1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

84 | 2018

Varia

Charles Musser, *Politicking and Emergent Media : US Presidential Elections of the 1890s*

Benoît Turquety

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6179>

DOI : 10.4000/1895.6179

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 198-204

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Charles Musser, *Politicking and Emergent Media : US Presidential Elections of the 1890s* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6179> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6179>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

© AFRHC

Charles Musser, *Politicking and Emergent Media : US Presidential Elections of the 1890s*

Benoît Turquety

RÉFÉRENCE

Charles Musser, *Politicking and Emergent Media : US Presidential Elections of the 1890s*, Oakland, University of California Press, 2016, 274 p.

- 1 Vues depuis l'extérieur, les élections présidentielles états-uniennes ressemblent parfois à une sorte de spectacle grandiose, un art des foules et de l'enthousiasme, mobilisant discours et images, musique, ballons de baudruche, haut-parleurs, traditions culturelles, bons et mauvais sentiments, et bien sûr, médias. La télévision y joue un rôle majeur et bien connu depuis longtemps, mais on a vu ces dernières années l'importance grandissante d'internet. Charles Musser ouvre son livre avec l'impact de la vidéo du discours « Yes We Can » de Barack Obama, qui devint un phénomène sur Youtube (p. 1) – et l'on a vu combien Twitter pesa sur la campagne de Donald Trump et Hillary Clinton, exactement contemporaine de la sortie de cet ouvrage.
- 2 Le premier geste théorique posé ici par Musser consiste à affirmer justement ces élections comme objet. Le professeur de l'université de Yale est, on le sait, l'un des historiens qui ont profondément renouvelé, depuis leur intervention au colloque de Brighton, l'historiographie du cinéma des premiers temps. Auteur notamment de *The Emergence of Cinema* (1990), premier tome de la *History of American Cinema* dirigée par Charles Harpole, de *Before the Nickelodeon* sur Edison et Porter (1991), d'une filmographie annotée des films Edison produits entre 1890 et 1900 (1997), il proposa plusieurs idées importantes, depuis l'intégration du cinéma dans l'ensemble appelé « screen practice » jusqu'à la considération du rôle créatif des exploitants dans les premières années. Récemment, Musser s'est tourné vers le cinéma documentaire,

d'abord comme praticien et enseignant, ensuite comme théoricien et historien. D'une certaine manière, ainsi qu'il le précise dans la « coda » de l'ouvrage, *Politicking and Emergent Media* constitue une transition entre ces deux tendances de son travail, puisque la question du documentaire, et notamment du documentaire politique, ne cesse d'y croiser celle du cinéma des premiers temps.

- 3 Le livre porte donc sur les élections présidentielles de la longue décennie 1890, c'est-à-dire en commençant avec celles de 1888 et en allant jusqu'à celles de 1900. Il s'agit d'y étudier la manière dont les candidats – ceux surtout des deux principaux partis, démocrate et républicain – se sont emparés des médias, installés et/ou émergents, à quelles fins, sur quels modes, et avec quel impact sur le résultat de l'élection. Les choix conjugués de l'objet et de la période construisent de fait une constellation médiatique assez inédite, qui amène l'auteur dès son introduction à s'interroger : « Que sont les "médias" des "media studies" ? » (p. 12). Sont-ce plutôt les *mass media* (plus tard, ce seront alors la télévision, la radio et la presse), ou les « machines à voir » (et à entendre), pour reprendre un récent titre d'ouvrage – définition prépondérante dans la *Medienwissenschaft* allemande et ses avatars. Le corpus élaboré par Musser l'amène alors à proposer une définition singulière, car le critère technique ou de reproductibilité ne peut y être définitif. En effet, et c'est là l'un des intérêts de l'ouvrage, l'historien se trouve ici à devoir considérer le cinéma au sein d'un ensemble qu'il nomme parfois « système médiatique » (p. 17) ou « paysage médiatique » (« *mediascape* », p. 16), et qui inclut le « stereopticon », le phonographe, le téléphone, mais aussi l'affiche, la bicyclette, la rhétorique, et la « *partisan pageantry* », c'est-à-dire l'apparat, le faste concerté des réunions publiques et des cérémonies politiques à grand spectacle. On peut encore y retrouver les formes organisées de militance – activités nocturnes et autres formes d'occupation événementielle de la rue ou de lieux publics –, ou la projection d'images fixes ou animées sur les façades des immeubles new-yorkais lors, par exemple, des rassemblements d'attente des résultats au soir des élections. Tous ces éléments sont à appréhender ensemble, non pas par exigence ou coquetterie méthodologique, mais parce qu'ils ont été conçus comme un ensemble par les candidats et leurs partis. De manière exemplaire, c'est ici l'objet qui impose sa cohérence – en fait son hétérogénéité – à l'historien.
- 4 Néanmoins, ainsi que Musser le formule dès l'introduction, la perspective reste centrée sur les « médias émergents », et le cadre théorique général demeure celui des « pratiques écraniques » (« *screen practice* »). Ce principe implique le maintien d'une hiérarchie entre les systèmes médiatiques utilisés. Ainsi, Musser consacre un chapitre d'une douzaine de pages (pp. 109-121) à l'utilisation par les deux partis, lors de la campagne de 1896, de trois nouveaux « médias » : le phonographe (on fait circuler des cylindres portant les enregistrements des plus importants discours), le téléphone longue-distance (qui joindrait le candidat McKinley à ses admirateurs lors de manifestations), et la bicyclette (on organise des excursions cyclistes politiques). Ces faits sont passionnants, et la description que fait Musser de l'engagement des différents partis engage chaque fois de riches enjeux politiques et culturels. Ainsi, par exemple, si le vélo alors « transformait la société » (p. 118) en changeant le rapport des habitants à la ville et en offrant notamment aux femmes une mobilité nouvelle, ce sont les Républicains et non les Démocrates qui mobilisèrent les cyclistes, population jeune et urbaine. « Les bicyclettes étaient un luxe réservé à la classe moyenne, inatteignable pour la classe ouvrière, et sans rapport avec les besoins pratiques des fermiers qui étaient la cible prioritaire [du candidat démocrate] Bryan » (p. 121). C'est d'ailleurs

