Le cinéma n'est jamais né

Gabriel Rockhill

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/130>

DOI : 10.4000/appareil.130

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Gabriel Rockhill, « Le cinéma n'est jamais né », *Appareil* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 11 février 2008, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/130> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.130>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le cinéma n'est jamais né

Gabriel Rockhill

- 1 Le débat sur la naissance du cinéma n'a jamais été une simple controverse sur la datation précise de l'apparition du septième art. En remontant aux origines, il s'agit de cerner au plus près la nature même du cinéma et tout ce qui le distingue des autres arts ou des autres formes de divertissements. Étant donné la nature rétrospective d'une telle démarche, les thèses sur la naissance du cinéma impliquent inévitablement la formulation d'hypothèses, parfois implicites, sur l'évolution des images des salles obscures. Le débat sur la naissance du cinéma est alors plus largement une controverse sur l'essence même du septième art et sur la nature de son développement historique. Car c'est au fond de son origine qu'on prétend découvrir le noyau qui déterminera toute l'histoire du cinéma.
- 2 Mon intention dans le présent article n'est pas d'intervenir *dans* le débat sur la naissance du cinéma. C'est d'intervenir *sur* ce débat. La différence est de taille. Dans le premier cas, on chercherait à prendre une position dans la controverse en se ralliant à une position existante ou en essayant d'en proposer une nouvelle. Dans le second cas, il s'agit de mettre à nu ce que j'appelle les *coordonnées conceptuelles* du débat, à savoir la logique de fond qui gère l'espace des possibles de la polémique. Une telle démarche a pour objectif un déplacement méthodologique majeur. Au lieu de défendre une position déjà existante ou de prendre une position virtuelle qui existe en filigrane dans le champ du débat, il s'agit de rompre avec sa logique génératrice en récusant ses coordonnées conceptuelles. Ceci me permettra non seulement de prendre de la distance par rapport aux prises de position connues mais aussi de revenir sur la logique de fond—l'ontologie esthétique—qui produit la notion centrale de la controverse : la naissance du cinéma.

1. La naissance du cinéma

- 3 Commençons au début : il est d'usage de dire que le cinéma est né le 28 décembre 1895 dans le Salon Indien du Grand Café du boulevard des Capucines à Paris.

Le cinématographe des frères Lumière

- 4 C'est là où Antoine Lumière, le père de Louis et d'Auguste Lumière, a organisé la première projection publique du cinématographe. Il existe généralement deux explications de cette naissance du cinéma. La première consiste à rappeler l'évolution technique qui a conduit naturellement à l'invention du septième art. La deuxième, sans doute plus rare, remet en question le déterminisme technologique et le remplace par une explication que j'appellerai notionnelle.
- 5 L'explication technologique ne constitue pas à proprement parler une position unique qu'on accepte ou qu'on rejette en bloc. Elle est en effet une combinatoire à variations multiples. On peut y distinguer plusieurs éléments qui sont articulés et valorisés différemment pour permettre un nombre quasi-infini de positions singulières. C'est pourquoi il existe tout un champ de débat au sein même de l'explication technologique de la naissance du cinéma.
- 6 Le premier élément c'est la capacité à fixer des images successives sur une surface transparente par le biais d'un appareil. La contribution de Joseph-Nicéphore Niepce a été sans doute importante, mais il lui a fallu huit heures de pose pour fixer, en 1826, la vue de la fenêtre de sa maison à Saint-Loup de Varenne sur une plaque métallique. C'est à partir de 1837 qu'on voit l'apparition des premiers daguerréotypes, un procédé qui fixait des images sur des plaques de cuivre, mais on était toujours limité à une seule copie de l'image et le temps de pose était encore de plusieurs minutes. En 1839, Henry Fox Talbot a introduit des négatifs sur papier et on a commencé à la même époque d'imprimer des images photographiques sur des diapositifs en verre afin de les projeter. Mais il a fallu attendre 1878 pour que le temps de pose se réduise à moins d'une seconde, et 1885 pour que la pellicule flexible de George Eastman soit mise au point.
- 7 Le deuxième élément de la combinatoire de l'explication technologique, c'est la capacité à projeter une série d'images rapide. La projection remonte loin dans l'histoire, et on peut citer notamment la salle d'images projetées d'Athanasius Kircher,

qui date de 1646, et la lanterne magique, développée par Christiaan Huygens en 1659. Les spectacles de lanterne magique se sont répandus en Europe au XVIII^e siècle, et on peut retenir notamment les spectacles de fantasmagorie organisés par Étienne Gaspar Robert au Pavillon d'Echiquier à Paris à partir de 1799. Le remplacement d'images peintes par des photographies vers le milieu du XIX^e siècle a constitué, selon Charles Musser, un tournant important dans l'histoire des pratiques de l'écran (*screen practices*)¹.

- 8 Le troisième élément de cette combinatoire, c'est la compréhension scientifique de la synthèse optique du mouvement, c'est-à-dire la découverte que l'œil humain apercevra du mouvement à partir d'une succession rapide d'images fixes et légèrement différentes. C'est au XIX^e siècle que les scientifiques se sont penchés sur la question de la synthèse optique du mouvement. En 1832, le physicien belge, Joseph Plateau et le professeur de géométrie autrichien, Simon Stampfer, ont créé un des premiers appareils pour synthétiser le mouvement : le Phénakistiscope, un instrument minutieusement décrit par Baudelaire dans son essai « Morale du joujou² ». L'année suivante, le Zootrope a été développé par plusieurs bricoleurs en Europe.

Le Zootrope

- 9 On relie parfois la synthèse optique du mouvement à l'engouement scientifique pour l'analyse de la locomotion, manifeste dans les expériences d'Étienne-Jules Marey et celles d'Eadweard Muybridge dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ces jouets scientifiques et les travaux de Marey et de Muybridge fraieraient le chemin à Émile Reynaud, qui créera le Praxinoscope projecteur en 1880 et commencera quelques années plus tard à projeter sur l'écran ce qu'on appellerait aujourd'hui des dessins animés.

- 10 Enregistrement, projection, réception par la synthèse optique du mouvement, voilà les trois éléments-clés de la combinatoire qu'est l'explication technologique de la naissance du cinéma. Pour ceux qui tiennent à situer le cinéma dans un contexte culturel plus large, on pourrait y ajouter un quatrième élément, qui s'articule souvent à des facteurs idéologiques et économiques : l'industrialisation (Béla Balázs) ou la mécanisation (Alison McMahan). Sans nous y attarder, notons qu'on trouve dans presque toutes les histoires du cinéma et tous les manuels une version de cette explication technologique de la naissance du cinéma. Ce qui est à remarquer, c'est que chaque reprise de cette explication – en conformité avec la logique même d'une combinatoire – connaît des inflexions légèrement différentes. C'est chez Erwin Panofsky qu'on lit la formulation la plus canonique :

On ne se trouve pas, avec le cinéma, dans le cas où un besoin artistique mène à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle technique mais dans celui où une invention technique mène à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle forme d'art [*It was not an artistic urge that gave rise to the discovery and gradual perfection of a new technique; it was a technical invention that gave rise to the discovery and gradual perfection of a new art*]³.

