« Tout est optique. Ou jeu d'optique »

Machines à images et morale de l'histoire

Delphine Gleizes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/849>

DOI : 10.4000/elh.849

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 21 mai 2010

Pagination : 61-74

ISBN : 978-2-35698-002-1

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Delphine Gleizes, « « Tout est optique. Ou jeu d'optique » », *Écrire l'histoire* [En ligne], 5 | 2010, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/849> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.849>

« Tout est optique. Ou jeu d'optique »

Machines à images et morale de l'histoire

PARLER DE MORALE À L'ENDROIT DE L'HISTOIRE au XIX^e siècle, c'est être pris d'emblée dans le miroitement de la polysémie. Comme l'a souligné Sophie-Anne Leterrier ¹, l'histoire, en tant que science morale, poursuit notamment une tradition dont elle refonde les principes en les laïcisant et vise la « description des mœurs effectivement pratiquées, une théorie des pratiques humaines », tout en cherchant à saisir dans le déroulement des faits du passé une exemplarité propre à éclairer, politiquement, socialement et éthiquement, le temps présent. Ce faisant, elle s'assigne des objectifs en partie contradictoires dans leur mise en œuvre et s'impose de réfléchir à sa propre morale, à sa déontologie. Cherche-t-elle en effet à être une observation rigoureuse de la réalité ? Encore faut-il qu'elle insuffle la vie aux événements qu'elle relate. Se risque-t-elle à l'interprétation des faits et à l'agencement des

liens de causalité qui en sous-tendent l'enchaînement, qu'aussitôt la démarche se trouve entachée d'un soupçon de subjectivité et de partialité. Se perd-elle dans la précision méticuleuse de la vie, qu'elle laisse échapper la vue d'ensemble. Vise-t-elle au rebours la synthèse, qu'elle est accusée de méconnaître le détail et de gauchir le sens. Les antithèses seraient nombreuses pour dire de quel oxymore relève la recherche de la morale en histoire dès lors qu'elle s'assigne tout à la fois pour ambition de produire une signification exemplaire de l'événement et de s'assujettir à la véracité des faits. Dans son célèbre chapitre du *Nouveau Paris* « Tout est optique. Ou jeu d'optique Ou jeu d'optique », Louis-Sébastien Mercier ² ne disait pas autre chose : bannissant le point de vue surplombant l'événement révolutionnaire comme « faux, menteur, exagéré, hors de la ligne visuelle », il ne garantissait pas pour

1. Sophie-Anne Leterrier, 1999.

2. Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris* (1799), Poulet-Malassis, 1862, vol. II, chap. CCXLVIII, « Tout est optique. Ou jeu d'optique Ou jeu d'optique ».

autant le succès aux témoins, simples observateurs des choses vues, contraints de suivre des acteurs de la Révolution « encore plus mobiles que leurs passions » et de perdre « l'enchaînement de chaque jour ». Mercier renvoyait dos à dos, dans une semblable difficulté à faire sens, le témoignage lorsqu'il est dans l'incapacité de connecter les faits et de les transfigurer en événement, et l'œuvre de synthèse lorsqu'elle méconnaît les contradictions structurantes et l'insidieuse résistance des détails. Il n'est pas anodin à cet égard que Mercier en vienne à formuler les apories du travail de l'histoire en termes de point de vue et de dispositifs optiques. « Comment, poursuivait-il en effet, l'historien se retirera-t-il de ce labyrinthe ? comment évitera-t-il l'empire de sa propre opinion, lorsque les hommes les mieux exercés à voir ont eu peine à saisir un point de vue et à fixer un objet dans cette extrême et continuelle mobilité d'optique ? » À bien des égards, le *xix^e* siècle rendra raison à ce parti pris analogique. L'extraordinaire fécondité de l'invention en matière de spectacles et de machines optiques leur confère en effet – du moins pourrait-on en faire le pari – une valeur de paradigme pour la discipline historique. L'optique partage avec l'histoire un certain nombre de questionnements ; c'est en tout cas ce que reflètent les textes – fictions, poèmes, articles journalistiques, notices descriptives et techniques – qui en louent les progrès et qui consignent

les nouvelles inventions du siècle : la captation des images, l'enregistrement des faits, la restitution d'une action ; une interrogation forte et permanente sur le caractère moral de ces spectacles ; le paradoxe enfin d'un « pouvoir de leurre » qui cherche également à être « une puissance d'élu-cidation³ ». Les machines à images du *xix^e* siècle sont tout cela et développent leurs expériences et leurs progrès tâtonnants en marge d'une histoire dont elles « réfléchissent » les questionnements épistémologiques et moraux.