dans tout l'ouvrage que le parti républicain apparaît – contrairement peut-être à ce que l'on pouvait attendre – comme le plus intéressé par la modernité technique, voire culturelle. La raison en est pour partie financière – le Grand Old Party est beaucoup plus riche que son adversaire – mais cet aspect n'explique pas tout. On aurait en tout cas parfois aimé en savoir plus sur ces tentatives « médiatiques » excentriques, leurs contextes et leurs impacts éventuels ; la focalisation de l'ouvrage sur les médias de l'écran amène à les introduire sans toutefois en développer toutes les implications.

- 5 L'ouvrage n'est pas organisé de manière simplement chronologique, mais joue plutôt sur un principe de symétrie, autour d'un axe central qui pourrait être le moment de l'invention du cinéma. Le corps du livre est divisé en quatre chapitres, qui forment deux ensembles parallèles, chacun constitué d'une partie historique suivie d'une partie historiographico-théorique. Le premier chapitre est ainsi centré sur l'élection de 1892 et le rôle qu'y joua le *stereopticon*, et le second sur la place du *stereopticon* dans l'histoire des médias. Le troisième chapitre est focalisé sur l'élection de 1896 et l'intervention du cinéma, quand le quatrième revient à des problématiques méthodologiques. Suivent ensuite une « coda » conclusive et, il faut le noter, la retranscription de treize documents d'époque, articles et programmes décrivant avec assez de précision des spectacles politiques et notamment des conférences illustrées, dans leur contexte. Les élections de 1892 et 1896 sont donc nettement privilégiées, le reste du corpus permettant surtout à Musser de rendre compte du moment politique et culturel plus vaste qui soutient la compréhension d'ensemble de la situation.
- 6 Ce parti pris structurel engendre une relative hétérogénéité de l'ensemble qui accentue l'impression d'un ouvrage de transition pour son auteur. Le quatrième chapitre notamment, s'occupant principalement d'un retour sur l'évolution de l'historiographie du cinéma des premiers temps depuis le colloque de Brighton, semble parfois détaché du reste du développement, opérant plutôt un bilan d'un champ avec lequel Musser prend ses distances. Ceci étant dit, les trouvailles historiques présentées dans le chapitre précédent lui permettent de préciser certaines de ses hypothèses. On en retrouve là en tout cas une synthèse : l'importance structurante de l'introduction des sorties de films à date fixe au niveau national (p. 136), celle de la généralisation des obturateurs à trois lames dans les projecteurs (p. 138), ou l'idée de la constitution des programmes par les projectionnistes et exploitants comme forme de montage au sens fort du terme (p. 139).
- 7 L'une des plus importantes découvertes historiques de l'ouvrage est sans doute le *stereopticon*. Pour Musser, l'objet est particulièrement intéressant parce que son statut est ambigu : d'une part, l'étude de ses sources le montre assez clairement se constituant en média spécifique, pendant une période précise ; de l'autre, il ne présente presque aucune spécificité technique sur laquelle cette autonomisation pourrait s'appuyer. En effet, au moment où il apparaît dans la culture états-unienne comme autonome, sa définition s'y réduit pratiquement à la projection de photographie par une lanterne magique de qualité, dans un contexte de conférence illustrée (« le *stereopticon* – la photographie plus une puissante source (moderne) de lumière plus des objectifs bien définis », p. 15). Sa cohérence et notamment sa distinction avec la lanterne magique semble pourtant alors clairement perçue par les contemporains.
- 8 Cela amène l'historien à poser, dans son deuxième chapitre, la question centrale du livre : comment une « forme médiatique » (« *media form* ») se définit-elle ? S'il est clair que le cinéma en deviendra une (mais quand ? – ce sera l'un des problèmes du