- 11 Il est toutefois important de noter que Panofsky intègre dans son analyse des premières années du cinéma une réflexion étendue sur l'histoire de l'art et de l'architecture. Ceci montre que l'explication technologique n'empêche nullement une articulation à d'autres facteurs. Ce qui compte dans le fond, c'est que la technologie occupe la place centrale et joue le rôle de déterminant de dernière instance ou de condition *sine qua non* de l'émergence du cinéma. Ainsi en va-t-il, par exemple, du premier tome de *Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul⁴. Alors qu'il récuse la mythologie individualiste du génie-créditeur et qu'il indique quelques aspects de la situation économique, sociale et idéologique du XIX^e siècle⁵, l'écrasante majorité de son analyse porte sur les stades successifs de l'invention des appareils pour des spectacles de vues animées. Comme on le voit clairement chez Jacques Deslandes, les facteurs les plus importants dans l'explication technologique tendent à être – à part la technique – des « faits scientifiques » que l'on peut facilement quantifier tels que les faits de l'industrie et de l'économie. Deslandes se penche, comme Sadoul, sur la succession d'appareils mécaniques permettant la projection de spectacles « vivants », et il résume l'invention du cinéma en disant « La photographie, un jour, s'anima⁶ ». Alors que le développement technique occupe une position centrale dans son récit historique, il met également l'accent sur l'importance des facteurs économiques qui ont rendu possible la réalisation pratique de la technique cinématographique :

Le fait essentiel, le point de départ qui conduisit enfin à la réalisation pratique des projections animées, c'est le "nickel" que le spectateur américain glissait dans la fente du Kinétoscope Edison, ce sont les vingt-cinq centimes que payait le badaud parisien en septembre 1894 pour pouvoir coller son œil à l'oculaire du Kinétoscope et voir la Loïe Fuller ou les Kangourous boxeurs...⁷

- 12 Pour d'autres versions de l'histoire technologique de la naissance du cinéma, on pourrait consulter *Le Cinéma* d'Youssef Ishaghpour (édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2001), *The Republic of Images* d'Alan Williams (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992), *Theory of Film* de Siegfried Kracauer (édition présentée par Miriam Bratu Hansen, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997). Sans prétention à l'exhaustivité, on pourrait également visionner *La Naissance du cinéma*

de Roger Leenhardt (1946) ou *Origins of the Motion Picture* de la marine américaine (1955/56).

- 13 Attardons-nous brièvement sur l'article qui est devenu l'exemple paradigmatique de l'approche technologique à la naissance du cinéma : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » de Walter Benjamin. Cet article a connu lui-même une reproduction prodigieuse en devenant une des références-réflexes de l'intelligentsia, comparable dans son étendu à l'inflation connue par le concept de paradigme chez Kuhn ou la notion de jeu de langage chez Wittgenstein. Sans entrer dans les détails psychologiques et sociologiques d'une telle reproduction (qui méritent sans doute une étude autonome), il semble légitime de dire que la reproductibilité de la thèse benjaminienne est liée en partie à la manière dont il déduit toute une ontologie esthétique de l'apparition de nouvelles techniques de reproduction. Rappelons les grandes lignes de son analyse. Benjamin se concentre surtout sur le rapport entre la reproduction et la singularité de l'œuvre d'art, ainsi que sur la commodification des images reproduites (la question de l'esthétisation de la politique s'affichant en toile de fond). Il est important de garder à l'esprit le fait que, pour Benjamin, il est « du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible⁸ ». Ce qui est nouveau dans les temps modernes, c'est que la lithographie – et surtout la photographie – permet « pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles⁹ ». Aux yeux de Benjamin, le cinéma est contenu virtuellement dans la photographie, et il s'est fait jour à un moment où la reproduction technique atteint « un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques¹⁰ ». Certes, le récit de Benjamin ne prend pas en compte les différentes inventions qui ont préparé de près ou de loin le cinéma. Mais il essaie de dégager, derrière les deux premiers éléments de la combinatoire (l'enregistrement et la projection) l'être même de l'image cinématographique, qui se déduit de sa technique de base : la reproduction mécanique. Notons au passage que l'ontologie du cinéma proposée par Benjamin ne le conduit pas, comme on le dit parfois, à une position purement technophobe. S'il remet en question la manière dont le cinéma anéantit l'aura des objets et des personnes au moment de l'enregistrement et abolit la distinction entre la critique et la jouissance au moment de la projection, il souligne en même temps ce qu'il nomme lui-même « l'envers de cette situation », à savoir l'approfondissement de l'aperception rendu possible par le cinéma, qui nous livre l'espace où règne l'inconscient et qui contient un potentiel révolutionnaire important¹¹ :

Si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. Nos bistros et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions¹².

- 14 Alors, si le cinéma est une technique de reproduction mécanique nous écartant du *hic et nunc* de l'objet d'art, il est tout aussi bien, pour Benjamin, une puissance de révélation égalitaire nous livrant les détails du monde inconscient ainsi qu'une force de transformation capable de faire sauter les barrières propres au cloisonnement de la vie moderne¹³. Ce qui est essentiel dans cette appréciation proprement dialectique du cinéma, c'est la manière dont ces trois aspects du septième art sont directement déduits de la nature technique du cinéma, que ce soit la reproductibilité mécanique, l'enregistrement objectif ou le cadrage et le montage. Rappelons, en dernier lieu, que si Benjamin accorde à l'instance technique une position privilégiée, ceci ne l'empêche pas de la relier aussi bien à des facteurs économiques qu'à des facteurs politiques.
- 15 Avant de nous tourner vers l'explication notionnelle de la naissance du cinéma, signalons quelques-uns des dangers historiographiques de l'explication technologique, du moins dans sa forme idéaltypique. Tout d'abord, l'explication technologique peut se contenter de la logique des inventions individuelles en insistant sur les « découvertes » de quelques génies, tels Thomas Edison et les frères Lumière. En étalant une liste chronologique des brevets, on fait aisément l'économie de toute une série de facteurs : la bataille pour les brevets et la lutte sociale pour s'imposer—parfois abusivement—comme « le premier » (le cas d'Edison a été largement étudié) ; le travail de collaboration chez les inventeurs ; le rôle du bricolage, qui fait que les appareils « inventés » sont souvent le résultat de la combinaison ou de la modification d'appareils préexistants ; l'interdépendance des inventions connexes ou codéterminantes ; le décalage entre le potentiel technique d'un appareil et son exploitation ; les différences nationales et régionales dans le développement des technologies (les inventions sont souvent alignées dans une chronologie unique)¹⁴. Deuxièmement, l'explication technologique se prête facilement à la *téléologie archéologique* ou *rétrospective* – le *telos* produisant rétrospectivement son propre *archē* – en sombrant dans la logique des découvertes. Elle fait comme si le cinéma (tel que le terme est compris aujourd'hui) avait toujours existé comme un fait naturel attendant sa découverte¹⁵. Selon cette logique, tous les premiers inventeurs cherchaient tout simplement à découvrir la même chose : ce que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de « cinéma¹⁶ ». Or, la notion même de cinéma, ainsi que la pratique, n'est que le résultat d'un long processus historique, et elle a été projetée rétrospectivement – grâce en partie au concept de « cinéma primitif » – sur les pratiques liées à des appareils tels que le cinématographe, le biograph, ou le vitascope¹⁷.

Le Vitascope

- 16 Troisièmement, l'explication technologique dépend souvent d'un isolement des faits techniques et des *media*, comme si la technologie constituait un univers autonome ayant ses lois propres. De nature scientifique, l'histoire de la technologie se conçoit

alors comme un enchaînement inévitable de progrès techniques où des inventions s'enchaînent selon un déterminisme évolutionniste. Pourtant, l'histoire des technologies cinématographiques n'a jamais été une simple question de progrès technique inévitable, qu'il s'agisse de l'émergence de pratiques cinématographiques, du développement du cinéma sonore, de l'histoire des images animées en couleur ou d'autres grands « événements technologiques¹⁸ ». Enfin, l'explication technologique tombe facilement dans une conception génétique du cinéma comme si toute l'histoire du septième art était déterminée d'avance par la nature de son *medium* technique de la même manière que le développement d'un être organique est prescrit par sa composition génétique¹⁹. S'agissant de dangers, il y a évidemment des versions de l'explication technologique de la naissance du cinéma qui y échappent partiellement ou totalement. Mais de tels dangers sont néanmoins inscrits dans toute ontologie esthétique qui fait du cinéma un phénomène essentiellement technique.