De la faible prégnance du modèle kaléidoscopique

Lorsqu'il s'agit de métaphoriser la relation historique, tous les appareils et dispositifs optiques n'ont cependant pas la même valeur opératoire. Tout autant signifiants que les appareils convoqués avec récurrence dans l'élaboration de ces paradigmes sont les appareils qui s'en trouvent écartés. En témoigne le kaléidoscope. Modèle analogique incontesté des récits de voyage et autres impressions de géographes, il est fort peu utilisé dès lors qu'il s'agit d'accompagner le récit historique. Sans doute n'est-ce pas étonnant : le kaléidoscope offre une vision tout à la fois séduisante et pacifiée de la diversité. En démultipliant par un jeu de miroirs les motifs perpétuellement recomposés que forment des fragments de verroterie ou de papier translucide, il délivre des ima-

3. Nous empruntons cette formule à Paule Petitier (1999, p. 4), qui l'applique, précisément, à la conception de l'histoire au *xix^e* siècle.

ges totalement anhistoriques. Appareil du temps présent, et d'un temps qui est également celui de l'expérience à laquelle se livre l'opérateur qui le manipule, il se prête particulièrement à l'analogie avec le *Voyage* ou l'exposé de géographie. Le *topos* est systématiquement employé pour désigner les cent peuples divers, les paysages toujours renouvelés que traverse le voyageur. Les motifs géométriques qu'il engendre ne produisent pas de narrativité, fût-elle fragmentaire, et suscitent le plus souvent l'émerveillement devant la variété et l'inattendu. Le kaléidoscope fait la part belle au hasard, mais les petites catastrophes de verroterie que le mouvement circulaire du tube provoque n'ont rien que de rassurant. Tout du moins pour la désinvolture un brin fataliste d'un Émile de Girardin pour qui, dans le kaléidoscope du monde, « chaque place est assignée par le hasard, et nous disparaissions successivement de la surface que nous occupions pour être immédiatement remplacés dans un ordre différent et imprévu ⁴ ». La faible prégnance du kaléidoscope comme paradigme de la méthode historique souligne la progressive dissociation entre une conception de l'histoire comme reflet des mœurs du temps passé et sa réinterprétation moderne et positiviste. L'examen des mœurs dans leur diversité rhapsodique incombe désormais au champ émergent de la géographie et de la sociologie. Il faut à l'histoire d'autres paradigmes. Au rebours

du modèle kaléidoscopique, ce sont des dispositifs projectifs et exposants qui soutiennent l'analogie avec la narration historique, en ce que, comme elle, ils visent à élaborer un sens, orientation temporelle et signification mêlées.

Un désir d'exposition

Parmi les ambitions que s'assignent depuis le XVIII^e siècle les dispositifs optiques, l'intention didactique s'affiche en effet sans contredit, revendiquant, à mesure que gagne avec le XIX^e la démocratisation des savoirs, la volonté de toucher et d'édifier un public populaire. M^{me} de Genlis fit ainsi le choix, pour l'instruction des enfants du duc d'Orléans, de faire peindre sur les plaquettes de verre d'une lanterne magique l'histoire sainte, l'histoire ancienne, celle de la Chine et du Japon, principe qu'elle évoque également dans *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*, assurant qu'il est tout aussi divertissant et plus instructif que les motifs traditionnels de la lanterne, où les enfants « ne voient jamais que M. le Soleil, madame la Lune, l'Enfant Prodigue se ruinant avec des filles, une Servante buvant le vin qu'elle a tiré, et le Mitron arrachant la queue du diable ⁵ ».

Les travaux de Ségolène Le Men l'ont bien montré, l'usage de la lanterne magique à des fins d'édification populaire a perduré durant tout le XIX^e siècle, par un mécanisme d'inertie des spectacles optiques qui a vu se côtoyer les tout nouveaux

4. Émile de Girardin, *Émile. Au hasard*, M. Lévy, 1860, p. 237.

5. M^{me} de Genlis, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation* (1782), Stockholm/Norrköping/Leipzig, 1804, t. I, p. 55-56.

dispositifs des panoramas, dioramas et bientôt cinématographes, et les usages archaïques de la projection didactique. Bien plus, la vogue en fut relancée dans les années 1860, à travers la diffusion et la vulgarisation des savoirs par les séances de projections lumineuses de l'abbé Moigno ⁶.