quatrième chapitre), le stereopticon en est-elle une également ? Quitte à la voir ensuite se dissoudre dans autre chose, au moment où son importance culturelle diminue ? Ou faut-il considérer plutôt le stereopticon comme une « plateforme » (p. 52), un lieu de circulation et d'interaction intermédiaires n'ayant aucune vocation à s'autonomiser ? Or pourtant, il semble bien que cette autonomisation – même fragile, même temporaire – ait eu lieu. Musser appuie sa démonstration non seulement sur l'analyse de certaines sources ponctuelles, mais aussi en adoptant une démarche quantitative, qui tire profit des nouveaux outils de recherche « plein texte » dans les documents en ligne, et des réflexions contemporaines sur les humanités numériques. Il présente ainsi un tableau (p. 57) indiquant la récurrence, au sein d'une source choisie pour des raisons historiques (le *New York Times*), de termes clés, isolés ou associés : *stereopticon*, *magic lantern*, *illustrated lecture*, *dissolving views*, *optical lantern*, *stereoscope*, *slide projector*, *slide show*..., détaillés par décennies entre 1851 et 1979. Il apparaît alors très clairement que *stereopticon* est très usité aux États-Unis et très peu en Angleterre – mais aussi par exemple que « *slide projector* » (« projecteur de diapositives ») est pratiquement inconnu jusque dans les années 1940, et « *slide show* » (« spectacle de diapositives ») inexistant avant les années 1950. Parallèlement, Musser montre par l'analyse de textes d'époque que si la *magic lantern* et le stereopticon partagent la plupart de leurs caractéristiques techniques, ils restent pensés comme distincts, et les termes ne sont jamais mutuellement remplaçables. Il apparaît d'ailleurs là que la qualité optique des objectifs et de la lampe jouent un rôle dans la définition, ce que l'on peut interpréter, comme Musser, en termes de statut culturel et de rapport à la modernité (p. 61), mais on peut se demander aussi si la question de la taille de l'image sur l'écran, et donc des salles et du public potentiel, ne pourraient pas constituer un critère. Il y a là en tout cas un jeu complexe d'interactions entre terminologie et pratiques, où apparaît notamment le principe d'une construction historique de la technique. Entre lanterne magique et stereopticon, nous ne verrions peut-être pas même la différence technique suffisante pour déceler une innovation ; les acteurs de l'époque percevaient pourtant entre les deux la rupture qualitative d'une invention.

- 9 Le stereopticon eut un impact majeur sur la campagne de 1892, notamment par l'entremise du juge John L. Wheeler, ancien démocrate devenu républicain car partisan d'un protectionnisme vigoureux. Ce thème du protectionnisme – ancien, donc, dans la politique républicaine – fut central dans cette campagne comme dans la précédente, et Wheeler avait déjà créé en 1888 sa conférence de stereopticon *The Tariff Illustrated*, qui, alors, avait été une nouveauté – l'origine pour Musser du « documentaire de campagne » ou du documentaire politique (p. 88) – et avait contribué à la victoire républicaine dans l'état-clé de New York où le juge avait officié (p. 42). Fort de cette expérience, Wheeler développa en 1892 une version revue et corrigée de la conférence, et le parti républicain la fit reproduire en six exemplaires, confiés chacun à un conférencier chargé de faire circuler le spectacle dans les états avoisinants (p. 45). Divers documents décrivent sa forme (pp. 192-195), et Musser peut estimer, d'après les chiffres de l'époque, qu'elle a été vue par environ 350 000 personnes et eut d'importants échos (p. 46).
- 10 Une circulation s'opère ainsi dans l'ouvrage, entre, d'un côté, cette conférence singulière du juge républicain, agencée avec un contexte politique précis, et, de l'autre côté, la forme générale de la conférence illustrée – de stereopticon – et/ou le stereopticon en tant que « forme de média » potentiellement singulière dans le contexte culturel général de l'époque. Cette tension permet de suivre ensemble les