- 17 Sans nous y attarder davantage, venons-en maintenant à l'*explication notionnelle* de la naissance du cinéma, qui remet en question le primat de la technologie dans l'histoire des arts. Prenons l'exemple d'une remarque passagère faite par Alan Williams dans son récit essentiellement technologique de la naissance du cinéma au début de son ouvrage *Republic of Images*. En parlant du Phénakistiscope et du Zootrope, Williams affirme : « Matériellement, on aurait pu les inventer depuis les grecs, et peut-être même plus tôt. Mais apparemment, ils n'étaient pas *pensables* avant la première partie du XIX^e siècle²⁰ ». En dépit de la teneur principalement technologique de son argument, il suggère ici que la naissance du cinéma n'est possible qu'à partir d'une nouvelle manière de penser les images. C'est très précisément l'argument formulé par Jacques Rancière contre ce qu'il voit comme la réduction de l'art à ses propriétés techniques chez Benjamin. Selon Rancière : « Pour que les arts mécaniques puissent donner visibilité aux masses, ou plutôt à l'individu anonyme, ils doivent d'abord être reconnus comme arts²¹ ». Ceci n'est possible que sur le fond d'une nouvelle manière de penser et d'apercevoir l'art qui date à peu près du tournant du XIX^e siècle, et que Rancière appelle le régime esthétique de l'art. C'est dans ce régime que le quelconque et l'anonyme deviennent des sujets d'art. Et, comme l'affirme Rancière : « C'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art²² ». Le cinéma est donc le résultat d'une nouvelle idée de l'art qui apparaît d'abord, comme Rancière le précise, dans la littérature du XIX^e siècle. D'où sa conclusion bipartite : « D'une part la révolution technique vient après la révolution esthétique. Mais aussi la révolution esthétique, c'est d'abord la gloire du quelconque – qui est picturale et littéraire avant d'être photographique ou cinématographique²³ ».

- 18 L'argument de Rancière n'est pourtant pas nouveau. Bien qu'il soit plus rare que l'argument technologique, il se situe lui aussi dans un espace d'argumentation permettant de nombreuses prises de position singulières. Nous savons, par exemple, qu'André Bazin avait déjà remis en question le déterminisme technologique dans l'histoire des arts. Dans deux essais du milieu des années 1940, il a esquissé une histoire de l'image photographique rattachant l'émergence de la photographie et du cinéma à un besoin psychologique profond, qu'il appelle « le complexe de la momie²⁴ ». Contrairement à la thèse de Rancière, il ne s'agit pas d'une idée nouvelle, mais de l'idée la plus ancienne qui soit : celle de créer une représentation parfaite de la réalité afin de sauver l'être de la finitude en l'embaumant dans l'éternité de l'apparence. Le cinéma, comme la photographie, ne serait que la manifestation moderne de ce désir

psychologique d'embaumer le temps. Stanley Cavell s'appuie partiellement sur Bazin dans son ouvrage *The World Viewed* pour s'en prendre à l'argument technologique de Panofsky :

[...] À mon sens, c'est ce que suggère Bazin quand il inverse le rapport apparent entre la technologie concernée et l'idée du cinéma, en soulignant que l'idée a précédé la technologie, de plusieurs siècles pour certaines de ses parties, et que des parties de la technologie ont précédé l'invention du cinéma, de plusieurs siècles pour une part. Si bien que ce qu'il faut expliquer, ce n'est pas simplement comment l'exploit a été réalisé techniquement mais, par exemple, ce qui a empêché qu'il se produise plus tôt²⁵.

- 19 Pour Cavell, c'est l'élan réaliste de l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle et le désir d'un monde recréé qui ont préparé l'invention du cinéma comme l'art magique où un monde est projeté devant des spectateurs invisibles : « L'idée et le désir du monde recréé à sa propre image ont été réalisés et exaucés *enfin* par le cinéma²⁶ ». Pour ne prendre qu'un dernier exemple, Gilles Deleuze affirme que le cinéma fait partie de l'histoire de la pensée, et il suggère à maintes reprises que la naissance du cinéma s'enracine dans la crise de la psychologie qui a marquée la fin du XIX^e siècle en délégitimant l'idée selon laquelle les images existent dans la conscience et les mouvements dans l'espace²⁷. Cette crise est visible notamment dans la pensée de celui qui a « découvert » l'image-mouvement et l'image-temps – sans pour autant les reconnaître dans le cinéma – en anticipant sur le développement du septième art : Henri Bergson²⁸. D'où la place centrale occupée par sa philosophie dans l'étude de Deleuze : le bergsonisme se confond avec l'essence même du cinéma, qui est une image-mouvement devenant une image-temps.
- 20 Voilà donc les deux pôles qui structurent le débat sur la naissance du cinéma. Étant donné qu'il s'agit d'idéaltypes, il serait erroné de les remettre en question en citant les quelques passages où Deleuze fait référence à des facteurs sociaux et scientifiques, les réflexions de Cavell sur les mécanismes physiques de la caméra et du projecteur, les références chez Sadoul et Deslandes à des facteurs idéologiques, etc. Il est évident que les deux pôles du débat ne se manifestent presque jamais dans leur pureté absolue. Ceci étant dit, une nette polarisation n'est pas moins visible entre ceux qui voient dans la technologie le cadre principal pour l'apparition du cinéma ou le déterminant de dernière instance du fait cinématographique, et ceux qui accordent un privilège à des facteurs humains – notamment des idées – dans l'apparition du septième art. Au fond de ce débat, on découvre l'opposition entre l'Homme et la Machine où la création artistique d'un être de volition s'oppose à l'enchaînement déterministe de faits scientifiques (ce qui se traduit parfois, avec une mise en avant de déterminants économiques aussi scientifiques que les déterminants techniques, par l'opposition marxiste entre la base et la superstructure). C'est en mettant à nu cette opposition que l'on peut éviter de se laisser prendre par la fausse solution de la combinaison. Car, sans évoquer tous les problèmes historiographiques indiqués plus haut, le simple fait de combiner des facteurs humains et des facteurs techniques ne s'attaque pas au fond du problème.

2. Coordonnées conceptuelles

- 21 Tournons-nous maintenant vers les *coordonnées conceptuelles* qui gèrent le débat entre l'argument technologique et l'argument notionnel sur la naissance du cinéma.

Précisons que les coordonnées conceptuelles, ce ne sont pas des idées fixes ou une idéologie dominante. Elles ne déterminent pas rigoureusement les prises de position des intervenants mais laissent une marge de manœuvre importante. Loin de transcender le monde social comme autant de lois incontournables, elles sont immanentes à des pratiques intellectuelles, elles-mêmes ancrées dans un espace socio-historique spécifique. À proprement parler, les catégories de perception produites par de telles coordonnées ne sont pas fausses. Elles ont été légitimées par une communauté historique et par un ensemble de pratiques sociales. Il serait donc fautif de penser échapper à leur hégémonie en faisant appel à des faits positifs, car ceux-ci dépendent tout aussi bien d'un processus de légitimation socio-historique. Il n'y a pas d'un côté des coordonnées idéologiques obscurcissant la réalité, et de l'autre des vérités à l'état brut. Il n'est donc nullement question ici de faire accepter une nouvelle vérité sur la naissance du cinéma. Il s'agit, au contraire, de proposer une logique alternative de l'action historique dans laquelle la question de la naissance du cinéma ne se poserait pas, ou au moins pas de la même manière.