Cette ambition didactique démocratisée est d'ailleurs largement partagée par l'ensemble des dispositifs optiques, depuis les projections lumineuses jusqu'aux panoramas et leurs nombreux avatars. Elle s'affirme comme un biais privilégié de diffusion de l'histoire qui se retrouve aussi bien dans les comptes rendus de spectacles que dans les brochures publicitaires en assurant la réclame. Un exemple parmi cent, emprunté au *Guide pratique dans Paris pendant l'Exposition* d'Adolphe Bitard ⁷, qui considère que l'« on peut encore intéresser les enfants, en même temps que les grandes personnes, au spectacle offert par le Panorama des Champs-Élysées ou Panorama National, qui donne principalement des épisodes empruntés à l'histoire de la guerre et du siège de Paris, ainsi qu'une vue de la Défense de Paris d'un effet saisissant ⁸ ». Ou bien encore cet autre contemporain, soulignant qu'« au milieu de tant de progrès, de tant de méthodes pédagogiques ingénieuses, le pano-

rama [lui] a paru une leçon de choses merveilleusement vivante, suggestive et lumineuse ⁹ ». Dans ce grand siècle « exposant » analysé par Walter Benjamin, la foule se presse en masse au spectacle renouvelé des panoramas dans les Expositions universelles et concurremment, vers la fin du siècle, aux séances de cinématographe, avant que l'usage de ce dernier ne s'impose définitivement. Elle vient y chercher tout autant l'exposition d'un savoir sur toile peinte que l'exposé de valeurs morales. Outre la représentation de paysages, le panorama affiche en effet une prédilection pour les scènes d'histoire, batailles navales, combats militaires et héroïques, récits fondateurs. Bien que ne subsistant plus aujourd'hui qu'à l'état de vestige, ce type de spectacle possède encore cette valeur fondatrice de l'identité d'une nation ; il suffit de songer à l'exemple de la récente restauration d'un panorama à Opusztaszer, en Hongrie, qui met en scène l'installation des premiers Magyars.

Les dispositifs optiques relayent donc à bien des égards les ambitions morales du discours historique, au risque le plus souvent de l'instrumentalisation, que celle-ci relève de l'édification des masses ou de la propagande nationaliste. C'est qu'ils instaurent, tout comme peut être tentée de le

6. Figure de la vulgarisation scientifique au XIX^e siècle, il fut l'un des premiers à utiliser des systèmes de projection lumineuse pour accompagner ses conférences. Il fonda également la revue scientifique *Cosmos*.
7. Adolphe Bitard collabora en tant que rédacteur à des revues scientifiques, notamment *La Science illustrée*. Il est également l'auteur de nombreux ouvrages de vulgarisation scientifique.
8. Adolphe Bitard, *Guide pratique dans Paris pendant l'Exposition*, Dreyfous, 1878, p. 182-183.
9. Paul Vibert, *Les Panoramas géographiques de Paris. Souvenir de l'Exposition universelle de 1889*, C. Bayle, 1890, p. x ; cité par Patrick Désile, 2000.

faire la continuité du récit historique, une relation du public au spectacle qui relève de la fausse évidence. Les modalités de cette équivoque sont fort diverses, il est vrai. Pour la lanterne magique, qui joue pourtant de la solution de continuité des images, la dimension fortement conative du spectacle s'exprime dans le lien entre la succession des simulacres peints projetés sur la toile et le commentaire du bonimenteur à l'adresse de ses clients, lien que résume parfaitement la formule tautologique en usage chez les forains : « Vous allez voir ce que vous allez voir. » Pour le panorama et le diorama, c'est le continuum illusionniste de l'espace de spectacle qui impose d'emblée, il faudra y revenir, la scène historique comme une évidence ¹⁰.