deux lignes élaborées par l'historien : celle des élections états-uniennes, et celle des médias. Elle permet aussi de développer selon un autre biais la problématique qui intéresse ici Musser : la question « qu'est-ce qu'un média ? » posée à propos de l'hétérogénéité des supports de communication, se trouve doublée et déplacée par une reformulation autour du *stereopticon*. « Qu'est-ce qu'un média ? » renvoie alors non à une recherche de distinction d'espèce, mais à une problématique de stabilité. Faut-il qu'une « forme de média » soit stable pour pouvoir être considérée comme telle, et quelle durée minimale est-elle nécessaire pour considérer qu'il y a stabilité ? Selon les réponses à ces questions, le *stereopticon* – configuration disparue, même oubliée – pourra être considéré comme une « forme de média » à part entière, ou non. Le terme de « forme » choisi par Musser – et qu'il ne commente pas en tant que tel, le syntagme « *media form* » semblant posé comme relativement évident – joue évidemment un rôle dans cette discussion.

- 11 L'intéressant ici est que cette formulation ramène à une question d'historiographie. Il s'agit en effet de se demander finalement s'il existe un intervalle de temps sur lequel la « forme de média » envisagée peut effectivement être décrite comme stable et perçue comme telle par les acteurs. C'est pourquoi le chapitre 4 s'attarde si longuement sur le problème de la périodisation du cinéma des premiers temps, sur le « quand » de l'invention ou de l'émergence, sur la durée de stabilité de tel ou tel trait spécifique voire définitoire. L'historiographie de Musser reste profondément discontinuiste : elle s'attache aux phases de stabilité et donc souligne les ruptures. Elle ne connaît guère les transformations progressives et continues ; Musser cherche les micro-facteurs significatifs, dont l'introduction peut être datée, plutôt que la qualification générale de l'évolution de plus larges systèmes.
- 12 Un élément méthodologique apparaît ici qui singularise le professeur de New Haven au sein des ensembles disciplinaires contemporains. La formulation du titre de l'ouvrage comme la circonscription de son objet suggèrent que Musser aurait pu, comme d'autres historiens de sa génération vouloir passer de l'histoire du cinéma, fût-elle « nouvelle », à l'archéologie des médias – à la manière dont Thomas Elsaesser a pu le proposer dans son récent ouvrage (voir *1895 revue d'histoire du cinéma* n° 81). La dernière section de la « coda » pose d'ailleurs explicitement la question de ce passage à l'archéologie (p. 180), et en interroge les enjeux et la signification. Si Musser se reconnaît une affinité avec la nouvelle tendance, il en dessine aussi les limites, qui sont de plusieurs ordres. Il réaffirme d'abord l'importance des systèmes culturels de communication qui ne sont pas liés à des objets techniques ou à la reproductibilité, qui ne sont pas médiatisés au sens technologique du terme (l'art oratoire, l'apparat... – p. 188). Il souligne ensuite la proximité constante de sa recherche dans l'ouvrage avec la théorie et l'histoire du documentaire, et notamment du documentaire politique, axe de recherche qui l'intéresse au plus haut point et recentre les enjeux vers le cinéma. Enfin, et selon nous surtout, Musser opère au sein de l'histoire et non de l'archéologie telle qu'elle s'est récemment construite, notamment parce que la périodisation reste au cœur de sa méthode. Il écrit ainsi : « Mon impression est ainsi que cette enquête historique s'inscrit moins dans la catégorie de l'archéologie des médias qu'à l'intersection des études cinématographiques et médiatiques avec l'histoire culturelle, sociale, et politique » (p. 189). La dispersion manifeste de l'objet d'études en dehors du champ traditionnel couvert par l'histoire du cinéma n'implique donc pas pour Musser un éclatement méthodologique vers un au-delà de l'histoire. Que l'histoire ne soit pas

simple et linéaire entraîne qu'elle doive selon lui être complexifiée et non pas abandonnée.