- 22 Essayons alors de cerner les coordonnées conceptuelles du débat sur la naissance du cinéma. Tout d'abord, il y a ce qu'on peut appeler la *description monocausale* : la naissance du cinéma résulte ou bien d'une évolution technique ou bien d'une certaine idée de l'art. Même dans les positions hybrides qui combinent plusieurs facteurs, on tend à mettre en avant un déterminant de dernière instance. Le problème, c'est qu'il n'y a jamais un tel déterminant ; il n'y a jamais une cause première dans l'histoire. Aucun phénomène n'est le résultat d'une seule cause, à moins que ce ne soit dans le laboratoire isolé de l'esprit du théoricien. Il faudrait donc opposer à la description monocausale de la naissance du cinéma une analyse des pratiques « cinématographiques²⁹ » qui prendrait en compte non seulement la pluralité des procédés techniques et des idées de l'art cinématographique, mais aussi toute une série d'autres éléments, qu'il s'agisse de facteurs économiques (tels que le succès du cinématographe comme forme de divertissement), de facteurs scientifiques (tel que la maîtrise de l'électricité), de facteurs sociaux (tel que l'inscription du cinématographe dans l'évolution de la culture de masse à la fin du XIX^e siècle), de facteurs politiques (tel que le besoin de nouvelles formes de communication sociale), de facteurs historiques (tel que l'essor de ce qu'on peut appeler des « industries du mouvement » à la Belle Époque : l'automobile, l'avion, le métro, etc.), ou de facteurs esthétiques (tel que la logique esthétique des différentes phases des pratiques cinématographiques). En définitive, la question *pourquoi ?* n'a jamais une seule réponse. Il s'agit toujours d'une *conjoncture de déterminants* dont la constellation précise varie selon la situation sociale. Par ailleurs, la délimitation des types de déterminants (technologiques, artistiques, économiques, etc.) restent purement pragmatique. Et ceci non seulement parce qu'il est question d'une délimitation conceptuelle tranchant dans le complexe des pratiques, mais aussi parce que chaque pratique a sa propre logique de partage des sphères d'activité (la distinction dans le cinéma entre art et science au tournant du XX^e siècle n'étant pas du tout équivalente, par exemple, à celle du tournant du XXI^e siècle). Sans entrer dans tous les détails, on peut résumer ce premier point en disant qu'il faut remplacer la notion de *cause* par celle de *conjoncture de déterminants*, tout en insistant sur le fait qu'il n'existe aucune distinction conceptuellement rigoureuse – à savoir transhistorique – entre les divers déterminants.

- 23 Deuxièmement, le débat sur la naissance du cinéma est gouverné par une *logique géologique de l'histoire*, qui subordonne la dimension horizontale du temps (la distribution sociale des pratiques) à la dimension verticale du temps (la chronologie)³⁰. Ce qui compte dans le fond, c'est la coupure qui introduit une nouvelle pratique, comme si tout avait changé partout dans le monde après la soirée du 28 décembre 1895 lorsqu'une trentaine de spectateurs ont assisté à la projection des « vues » des frères Lumière pendant moins d'une demi-heure dans une salle obscure du Grand Café du boulevard des Capucines. Il convient de rappeler que cette « naissance » n'en est pas une et que toute une série de représentations similaires avaient eu lieu avant la soirée qui a largement retenu l'attention des historiens :

En 1895, les premières *représentations* du cinéma se multiplieront. Leurs réalisateurs s'ignoraient presque toujours les uns les autres, ce qui provoqua par la suite d'interminables controverses sur l'*Invention* du cinéma. L'Amérique, où avaient été vendus les premiers kinétoscopes, arrive bonne première avec Acmé Le Roy et Eugène Lauste (représentations isolées et sans retentissement à partir de février), Dickson, Latham et ses fils (série de représentations, rapidement interrompues par la désertion du public, en mai à New York), Armat et Jenkins (séances données avec succès médiocre en septembre à Atlanta). Peu après, l'Allemagne connaît les projections d'Anschütz (octobre, démonstrations publiques isolées à Berlin) et de Max Skladanowski (octobre, série de représentations données dans un grand music-hall et se poursuivant plusieurs semaines, en dépit de la médiocrité et de la brièveté des films)³¹.

- 24 On peut ajouter à cette liste la démonstration du phonoscope par Demenÿ au Musée Grévin en juillet 1891³², les projections des « Pantomimes lumineuses » d'Émile Reynaud au Musée Grévin à partir de 1892, les projections de Robert William Paul en Angleterre pour l'exposition *Empire of India* en 1895, et les présentations des frères Lumière devant des sociétés scientifiques et commerciales au cours de l'année 1895³³.
- 25 En définitive, les termes de « naissance » et de « mort » conviennent à des êtres singuliers situés dans le temps, non point à des pratiques sociales distribuées différemment dans l'espace-temps. À proprement parler, le cinéma n'est jamais né. Aucun événement fatidique n'a marqué sa naissance (et nul coup de grâce n'achèvera en un instant l'aventure du septième art³⁴).

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1998

- 26 Il n'y a qu'une émergence métastatique de pratiques cinématographiques, c'est-à-dire une transformation à rythme variable qui est inégalement distribuée dans l'espace social. Il en va de même, d'ailleurs, de l'apparition du cinéma d'art, qui ne surgit pas du jour au lendemain, mais qui est le résultat d'une lutte de longue haleine³⁵. Si celle-ci remonte au moins à 1908 en France et si elle a connu une intensification importante après la première guerre mondiale (avec la prolifération des cinémas d'art et d'essai, des ciné-clubs à fin artistique et de nombreuses revues de cinéma), elle n'a pas été définitivement remportée – même de nos jours – par ceux qui revendiquent le statut proprement artistique des images des salles obscures. Il faut d'ailleurs rappeler qu'il n'y a pas une seule idée de l'art à l'œuvre dans les débats sur la valeur artistique des images animées. Au risque de simplifier, on peut dire que pendant le premier tiers du xx^e siècle il y a eu au moins trois idées idéaltypiques de l'art cinématographique. Celles-ci ont été parfois combinées, mais elles sont surtout entrées en conflit. En premier lieu, il y a eu l'idée du cinéma comme un *art noble*, à savoir une forme d'expression élevée au statut de l'art grâce à l'intégration d'éléments des formes artistiques consacrées (notamment le théâtre et la littérature). Dans le cas de la France, Yann Darré a suivi J.-J. Meusy en soulignant la contribution majeure d'Edmond Benoît-Lévy à cet ennoblissement du cinéma :

Aussi certains producteurs vont-ils tenter de l'ennoblir, Edmond Benoît-Lévy le premier. Edmond Benoît-Lévy est un homme multiple : exploitant lié à Pathé, fondateur en 1905 de *Ciné-Photo*, premier journal corporatif consacré au cinéma, membre actif de mouvement d'éducation populaire, il entrevoit un avenir artistique au cinéma dès 1906, inventant le mot et l'idée du ciné-club, sans toutefois parvenir à le faire exister [Meusy, 1996]. Il fait tourner par son auteur, en 1906 toujours, *Le Fils prodigue*, une pantomime de Michel Carré, librettiste d'opérette et de ballet, fils d'un auteur dramatique reconnu. Ce film d'une heure et demie, durée sans précédent, connaîtra un grand succès et inspirera à Pierre Decourcelle la

création de la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres [Meusy, *ibid.*], créée peu de temps après le Film d'Art, en juin 1908³⁶.