Illusions de l'objectivité

Miroir grossissant et déformant, les spectacles optiques ne laissent pas cependant d'interroger les conditions d'existence du récit historique. Albert Sorel, dans l'article qu'il consacre à « Sainte-Beuve et les historiens », souligne tout à fait l'étroite marge de manœuvre dont dispose l'historien pour rendre compte des faits :

Réduite au simple récit des événements, à la description des scènes, à l'analyse des caractères, [l'histoire] implique cependant un choix entre les documents, un choix entre les faits, un ordre dans l'exposition de

ces faits, c'est-à-dire un enchaînement, une détermination des rapports des faits entre eux, de l'action et de la réaction des hommes sur les choses, des choses sur les hommes, de la réflexion enfin. Dès que l'auteur sort des nomenclatures, des inventaires, des textes, il intervient, et il n'y a plus, entre les livres, que des différences de procédés pour saisir, comprendre, expliquer ; entre les auteurs, que des degrés de connaissance, d'intelligence et de talent. ¹¹

Une fois encore, la voie étroite de l'historien est signifiée en termes métaphoriques qui opposent le modèle efficient – celui du diorama – au modèle repoussoir – la fantasmagorie. Convoquant les analyses de Sainte-Beuve, Sorel évoque l'usage conscient et fécond de la subjectivité :

Les faits dans l'histoire ne sont pas tout existants et tout disposés avec ordre, indépendamment de celui qui les regarde. Chaque esprit d'historien porte, en quelque sorte, au-dedans de lui son ordre de faits tels qu'il les voit et les conçoit dans le passé. Chaque historien a sa glace et aussi son diorama de fond. ¹²

Métaphore qui est également celle de l'écran zoïen, du pouvoir déterminant du tempérament qui permet tout à la fois d'assurer l'objectivité de l'exposition et la coloration particulière qu'imprime le filtre de l'interprétation. Et ce modèle optique n'est convoqué, pour fonder la difficile méthode historique, qu'à proportion du refus de son opposé, le spectacle fantasmagorique :

10. Il s'agit pour Patrice Thompson (1982, p. 60) d'une démarche qui consiste « à modifier l'espace et le temps du spectateur de manière à les rendre analogiques au système du spectacle ».

11. Albert Sorel, *Études de littérature et d'histoire*, Plon-Nourrit, 1901, p. 60.

12. *Ibid.*

Sainte-Beuve, avec son esprit merveilleusement ouvert, n'affectait nullement de ne considérer, dans les études historiques, qu'une branche de la critique littéraire, de la biographie générale en ce qui concerne les hommes, un tissu d'anecdotes tramées par le hasard en ce qui concerne les événements. [] Il savait que sans érudition il n'y a rien, en histoire, que fantasmagorie.¹³

Ce que souligne le contraste des deux paradigmes, celui du diorama et celui de la fantasmagorie, est l'opposition tranchée moins entre deux ordres, l'un pleinement régi par la rationalité et l'autre tout entier soumis aux puissances du fantasme, qu'entre deux modalités du pouvoir de l'imagination¹⁴, l'une structurante et reconnue, l'autre panique et sensitive.

Fantasmagorie et diorama : deux paradigmes pour l'imagination historienne

Pour comprendre en quoi la fantasmagorie peut jouer ici le rôle de contre-modèle pour la méthode historique, il faudrait remonter, comme nous y invitait Mercier, à la période révolutionnaire. Cette dernière lançait à l'historien un véritable défi, au point que l'auteur du *Nouveau Paris*

considérerait qu'« écrire l'histoire de la Révolution sera[it] une tâche presque impossible avant un demi-siècle¹⁵ », le temps peut-être que l'histoire s'invente de nouveaux principes d'écriture, le temps peut-être aussi que le spectateur s'habitue aux représentations fondues et aux lumières graduées du diorama.

En réponse à l'affolement des règles de causalité historique, rendues imperceptibles dans le hallier touffu des événements de la période révolutionnaire, la fantasmagorie invente une forme spectaculaire fondée sur le surgissement cathartique d'images fantomatiques¹⁶. Perfectionnement de la lanterne magique dont Robertson s'autoproclama l'inventeur¹⁷, elle joue, plus encore que son ancêtre, des effets de suggestion qu'elle suscite. Un lieu sépulcral, quelque crypte de couvent désaffecté, offrent le théâtre du spectacle et le rendent prompt à échauffer les imaginations de lecteurs de romans gothiques. La lanterne, mise en mouvement par un dispositif sur roues, permet d'imposer des grossissements et de brusques variations d'échelle aux images projetées, tandis qu'un conditionnement du spectateur, plongé dans le noir et soumis à de suggestifs bruits, s'avère tout à fait propre à sus-

13. *Ibid.*

14. Sur les débats à propos du rôle de la psychologie dans le travail de l'historien, voir l'article de Nathalie Richard, 1999.

15. Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, *op. cit.*, chap. CCXVIII, « Tout est optique. Ou jeu d'optique Ou jeu d'optique ».

16. Voir à ce propos l'ouvrage central de Max Milner, 1982.

17. Étienne-Gaspard Robertson, qui s'était choisi ce pseudonyme en anglicisant son patronyme (Robert), se caractérise par l'éclectisme de son activité dont portera témoignage le titre de son autobiographie : *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute...* Tout à la fois peintre et « physicien », il déposa le brevet du fantascopie (version perfectionnée de la lanterne magique) et se fit connaître à la fin du XVIII^e siècle par le succès que rencontrèrent ses spectacles de fantasmagorie.

Fantasmagorie La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie. Tissandier, Gaston, réd. en chef ; Parville, Henri de, dir. Neuvième année: n° 393, 11 décembre 1880, p. 20, article « L'Art des projections »

citer l'effroi. Jouant d'une crédulité qu'il s'emploie ensuite à détromper, l'opérateur se plaît aux simulacres de résurrection :

Le silence de l'opérateur avait vraiment alors quelque chose d'effrayant. Il ne rompait ce silence que pour vous demander quelle était l'ombre chérie que votre cœur, vos regrets et vos souvenirs appelaient. Vous la nommiez, elle paraissait ; et, si alors vous jetiez un cri d'effroi et de consternation, le philosophe, [...] rallu-

mant les lumières et souriant de votre peur, vous expliquait le mécanisme de ses opérations morales et physiques.¹⁸

Expérience de la mort et de la résurrection, à l'image de ces taches lumineuses dont l'intensité s'amenuise sur l'écran et qui ressurgissent ensuite avec la fulgurance de l'éclair, la fantasmagorie est une manière cathartique de s'approprier la

18. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Nouveau Diable boiteux. Tableau philosophique et moral de Paris, au commencement du XIX^e siècle* (1798), Barba, 1803, t. II, chap. XLIII.

tourmente révolutionnaire. Mercier ne s'y était pas trompé, qui soulignait :

Ces revenants, ces spectres qu'on évoque sur les théâtres et qu'on se plaît à contempler, sont le reflet des journées révolutionnaires : le peuple se plaît, dans la fantasmagorie, à voir l'ombre de Robespierre ; elle s'avance, un cri d'horreur s'élève ; tout à coup sa tête est détachée de son corps, un terrible coup de tonnerre écrase le monstre, et des acclamations de joie accompagnent la détonante fulmination.¹⁹

Et Mercier de souligner que les formes d'écriture de l'histoire doivent être congruentes aux événements qu'elles décrivent et en phase avec le temps dans lequel elles s'élaborent, sorte de romantisme stendhalien avant la lettre :

C'est à Londres que l'on a imaginé ce roman noir et lugubre que nos libraires ont fait traduire et qu'ils ont bien vendu. C'était à nous de l'inventer et de l'écrire à la lueur des lampes des cachots où nous descendions tout vivants. Nous n'en avons rien fait ; mais les décorateurs et les pantomimes se sont emparés de ces images mélancoliques.²⁰

Sans doute, pour redouté qu'il soit par les historiens en recherche de légitimité épistémologique, le modèle de la fantasmagorie possédait-il – notamment pour la génération d'un romantisme continué – quelques vertus, celle, en particulier, d'un pouvoir de « résurrection de la vie intégrale » que Michelet appela de ses vœux, lui qui dans

la nuit des Archives voyait se soulever les ombres et s'attachait à « reproduire » dans son *Histoire de France* leur « danse galvanique ».

Ce que les spectacles optiques proposent à l'historien, en définitive, ce sont les possibles modalités d'exercice de son imagination. Le fossé qui se crée entre la fantasmagorie et le diorama est sans doute de la même nature que celui qui sépare résurrection et reconstitution, illusion exacerbée ou au contraire escamotée. La reconnaissance du modèle du diorama pour l'histoire vaut sans doute acceptation des données psychologiques qui favorisent l'illusion d'une restitution réaliste et architecturée. Tous les contemporains y ont insisté, en effet : le diorama – et il faudrait également lui adjoindre le panorama – repose sur le principe d'une illusion dont les séductions s'étendent avec d'autant plus d'empire qu'elle est savamment estompée. Edmond Texier²¹ de s'exclamer par exemple, à propos de scènes de bataille panoramiques :

On ne saurait se figurer jusqu'à quel point ce spectacle fait illusion. Le curieux se trouve sur une plate-forme centrale, obscure, au milieu même de la scène : autour de lui s'étend, à perte de vue, la mer, le champ de bataille blanchi par la neige et couvert de morts [...]. Il est impossible de se rendre compte des véritables limites de la salle où l'on se trouve : sur l'espace qui entoure le lieu où est situé le spectateur, on a imité les accidents du terrain qui se trouvent peints sur la toile : ici un mon-

19. Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, *op. cit.*, chap. CLXXXII, « C'est le diable, etc. ».

