont un chroniqueur de La Chaux-de-Fonds dira qu'il est « un agrandissement, un perfectionnement de l'appareil d'Edison. Il est accessible à tous, à un nombreux public à la fois, et présente des images beaucoup plus nettes. » Lavanchy-Clarke a tourné des vues en Suisse et dans l'enceinte de l'Exposition ce qui incite les

visiteurs à tenter de revenir se voir à l'écran.

Ce moment inaugural de l'Exposition nationale passé, Consuelo Frauenfelder s'attache à décrire l'évolution de l'exploitation cinématographique à Genève à la fois dans le monde itinérant des forains et avec l'intégration des vues animées à d'autres spectacles dans deux établissements, le cirque Rancy et le Kursaal. Là encore le dépouillement de la presse locale est riche d'indications concernant la nature du phénomène au début du XX<sup>e</sup> siècle et aux conditions de sa réception. En 1905, le fameux Royal-Vio – du « père Louis Régnault », entrepreneur, en 1898, du *maerorama* puis du *Funiculaire* à l'Exposition 1900 avant de devenir un « ambulancier » –, que Rodolphe-Maurice Arlaud évoque de manière détaillée dans son *Cinéma-Bouffe. Le cinéma et ses gens* (Paris, Jacques Melot, 1945) – fait salle comble au cirque Rancy avec une projection de « cinématographe géant » où le naufrage d'un bateau s'accompagne « dans la coulisse [du] vent qui souffle en tempête et [du] bruit de la mer déchaînée ». Des scènes de la guerre russo-japonaise, « authentiques, dit l'affiche. Nous ne savons, mais ces scènes, fabriquées ou non, sont singulièrement impressionnantes » (écrit un chroniqueur).

Quant aux « tourneurs », c'est le cas de l'un d'entre eux, Alfred Favier, que

l'auteur étudie grâce à sa découverte d'un fonds récemment acquis par la Bibliothèque universitaire de Genève et non encore inventorié. Propriétaire d'un appareil de prise de vues et de projection, le Bioscope américain, directeur de salles de cinéma, correspondant du Pathé-journal et « tourneur », Favier (né à Dijon) ajuste ses tournées, ses tournages et ses projections en fonction de publics-cibles : hôtels de touristes, écoles, populations victimes d'une catastrophe, etc. Puis il cherche à ouvrir une salle vers 1912. Son cas est un bon exemple de la mixité qui régna entre les deux systèmes d'exploitation, itinérant et sédentaire. L'auteur « souligne l'aberration qui consiste à inventer une coupure nette dans une transition qui ne s'opère pas de manière uniforme. Favier continuera à mener de front d'une part les tournées qu'il poursuit jusqu'en 1918 et d'autre part l'administration de salles fixes » (à Nice et à Genève).

On voit donc que ce travail d'histoire locale ouvre sur nombre de questions plus générales touchant à l'histoire des inventions techniques, à la nature des spectacles de vues animées et aux conditions qu'on leur fait dans une société donnée, aux objectifs que poursuivent les protagonistes outre leurs intérêts commerciaux (la philanthropie). En fin de compte outre l'évocation précise des conditions matérielles et idéologiques



de l'apparition du cinéma, ce travail nous aide à mieux saisir quel objet imaginaire il est également pour ceux qui le projettent comme pour ceux qui en sont spectateurs.

**François Albera**

ment d'une approche féministe afin de mener la recherche historique du cinéma ; c'est estimer comment un tel projet enrichit l'historiographie d'une urgence politique qui nous remet face à nos façons de penser, de concevoir l'acte historiographique ; c'est enfin affiner notre compréhension de la pratique de « l'his-