Affiche du film « L'assassinat du duc de Guise »

- 27 En deuxième lieu, on trouve à cette période l'idée du cinéma comme un *art moyen*, que ce soit chez les défenseurs de l'art populaire ou chez tous ceux – comme les surréalistes – qui rejetaient l'élitisme des défenseurs de l'art noble au nom d'un art iconoclaste en rupture avec les hiérarchies des institutions bourgeoises. Enfin, il y a eu l'idée du cinéma comme un *art propre* fondé sur la revendication de la valeur artistique des moyens d'expression spécifiques au cinéma. Parmi les premiers exemples de cette idée, on peut citer le texte fameux de Ricciotto Canudo sur « La naissance du sixième art » (1911), où il affirme que le cinématographe a le potentiel de devenir l'art proprement synthétique, conciliant non seulement les arts plastiques de l'espace et les arts sonores du temps mais aussi l'art en général et la science. *Art noble*, *art moyen*, ou *art propre*, on voit que la teneur artistique du cinéma varie sensiblement selon la conception de l'art qui est à l'œuvre. En somme, il est réducteur et simpliste de dire que le cinéma est devenu un art à un moment donné. A proprement parler, il n'est jamais devenu tout simplement un art : des pratiques cinématographiques sont devenues des champs de bataille pour des conceptions rivales de l'art³⁷.
- 28 Troisièmement, le débat sur la naissance du cinéma se fonde sur un rétrécissement de l'histoire et finalement sur une ontologie esthétique qui prétend cerner une fois pour toute la nature du cinéma. Au lieu de faire état des différentes pratiques cinématographiques, on fait comme si le cinéma était un phénomène singulier et bien délimité, inventé à un moment précis dans l'histoire. Or, il serait possible de montrer dans une étude plus détaillée que ce que nous appelons aujourd'hui « le cinéma » comporte un ensemble de pratiques foncièrement différentes, qu'il convient de diviser en phases³⁸. Contrairement à des époques, des phases peuvent se succéder ou se

superposer, car elles se distribuent inégalement dans l'espace-temps au lieu de fonctionner comme des blocs chronologiques alignés sur le seul axe vertical de l'histoire. On peut appeler la phase qui nous intéresse ici – suivant la terminologie du droit français dans la première dizaine d'années de l'existence du « cinéma³⁹ » – celle du *spectacle de curiosité* (ca. 1895-1907)⁴⁰. Avant d'en détailler quelques-uns des traits caractéristiques, notons qu'il ne s'agit pas de ce qu'on appelle hâtivement « le cinéma primitif ». Cette notion est fondée sur l'idée trompeuse que le cinéma est une totalité organique. Elle a connu une naissance, une enfance, une adolescence, une vie adulte, et chaque stade constitue un véritable progrès par rapport à tout ce qui manquait au précédent⁴¹. L'analytique des pratiques que je développe ici voit les choses tout autrement : ce que nous nommons aujourd'hui « le cinéma » est une idée *ex post facto* qu'on utilise pour englober rétrospectivement toute une histoire de pratiques divergentes⁴². Face à la myopie historique d'une telle ontologie du cinéma, il convient d'en revenir à la spécificité des pratiques, comme celle du spectacle de curiosité.

- 29 Par son système de production, ses formes d'exploitation, ses modes de réception et son système esthétique, le spectacle de curiosité se distingue de ce que nous appelons aujourd'hui « le cinéma ». Il s'agissait de courts métrages produits largement par un système de collaboration, qui étaient projetés dans des fêtes foraines, des musées de cire, des music-halls, des cafés-concerts et des grands magasins comme les Galeries Dufayel (les cinémas permanents étaient encore rares et n'ont commencé de se répandre qu'à partir de 1904). Ces courts métrages constituaient d'ailleurs des « brouillons » modifiables au moment de la projection par toute une série de pratiques, que ce soit la vitesse de la projection (elle était manuelle), la musique et les effets sonores, les explications des bonimenteurs, le remontage ou le coloriage par les exploitants, l'emplacement du court métrage dans un montage d'autres courts métrages ou dans un programme d'autres spectacles, etc. Enfin, la personne reconnue comme responsable de telles présentations était plutôt l'exploitant ou l'inventeur de l'appareil que les créateurs des « vues », et il est légitime de dire – suivant Tom Gunning⁴³ – que les premiers spectateurs regardaient moins des films qu'ils n'assistaient à la démonstration d'un nouvel appareil.
- 30 Le public semble avoir été dominé par des spectateurs des couches populaires (notamment la main d'œuvre urbaine), avec quelques membres de la classe moyenne (surtout des femmes de la haute société avec leurs enfants), et ils ne venaient pas nécessairement assister à l'intégralité du spectacle. On peut citer comme témoignage l'incendie au mois de mai 1897 au Bazar de la Charité à Paris, où parmi 121 morts la majorité était des femmes de la haute société⁴⁴. Bien qu'anecdotique et légèrement décalé par rapport aux années qui nous intéressent ici, on peut également invoquer le témoignage de Jean-Paul Sartre (1905-1980), enfant bourgeois dont la mère l'amenait au cinéma :

Des soldats, les bonnes du quartier ; un vieillard osseux chiquait, des ouvrières en cheveux riaient très fort : tout ce monde n'était pas de notre monde ; heureusement, posés de loin en loin sur ce parterre de têtes, de grands chapeaux palpitants rassuraient. A feu mon père, à mon grand-père, familiers des deuxièmes balcons, la hiérarchie sociale du théâtre avait donné le goût du cérémonial : quand beaucoup d'hommes sont ensemble, il faut les séparer par des rites ou bien ils se massacrent. Le cinéma prouvait le contraire : plutôt que par une fête, ce public si mêlé semblait réuni par une catastrophe ; morte, l'étiquette démasquait enfin le véritable lien des hommes, l'adhérence⁴⁵.

- 31 Ceux qui cherchent des indications moins anecdotiques peuvent se rapporter à l'ouvrage de Noël Burch, *Life to those Shadows*⁴⁶. A juger de son analyse détaillée, qui a le mérite de faire état des différences nationales, les premiers films français ont été nettement plus populaires que les films américains et britanniques. Il en allait largement de même pour les spectateurs, qui venaient surtout des couches populaires en France. Ce n'était qu'à partir des années 1910 que la classe moyenne a commencé à fréquenter plus régulièrement les salles obscures.
- 32 Le sujet des films était fréquemment connu des spectateurs, et un bonimenteur leur expliquait souvent le récit du film⁴⁷. Le système esthétique était présentationnel, pour reprendre le terme de Charles Musser. Et ceci à plusieurs niveaux. Le spectacle – que ce soit fictif ou documentaire – rassemblait des images impressionnantes qui présentaient une succession d'événements au lieu de raconter une histoire⁴⁸.

« An Interesting Story »

WILLIAMSON'S KINEMATOGRAPH COMPANY LTD., « AN INTERESTING STORY » (1905)

- 33 On sautait entre des sommets dramatiques ou des gags, parfois reliés par la chance dans la fiction, au lieu d'établir un enchaînement causal dans un monde diégétique autonome. Le décor était largement syncrétique dans la mesure où il combinait différentes formes de représentation (par exemple, des objets en trois dimensions et des objets peints) pour « présenter » un endroit plutôt que d'en donner une représentation réaliste. Ce primat de l'indication sur la vraisemblance se manifeste également dans la direction des acteurs, qui s'adressent directement au public en utilisant des gestes perçus aujourd'hui comme excessifs. Dépourvus de psychologie et d'individualité, les personnages eux-mêmes indiquaient l'existence de types de personnes plus qu'ils ne représentaient des personnalités spécifiques. On a parfois mis en avant quelques aspects formels du système esthétique présentationnel, mais il s'agit plutôt de *tendances* étant donné quelques exceptions importantes : l'utilisation systématique des plans d'ensemble⁴⁹ ;

« The Big Swallow »

Williamson's Kinematograph Company, Ltd., « The Big Swallow », ca. 1901

- 34 l'immobilité de la caméra⁵⁰ ; la construction d'un espace autonome sans hors-champ⁵¹ ; un montage non-existant ou limité, fondé sur la logique d'une prise de vue et d'un cadrage par tableau⁵².