20. *Ibid.*

21. Journaliste et chroniqueur, il assumait notamment la rédaction en chef de *L'Illustration*.

ceau de poudre blanche tachée de rouge, là un caisson brisé, plus loin une palissade qui se continue en peinture, après avoir commencé par une palissade réelle.²²

Comme Patrice Thompson²³ a pu le montrer, panorama et diorama, en fonctionnant selon des principes quasi antithétiques, poursuivent néanmoins les mêmes objectifs. À la disposition circulaire du panorama correspond la structure frontale du diorama qui place le spectateur face au tableau qu'il contemple. Au jour laiteux et homogène dans lequel baigne la peinture du panorama, favorisant l'estompe de ses détails, s'oppose le travail concerté de la lumière dans le diorama qui joue des incidences et des transparences pour susciter l'animation du tableau. Mais au-delà des dispositions techniques qui les séparent, il s'agit d'installer le spectateur dans l'illusion d'une narration cohérente et construite, qu'elle s'opère, pour le panorama, par la composition des scènes et le jeu perspectiviste dans le traitement gradué et sans solution de continuité des échelles ou, pour le diorama, par les transitions fondues des éclairages qui viennent imprimer aux tableaux leur dimension temporelle. « Une fiction de maîtrise », note François Robichon, « pour une jouissance communautaire et égalitaire²⁴ ».

« Esquisse inédite de M. Edouard Detaille pour le panorama de la bataille de Rezonville », Publié dans *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas* par Germain Paps, Paris, Imprimerie Nationale, 1891.

Nuances fin-de-siècle

Alors que triomphent vers la fin du siècle les dispositifs illusionnistes et le cinématographe, un contre-feu s'allume néanmoins pour nuancer l'engouement naturaliste et positif pour la restitution « objective »

22. Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paulin et Le Chevalier, 1852-1853, vol. II, p. 298.

23. Patrice Thompson, 1982.

24. François Robichon, 1985.

du réel. Publiés à quelques années de distance seulement, deux textes viennent dire à leur façon les limites d'une reconstitution intégrale et positive de l'histoire. *Lumen*, de Camille Flammarion, et *L'Historioscope*, de Mérinos, évoquent tous deux l'utopie d'une représentation historique qui ne serait plus tributaire des ressources parfois hasardeuses et lacunaires de l'archive. En passant par un ingénieux et complexe dispositif de vision interstellaire, mobilisant l'extrême rapidité de la vitesse de la lumière et la perpétuation de ses ondes dans l'espace, ces deux récits imaginent que l'homme peut revisionner les scènes du passé historique comme si elles se déroulaient sous ses yeux. Dans *L'Historioscope*, l'invention est due à un excentrique, Joseph Durand, « (de Tarn-et-Garonne), Membre de plusieurs sociétés savantes », qu'a toujours taraudé le désir positif de pouvoir établir l'histoire universelle selon des faits tangibles et incontestables :

Au fond, il n'y a donc en histoire que deux méthodes : l'une qui consiste à accepter les faits sauf à en tirer des conclusions formulées d'avance, l'autre qui, décidée également à faire prévaloir des idées préconçues, arrange et, au besoin invente, des faits pour les justifier. [...]

Et quand je cherchais à quels documents on pouvait recourir pour reconstituer les titres de tel ou tel fait à la créance des hommes, je voyais que chaque ouvrage historique n'était guère que la copie, avec quelques inexactitudes ou quelques imaginations de plus, des ouvrages précédents.