- 13 Car en fait, Musser y insiste, l'objet de notre discipline a toujours été complexe et dispersé. C'est dans ce contexte qu'il tient à souligner une distinction qui fut pour lui « cruciale » (p. 184) : celle entre *cinéma* et *film*, différence qui croise celle posée jadis par Gilbert Cohen-Séat entre *fait cinématographique* et *fait filmique*, mais qui résonne autrement en langue anglaise qu'en français. On le sait, le monde anglophone a privilégié le second champ terminologique : on y fait de la *film history* ou de la *film theory*. Musser prend pour exemple le titre de l'ouvrage de David Bordwell, Janet Steiger et Kristin Thompson : *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960* (1985). Pour Musser, il s'agit de s'intéresser, pour décrire cet objet, non pas seulement « au mode de production du *film*, mais au mode de production du *cinéma* [ce qui] incluait les pratiques d'exploitation et de distribution autant que la fabrication concrète des copies (c'est-à-dire pas seulement ce qui s'appelait "production des négatifs" au début des années 1900) » (p. 183). L'insistance de Musser à souligner depuis longtemps le rôle des projectionnistes et des exploitants, et ici de ceux qui s'occupèrent des campagnes républicaine et démocrate, dans l'émergence du montage – la production de sens par la mise bout à bout, de manière ordonnée et concertée, de fragments de film – participe pleinement à l'élaboration de cette histoire du *cinéma* où les liens entre production et exploitation, médias et société, seraient rétablis dans leur complexité. Dans cette approche, la question de la périodisation, considérée comme peu intéressante sinon rétrograde par l'archéologie des médias, reste nodale.
- 14 L'élection du 3 novembre 1896 constitue dans cette perspective un cas particulièrement intéressant. Le kinetoscope Edison est alors en exploitation depuis plus de deux ans, mais la projection fut introduite par Edison avec le Vitascope le 23 avril de cette année 1896. La toute première projection de la Biograph eut lieu à Pittsburgh le 14 septembre, mais sa première « officielle » à New York eut lieu le 12 octobre. L'élection se situe donc, à quelques jours près, au tout début de « l'ère cinématographique », si je puis dire, tellement près de son commencement qu'elle ne devrait qu'à peine s'en ressentir. Et pourtant, cette inauguration de la Biograph, moment fondateur de la cinématographie états-unienne, est aussi un moment clé de la campagne, puisqu'elle a lieu sous les auspices du Republican National Committee, et présente un programme clairement engagé, incluant deux films sur le candidat républicain William McKinley (p. 93). Il faut préciser que McKinley avait fait un pari tactique assez étonnant, puisqu'il décida de ne pas quitter son fief de Canton, Ohio, et de mener toute sa campagne à distance, jouant sur la rareté de sa présence. Cette stratégie constituait un support idéal de médiatisation – en fait, elle supposait cette médiatisation. Deux films, dans le programme inaugural de la Biograph, permettaient aux électeurs états-uniens de découvrir l'image de leur candidat, qui plus est dans l'intimité de son lieu de vie. Musser décrit alors longuement la constitution de l'ensemble de la séance, et l'évolution de l'ordre des films, notamment en fonction des réactions du public. Il montre comment les vues ont été arrangées pour produire des connotations et des associations d'idées précises – dont il constate pour certaines qu'elles sont perçues dans les sources d'époque, confirmant l'intention signifiante. « La Biograph programma, ordonna et monta ces vues d'un seul plan en une unité de taille supérieure. Et elle en obtint un effet puissant, et calculé – utilisant même un *public test* » (p. 97). Cinq jours

plus tard, le démocrate William Bryan réagissait en faisant réaliser un film par la compagnie Edison.

- 15 Tout de suite donc – c'est la constatation de Musser – le cinéma est engagé au plus haut niveau dans la bataille pour la conquête des masses, et employé déjà dans toutes ses potentialités signifiantes, y compris par le montage, au sens le plus fort qu'on voudra bien lui accorder (Musser suggère même un rapprochement avec les théories eisensteiniennes, p. 97). Les films sont vus par de nombreux spectateurs, sont discutés dans la presse, ont un poids. L'historien peut donc conclure que quelques mois à peine après son invention comme « pratique écranique », profondément différente selon lui de ce qu'était la machine à sous kinetoscope, le cinéma apparaît déjà comme une force majeure de la culture. La filiation avec la conférence illustrée de stereopticon est claire ; mais la rupture l'est aussi. Elle semble aussi nette et clairement définie que le trait de crayon qui pouvait marquer, sur les frises chronologiques de nos cours d'histoire, la Révolution au 14 juillet 1789.