« Mary Jane's Mishap »

G.A. Smith, « Mary Jane's Mishap », 1903

Conclusion

- 35 Au lieu d'entrer dans le débat sur la naissance du cinéma et de formuler une position à partir du déterminisme monocausal, de la logique géologique de l'histoire et de l'ontologie du cinéma, j'ai proposé de déplacer les coordonnées conceptuelles du débat afin d'entreprendre une analyse de la conjoncture de déterminants en cartographiant la transformation métastatique des pratiques cinématographiques. Une telle démarche ne donnera aucune réponse simple à la question de la cause historique du cinéma (que ce soit la technologie ou une idée de l'art), et elle sera obligée d'écarter des concepts fourre-tout comme *le cinéma*. Elle perdra aussi l'aura dramatique des « naissances » et des « morts » historiques. Mais la perte de la dramaturgie des généralités vaut bien le prix de la précision analytique. En rompant avec la thèse que *le cinéma est né à un moment donné et pour une raison*, il est possible d'entreprendre une analytique des pratiques cinématographiques qui retrace la transformation métastatique menant à ce que nous appelons aujourd'hui le cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

- Abel Richard, *French Film Theory and Criticism 1907-1939*, t. I, 1907-1929, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- Abel Richard, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998.
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Pléiade), 1975.
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 2^e édition, Paris, Éditions du Cerf, 1994.
- Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, p. 67-113.
- Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres*, t. III, Maurice de Gandillac (trad.), Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000. p. 269-316.
- Bergson Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 1996.
- Burch Noël, *Life to those Shadows*, Ben Brewster (trad.), Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990.
- Cavell Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, New York, the Viking Press, 1971.
- Cavell Stanley, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Christian Fournier (trad.), Paris, Belin, 1999.
- Chanan Michael, *The Dream that Kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, Londres/New York, Routledge, 1996.
- Darré Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte & Syros, 2000.
- Deleuze Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Deslandes Jacques, *Histoire comparée du cinéma. De la Cinématique au cinématographe 1826-1896*, t. I, Paris, Casterman, 1966.
- Dupré la Tour Claire, Gaudreault André, Pearson Roberta (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Lausanne, Payot, 1999.
- Godard Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, t. III, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998.
- Godard Jean-Luc, Ishaghpour Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000.
- Gunning Tom, « "Primitive" Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us », *Cinema Journal*, vol. XXVIII, n° 2, hiver 1989, p. 3-12.
- Gunning Tom, « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990.
- Hansen Miriam, « Early Cinema : Whose Public Sphere ? », in Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, p. 228-246.
- Heath Stephen, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

- Jowett Garth S., « The First Motion Picture Audiences », in John L. Fell (dir.), *Film before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 196-206.
- Kuhn Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- McMahan Alison, « Beginnings », in Elizabeth Ezra (dir.), *European Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 23-40.
- Metz Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971.
- Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Paris, Klincksieck, 1972.
- Musser Charles, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Panofsky Erwin, « Style and Medium in the Motion Pictures », in Gerald Mast, Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism*, troisième édition, New York/Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Panofsky Erwin, « Style et matière du septième art », *Trois Essais sur le style*, troisième édition, Bernard Turle (trad.), Paris, Gallimard, 1996.
- Rancière Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000.
- Sadoul Georges, *L'Invention du cinéma 1832-1897*, Paris, Denoël, 1946.
- Sadoul Georges, *Histoire du cinéma*, Paris, Librairie Flammarion, 1962.
- Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- Thompson Kristin, Bordwell David, *Film History. An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1994.
- Williams Raymond, *Television. Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge, 1990.

NOTES

1. Voir *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, University of California Press, 1990. Notons au passage que Musser ne s'est pas contenté lui-même de l'explication technologique de la naissance du cinéma.
2. Dans *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Pléiade), 1975, p. 581-587.
3. « Style et matière du septième art », *Trois Essais sur le style*, troisième édition, Bernard Turle (trad.), Paris, Gallimard, 1996, p. 109 ; « Style and Medium in the Motion Pictures », in Gerald Mast, Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism*, troisième édition, New York/Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 215.
4. *L'Invention du cinéma 1832-1897*, Paris, Éditions Denoël, 1946.
5. Il écrit dans *Histoire du cinéma* : « Notre dessein est donc d'étudier le cinéma comme un art étroitement conditionné par l'industrie, l'économie, sa société, la technique » (p. 6).
6. *Histoire comparée du cinéma*, t. I, *De la Cinématique au cinématographe 1826-1896*, Paris, Casterman, 1966, p. 25.
7. Jacques Deslandes, *De la Cinématique au cinématographe 1826-1896*, p. 213.
8. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres*, t. III, Maurice de Gandillac (trad.), Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 271.
9. *Ibid.*, p. 272.
10. *Ibid.*, p. 273.
11. *Ibid.*, p. 304.

12. *Ibid.*, p. 305.

13. Dans la première version de son texte, il affirme que : « Les films burlesques américains et les films de Disney provoquent un dynamitage thérapeutique de l'inconscient » (« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », *Œuvres*, t. III, p. 104). Il y insiste également sur la valeur pédagogique du cinéma : « Sa fonction est de soumettre l'homme à un entraînement ; il s'agit de lui apprendre les aperceptions et les réactions que requiert l'usage d'un appareillage dont le rôle s'accroît presque tous les jours. Faire de l'immense appareillage technique de notre époque l'objet de l'innervation humaine, telle est la tâche historique au service de laquelle le cinéma trouve son sens véritable » (« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », p. 81).

14. Sur ce premier point, je renvoie le lecteur à l'excellent ouvrage de Michael Chanan, *The Dream that Kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, deuxième édition, Londres et New York, Routledge, 1996 : « *In this respect cinematography is no different from other inventions of the nineteenth century. Devices which contributed to the invention grew out of a variety of contexts and found uses in other contexts before anyone arrived at the idea of moving pictures as we now know them. [...] Cinema, the institution and the industry which we now have, was not in the minds of the inventors and could not have been. Film, that is, cinematography, was invented; but the cinema grew* » (p. 11-12).

15. Sur le concept de découverte, on consultera avec profit le chapitre VI de *The Structure of Scientific Revolutions* de Thomas S. Kuhn (troisième édition, Chicago, The University of Chicago Press, 1996) : « Anomaly and the Emergence of Scientific Discoveries ».

16. Voir Michael Chanan, *The Dream that Kicks*, p. 10 : « *But many of those who contributed to the dialectic of invention were quite uninterested in the idea of moving picture projection. Men like Janssen, Muybridge and Marey, whose work is described below, weren't trying to invent cinematography: they were involved in a search for quite different discoveries, in the fields of astronomy or the investigation of animal locomotion; they used rapid series photography as an instrument or tool of scientific research* ».

17. Consulter Tom Gunning, « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 58 : « Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays or, earlier, the phonograph), rather than to view films. It was the Cinematographe, the Biograph or the Vitascope that were advertised on the variety bills in which they premiered, not *Le Déjeuner de bébé* or *The Black Diamond Express* ».

18. Voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Paris, Klincksieck, 1972, p. 192 : « il me semble que *le technique* ne dessine pas une sorte d'enclos qui serait à l'abri de l'histoire. Il est vrai que le technique, par cela même qu'il fonctionne, prouve la vérité scientifique (non idéologique) des principes qui sont à sa base. Mais le *comment* de son fonctionnement (=les réglages de la machine), qui ne se confond pas avec son *pourquoi*, n'est aucunement sous le contrôle de la science, et engage des options qui ne peuvent être que d'ordre socio-culturel. Bien loin que le technique écarte la culture, certaines technologies – par le jeu même de leurs caractéristiques techniques, comme j'ai essayé de le montrer – se prêtent à des interventions dont les déterminations historiques ne font guère de doute ». On consultera aussi avec profit le chapitre 10 de *Questions of Cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1981) par Stephen Heath, où il écrit notamment : « *The fantasy of the conventional histories with their autonomous instance of technology and their endless problem of the 'invention' of cinema is exactly that cinema exists in the technological; cinema, however, is not a technological invention but a multiply determined development, a process* » (p. 226-227). Raymond Williams a formulé un des arguments les plus approfondis contre le déterminisme technologique, tout en récusant le point de vue qui fait de la technologie un simple symptôme de la société (voir *Television. Technology and Cultural Form*, deuxième édition, New York, 1990).

19. Voir Michael Chanan, *The Dream that Kicks*, p. 111.

20. p. 12-13 (je traduis).
21. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000, p. 47-48.
22. *Ibid.*, p. 48.
23. *Ibid.*, p. 50.
24. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, deuxième édition, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 9.
25. *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Christian Fournier (trad.), Paris, Belin, 1999, p. 69 (*The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, New York, the Viking Press, p. 38-39).
26. *La Projection du monde*, p. 69 (*The World Viewed*, p. 39). Notons aussi que Cavell tient à distinguer l'invention d'une technique de son usage artistique : « L'invention de l'image photographique ne se confond pas avec la création de la photographie comme moyen d'expression signifiant » (*La Projection du monde*, p. 68 ; *The World Viewed*, p. 38).
27. Voir *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, p. 83-84 : « La crise historique de la psychologie coïncide avec le moment où il ne fut plus possible de tenir une certaine position : cette position consistait à mettre les images dans la conscience, et les mouvements dans l'espace. [...] Il fallait à tout prix surmonter cette dualité de l'image et du mouvement, de la conscience et de la chose. Et, à la même époque, deux auteurs très différents allaient entreprendre cette tâche, Bergson et Husserl. Chacun lançait son cri de guerre : toute conscience est conscience de quelque chose (Husserl), ou plus encore toute conscience est quelque chose (Bergson). Sans doute beaucoup de facteurs extérieurs à la philosophie expliquaient que l'ancienne position fût devenue impossible. C'étaient des facteurs sociaux et scientifiques qui mettaient de plus en plus de mouvement dans la vie consciente, et d'images dans le monde matériel. Comment dès lors ne pas tenir compte du cinéma, qui se préparait aussi à ce moment-là, et qui allait apporter sa propre évidence d'une image-mouvement ? ».
28. « Le cinéma retrouvera exactement l'image-mouvement du premier chapitre de *Matière et mémoire*. [...] Mais il y a aussi la thèse de *Matière et mémoire*, les coupes mobiles, les plans temporels, et qui pressentait de manière prophétique l'avenir ou l'essence du cinéma » (*L'Image-mouvement*, p. 12).
29. Les guillemets servant ici à marquer ma réticence à l'égard de l'unification des pratiques sous le nom singulier de « cinéma », je prendrai la liberté de m'en dispenser dans la suite.
30. Des explications plus détaillées des concepts employés ici (logique géologique de l'histoire, dimension horizontal du temps, coordonnées conceptuelles, transformation métastatique, phase, etc.), se trouvent dans mon ouvrage *Logique de l'histoire* (à paraître).
31. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma*, Paris, Librairie Flammarion, 1962, p. 13. Les dates proposées ici par Sadoul – il ne les maintient pas dans d'autres écrits – restent discutables (voir notamment Kristin Thompson et David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York, McGraw-Hill, Inc., 1994 ; Alison McMahan, « Beginnings », in Elizabeth Ezra (dir.), *European Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 23-40 ; Miriam Hansen, « Early Cinema : Whose Public Sphere ? », in Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, p. 228-246 ; Jacques Deslandes, *De la Cinématique au cinématographe 1826-1896*. Mais en dépit de la controverse sur les dates précises, le principe de base reste incontesté : il y a eu des projections cinématographiques publiques – et payantes – avant le 28 décembre 1895.
32. Demenÿ avait essayé, sans succès, d'intéresser les frères Lumière à son appareil, et il a fini par en vendre les droits à Gaumont (voir Alison McMahan, « Beginnings », p. 26-27).
33. Les frères Lumière ont présenté *Sortie d'usine* le 22 mars 1895 à Paris devant la Société d'encouragement à l'industrie nationale. D'autres films ont été présentés dans les six autres démonstrations organisées avant le 28 décembre pour des sociétés scientifiques et commerciales (voir David Bordwell et Kristin Thompson, *Film History*, p. 9).
34. Parmi les thèses dramatiques sur la mort du cinéma, on peut retenir celle de Jean-Luc Godard, qui prétend que le passage au numérique signale la mort de la fabrique du xx^e siècle dans la

mesure où il remplace le rapport entre le positif et le négatif par « une sorte de linéarité plate » : « le cinéma est une idée du XIX^e siècle qui a mis un siècle à se réaliser et à disparaître » (Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000, p. 85-86). Cette idée est sans doute liée à la technique – inventée elle aussi au XIX^e siècle – mais elle s'enracine plus profondément dans l'invention des formes qui pensent. Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard retrouve chez Manet l'origine de telles formes, et donc la source du mystère de l'image-relation qu'est justement l'image cinématographique, à savoir l'image comme combinatoire d'images (où des textes et des sons fonctionnent tout aussi bien comme des images) : « j'avais un livre à la main / Manet, par Georges Bataille / toutes les femmes de Manet / ont l'air de dire / je sais à quoi tu penses / sans doute parce que / jusqu'à ce peintre / et je le savais par Malraux / la réalité intérieure / restait plus subtile / que le cosmos / les célèbres et pâles sourires / de Vinci et de Vermeer / disent d'abord moi / moi / et le monde ensuite / et même la femme / à l'écharpe rose / de Corot / ne pense pas / ce que pense / l'Olympia / ce que pense Berthe Morisot / ce que pense / la barmaid des folies-bergère / parce que le monde enfin / le monde intérieur / a rejoint le cosmos / et qu'avec Edouard Manet / commence / la peinture moderne / c'est-à-dire / le cinématographe / c'est-à-dire / des formes qui cheminent / vers la parole / très exactement / une forme qui pense / que le cinéma soit d'abord fait / pour penser / on l'oubliera tout de suite / mais c'est une autre histoire / la flamme s'éteindra / définitivement / à Auschwitz / et cette pensée vaut bien / un fifrelin [...] » (*Histoire(s) du cinéma*, t. III, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, p. 48-56 ; voir *Histoire(s) du cinéma*, 3a, « La monnaie de l'absolue », 1998).

35. Voir sur ce point l'étude de Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte & Syros, 2000 : « Le cinéma n'est pas un art par essence, parce qu'il n'y a pas d'art par essence. Il n'a été rattaché à la catégorie "art" qu'assez récemment, au prix de luttes sociales dans lesquelles les historiens du cinéma se sont fortement impliqués » (p. 5).