Après être resté assez longtemps sur cette désolante conviction, je fus amené à me dire que les hommes ne

« Ombres françaises de Caran d'Ache » Affiche du théâtre du Chat Noir, 1888. ; extrait de Marionnettes et Guignols Ernest Maindron, page 353) PH. 1971.138.3. Paris MuCEM, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (C) MuCEM, Dist RMN / A. Guey

pourraient se flatter de connaître l'histoire que le jour où il leur serait donné de la voir rétrospectivement, non pas dans des récits ou dans des contes, mais dans la réalité.²⁵

Le récit met en scène l'excentrique historien expérimentant son instrument d'optique et four-

25. Eugène Mouton, dit Mérinos, *Fantaisies*, G. Charpentier, 1883, p. 237-238.

La Nature, 30 juillet 1892, n° 1000, p. 129, « Le Panorama. Le Vengeur et ses installations mécaniques », article de G. Richou.

nissant à l'un de ses confrères ébahi les preuves matérielles et photographiques des hypothèses de travail qu'il avait échafaudées à propos du commerce babylonien. La nouvelle néanmoins s'achève en apologue qui vient sanctionner le caractère illusoire de la démarche : jamais l'humanité n'aura l'occasion de connaître l'invention mirifique de Durand, qui disparaît avec sa lunette.

Le texte de Flammarion aborde ces questions sur un ton résolument plus philosophique. Il interroge notamment les fondements de tout récit historique, la manière dont il coordonne les faits d'une façon tout à la fois logique et chronologique. *Lumen* donne ainsi l'occasion de « visualiser » la bataille de Waterloo « à reculons ». Par un effet

surprenant des rayons lumineux dont le narrateur s'emploie à démontrer, sur plusieurs pages, toute la supposée cohérence scientifique, les scènes historiques du passé sont données à voir dans l'ordre inverse de leur déroulement réel :

C'était bien Waterloo, mais un *Waterloo d'outre-tombe*, car les combattants étaient des ressuscités. De plus, singulier mirage, c'est à reculons qu'ils marchaient les uns contre les autres. Une telle bataille était d'un effet magique, qui m'impressionnait d'autant plus fortement, que je devinais voir l'événement lui-même et que cet événement était étrangement transformé en son image symétrique. Remarque non moins singulière : Plus on se battait, et plus le nombre de combattants augmentait [...]. Quelle bataille exemplaire et digne d'envie !

À coup sûr c'était là le plus singulier des épisodes

militaires. Et l'aspect physique était dépassé encore par l'aspect moral, lorsque je songeais que cette bataille avait pour résultat, non de vaincre Napoléon, mais au contraire de le placer sur le trône. Au lieu de perdre la bataille, c'était l'empereur qui la gagnait, de prisonnier devenant souverain. Waterloo était un 18 brumaire !²⁶

On le voit, le réalisme de la situation est contredit par l'irréalité de son déroulement. Délivré de l'ordre chronologique, le récit invente un nouvel ordre causal, purement utopique et propre à susciter la réflexion morale. Les deux textes de Mérimé et Flammarion révoquent donc en doute l'hypothèse d'une restitution intégrale et positive de l'événement. L'un pour l'invalider, l'autre pour suggérer qu'il convient de la dépasser pour une pensée morale de l'histoire qui intègre pleinement les vertus de l'imagination. Sans doute est-il souhaitable de n'accorder à ces textes, encore une fois, que la valeur de l'apologue. Mais l'opinion est dans l'air du temps, et c'est dans le même sens également qu'il faudrait lire les commentaires du spectacle qui se jouait à peu près à la même époque au cabaret Le Chat noir, *L'Épopée* de Caran d'Ache. Ici, la restitution des scènes de batailles napoléoniennes s'opère sous la forme schématique et suggestive de plaques de zinc découpées, articulées et éclairées à contre-jour. Le dispositif,

parfaitement rodé, suscite l'enthousiasme de Jules Lemaître²⁷. Mais on est loin des *satisfecit* en réalisme que la presse pouvait délivrer à l'endroit des panoramas. Tout au contraire, Lemaître veut voir dans les « ombres chinoises l'art généralisateur et philosophique par excellence, un art qui plaît aux enfants par sa simplicité et sa clarté souveraine, et aux sages pensifs par sa puissance de synthèse, par tout ce que résument ses taches noires ou colorées²⁸ ».