36. *Histoire sociale du cinéma français*, p. 17. Erwin Panofsky affirme que dans le cas du cinéma il s'agit de l'élévation d'un art originellement populaire, alors que l'art populaire est traditionnellement un produit dérivé de l'art noble : « Il fallut attendre les environs de 1905 pour que soit tentée une adaptation cinématographique de *Faust* (de manière caractéristique, les acteurs sont encore anonymes) et 1911 pour que Sarah Bernhardt apporte son prestige à une tragédie filmée rien moins qu'hilarante, *Les amours de la reine Elisabeth*. Ces films représentent la première tentative réfléchie visant à hisser une forme d'art populaire au niveau du grand art ; ils témoignent en outre du fait que ce but louable ne pouvait être atteint facilement » (« Style et matière du septième art », p. 112 ; « Style and Medium in the Motion Pictures », p. 217-218). Sur ce sujet, voir aussi Noël Burch, *Life to those Shadows*, Ben Brewster (trad.), Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 56-59.

37. Pour des exemples concrets du conflit entre les conceptions antagoniques de l'art cinématographique dans la première moitié du XX^e siècle, il suffit de comparer les films des séries d'art, tel que le premier film de la Société des films d'art, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1908 (*art noble*) ; *Fantômas*, *Les Vampires* et *Judex* de Louis Feuillade ou *Un Chien andalou* et *L'Âge d'or* de Louis Buñuel (*art moyen*) ; et les films muets d'Abel Gance et de Marcel L'Herbier (*art propre*). Pour la France, on consultera avec profit l'excellent recueil de textes édité par Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939*, t. I, 1907-1929, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.

38. Bien que ce soit pour d'autres raisons, Christian Metz a tout à fait raison de dire : « Ce que l'on nomme globalement "le cinéma" (et à un moindre degré de que l'on nomme "le film") s'offre à nous, en vérité, comme un vaste et complexe phénomène socio-culturel, une sorte de *fait social total* au sens de Marcel Mauss, et qui comprend, comme on le sait, d'importants aspects économiques et financiers : il s'agit là d'un ensemble "multi-dimensionnel" qui, si on le prend en bloc, ne se prête à aucune étude rigoureuse et unitaire, mais seulement à un amas hétéroclite de

remarques impliquant des points de vue multiples et divers (=pluralité des pertinences) » (*Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 5).

39. Voir Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, édition augmentée, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998, p. 14.

40. Des phases ne se plient pas à la périodisation nette, et il existe de nombreuses traces du spectacle de curiosité avant 1895 (voir Charles Musser, *The Emergence of Cinema*) et après 1906 (voir Tom Gunning, « The Cinema of Attractions »). L'expression « spectacle de curiosité » a justement l'avantage d'insister sur la proximité entre « le cinéma » et d'autres « arts du spectacle » vers le tournant du xx^e siècle. Sur ce point, consulter également Jean Mottet, « Le spectacle de vaudeville » (dans Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Lausanne, Payot, 1999) et Noël Burch, *Life to those Shadows*.

41. Pour une critique du concept de cinéma primitif qui va dans ce sens, consulter Tom Gunning, « "Primitive" Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us », *Cinema Journal*, vol. XXVIII, n° 2, hiver 1989, p. 3-12.

42. Le terme « cinéma » date de 1899 et met du temps avant de remplacer celui de « cinématographe », ce qui arrive surtout dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Parmi les divers témoignages, permettons-nous d'en citer un qui est particulièrement chargé d'importance philosophique. En 1907, Henri Bergson condamne le « cinématographe » en y repérant l'artifice même de notre connaissance, qui essaie de penser le mouvement à partir de l'immobile : « le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique » (*L'Évolution créatrice*, septième édition, Paris, PUF, 1996, p. 305). Il est révélateur, sur le plan historique, que Gilles Deleuze parlera en 1983 de la thèse de Bergson sur « le cinéma ».

43. Voir « The Cinema of Attractions », ainsi que les commentaires d'Erwin Panofsky dans « Style et matière du septième art » : « le plaisir procuré par le cinéma à ses premiers spectateurs ne résidait pas dans leur intérêt objectif pour un sujet spécifique, encore moins dans un quelconque intérêt esthétique pour la représentation formelle d'un sujet, mais dans le pur plaisir qu'ils éprouvaient à voir les choses bouger, quelles qu'elles aient été » (p. 109).

44. Consulter Richard Abel, *The Ciné Goes to Town*, p. 17.

45. *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 100-101. Voir aussi le court métrage de David W. Griffith intitulé *Those Awful Hats* (1909).

46. On peut également se reporter à Garth S. Jowett, « The First Motion Picture Audiences », in John L. Fell (dir.), *Film before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 196-206.

47. Les intertitres apparaissent vers 1903, remplaçant partiellement les bonimenteurs.

48. Williamson's Kinematograph Company Ltd. a fourni une mise en scène pertinente de l'opposition entre le spectacle et le récit dans « An Interesting Story » (1905) : le personnage principal est tellement perdu dans l'ouvrage qu'il lit (le récit) que sa promenade est marquée par une suite de gags comiques (le spectacle) s'achevant par une rencontre malheureuse avec un rouleau compresseur. Mais grâce aux pompes à air de deux jeunes cyclistes, qui arrivent comme des *dei ex machina* pour gonfler le cadavre aplati du lecteur assidu, la lecture se poursuit pour le gag final !

49. Parmi les exceptions, signalons : « Grandma's Reading Glass » (G.A. Smith, 1900), « As Seen through a Telescope » (G.A. Smith, 1900), « Sick Kitten » (G.A. Smith, 1903), « Mary Jane's Mishap » (G.A. Smith, 1903), « The Big Swallow » (Williamson's Kinematograph Company Ltd., ca. 1901), « Rescued by Rover », (Hepworth Manufacturing Company, 1905), « The Gay Shoe Clerk » (Edison Manufacturing Company, 1903), « The Great Train Robbery » (Edison Manufacturing Company, 1903), « The Whole Dam Family and the Dam Dog » (Edison Manufacturing Company, 1905), « Magic Bricks » (Pathé Frères, 1908). Même chez Georges Méliès – connu pour sa présentation théâtrale – un effet de zoom et de gros plan est créé par le mouvement d'un aquarium vers la caméra (voir « The Mermaid » ou « Le sirène », 1904).

50. Pour l'utilisation de travellings (qu'on trouve déjà chez les opérateurs des frères Lumière), de panoramiques et d'autres mouvements d'appareil, voir : « The Kiss in the Tunnel » (G.A. Smith, 1899), « Desparate Poaching Affray » (Haggar and Sons, 1903), « Aladin ou la lampe merveilleuse » (Pathé Frères, 1906), « The Fatal Sneeze » (Hepworth Manufacturing Company, 1907).

51. L'exception la plus connue est probablement : « A Chess Dispute » (R.W. Paul, 1903).

52. Les recherches récentes sur Georges Méliès ont montré qu'il s'est servi très fréquemment d'un montage invisible pour perfectionner ses gags (Tom Gunning tire les conséquences d'une telle pratique dans « "Primitive" Cinema : A Frame-up ? Or the Trick's on Us »). On peut aussi citer l'exemple d'« Histoire d'un crime » (Pathé Frères, 1901), qui intègre un montage de trois plans dans un plan d'ensemble, comme un rêve qui s'affiche au-dessus du personnage principal lorsqu'il dort en prison. Si chaque plan de ce montage est un tableau autonome, l'intégration du montage dans un autre plan est en rupture avec la logique d'une prise de vue par tableau. Enfin, l'exception la plus claire est probablement « Mary Jane's Mishap » (G.A. Smith, 1903), car on y trouve plusieurs changements d'échelle – relativement rapides pour l'époque – dans le même tableau.

AUTEUR

GABRIEL ROCKHILL

Philosophe franco-américain et critique culturel