Conclusion

Confrontés aux enjeux de l'histoire, les spectacles optiques depuis la fin du XVIII^e siècle jouent donc du paradoxe et de la diversité des stratégies : des spectacles « exposants », comme le panorama, le diorama ou la projection lumineuse, visent la reconstitution du fait objectif, le clair exposé de ses valeurs morales, en escamotant plus ou moins imparfaitement les stratégies illusionnistes sur lesquelles ils reposent ; des spectacles cathartiques, au premier rang desquels se place la fantasmagorie, cherchent avant tout des effets de résurrection et en appellent en les exacerbant aux capacités imaginatives ; des spectacles synthétiques enfin, à l'instar des ombres chinoises, sollicitent les sens de manière synoptique pour atteindre à une saisie

26. Camille Flammarion, *Lumen* (1873), Marpon et Flammarion, 1887, p. 74-75.

27. Écrivain et critique dramatique, notamment au *Journal des débats*. Membre de l'Académie française.

28. Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats*, 9 janvier 1888, cité par Patrick Désile, 2000, p. 224.

méditative de l'événement. Chacune de ces modalités spectaculaires renvoie à bien des égards aux tentations du discours historique auxquelles celui-ci s'astreint pourtant à ne pas succomber; elles en éprouvent mythiquement les limites. Le cinématographe, dernier avatar du genre, n'échappa pas à la règle. En imposant, comme l'a noté Bergson, une saisie d'images fixes du mouvement régulièrement espacées dans le temps de la prise, il révoquait en quelque sorte la théorie de « l'instant fécond » sur lequel avait longtemps reposé la peinture d'histoire. Temps synthétique rendu par la composition du tableau chère à Diderot, « transsissement solennel » du geste signifiant ou *numen* évoqué par Barthes se trouvaient dès lors relégués au rang d'archaïques artifices que la scansion mécanique du temps inhérente au cinématographe remplaçait en vue de restituer le mouvement. Émergeait alors l'utopie d'un enregistrement purement objectif du fait, de laquelle l'opérateur semblait comme s'absenter, fait saisi dans son enchaînement qui, pour être chronologique, pouvait néanmoins se dispenser d'être soumis à l'agencement interprétatif. Le rêve d'un enregistrement départi du soupçon de subjectivité, asymptote que l'histoire, dans toutes ses précautions épistémologiques, ne pouvait – ou ne souhaitait – atteindre. Et l'évolution du septième art devait bientôt lui donner raison contre cette hypothèse utopique, lorsque s'inventait au cinéma l'art du montage, cette façon renouvelée de moraliser l'histoire.

Bibliographie

- BOUHOURS Jean-Michel (dir.), 2006, *Lumière, transparence, opacité. Acte 2 du Nouveau Musée national de Monaco*, Milan, Skira.
- CRARY Jonathan, 1990, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. de l'anglais par Frédéric Maurin, J. Chambon, 1994.
- DÉSILE Patrick, 2000, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, L'Harmattan (Champs visuels).
- HAMON Philippe, 1989, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, J. Corti.
- 2001, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, J. Corti.
- LE MEN Ségolène, KUNTZMANN Nelly *et al.* (dir.), 1995, *Lanternes magiques. Tableaux transparents*, Réunion des musées nationaux.
- LE MEN Ségolène, 1997, « La lanterne magique de Frédéric Soulié (1838) », dans Jean-Jacques Tatin-Gourier (éd.), *La Lanterne magique, pratiques et mises en écriture*, Presses universitaires François-Rabelais (Cahiers d'histoire culturelle, 2), 1997.
- LETERRIER Sophie-Anne, 1999, « Histoire et morale », *Romantisme*, n° 104, *Penser avec l'histoire*, p. 19-26.
- MANNONI Laurent, 1995, *Trois siècles de cinéma: de la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française*, Réunion des musées nationaux.
- MILNER Max, 1982, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF.

- ORTEL Philippe (dir.), 2008, *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan (Champs visuels).
- PESENTI CAMPAGNONI Donata, TORTONESE Paolo (dir.), 2001, *Les Arts de l'hallucination*, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- PETTIER Paule, 1999, « Avant-propos », *Romantisme*, n° 104, *Penser avec l'histoire*, p. 3-6.
- RICHARD Nathalie, 1999, « Histoire et "psychologie". Quelques réflexions sur la spécificité de l'histoire au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 104, *Penser avec l'histoire*, p. 69-83.
- ROBICHON François, 1985, « Le panorama, spectacle de l'histoire », *Mouvement social*, n° 131, p. 65-86.
- THOMPSON Patrice, 1982, « Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme*, n° 38, *Le Spectacle romantique*, 1982, p. 60.
- TORTAJADA Maria, 2004, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, Édouard Arnoldy (éd.), *Histoires croisées des images. Objets et méthodes*, 2004, p. 19-52.