

LES TECHNOLOGIES DE REPRÉSENTATION DANS LE CINÉMA DES PREMIERS TEMPS, ENTRE CONTEXTES INTERMÉDIATIQUES ET DISCOURS INTERDISCIPLINAIRES

Rosanna Maule, Concordia University, Montréal

Il y a bientôt vingt ans, Rick Altman soulevait d'importantes questions concernant l'approche historique des technologies de représentation.¹ Selon Altman, l'intérêt croissant pour cet aspect jusqu'alors relativement ignoré par les théories de l'histoire du cinéma (dans le domaine, il s'agissait à l'époque d'un acquis récent), annonçait un avenir favorable à ce type d'études. Mais il estimait par ailleurs que certaines de ces démarches théoriques risquaient de mettre en déroute le développement de la recherche sur le sujet. Altman relevait en particulier trois problèmes: d'abord, l'absence de distinction entre technique et technologie, omission qui présuppose une interchangeabilité (fictive) entre les phénomènes d'ordre synchronique et commutatif et les applications d'ordre diachronique et spécifique; deuxièmement, la nature dialectique de la critique idéologique du dispositif cinématographique inaugurée par Jean-Louis Comolli au début des années 70, qui se révèle *a posteriori* linéaire et téléologique; enfin, les confusions commises par certaines approches théoriques, idéalistes *et* matérialistes, pour qui seuls les systèmes de représentation sont codifiés, alors que toute perception du réel l'est au préalable.² En conclusion, Altman affirmait: "To write the history of representational technologies is thus to trace the dialectic which grows out of the confrontation between representational and reality codes".³

En 1984, la réflexion historique sur le cinéma s'était éloignée de la téléologie typique des approches "traditionnelles", en grande partie grâce aux méthodologies empruntées à l'analyse idéologique du dispositif cinématographique, à propos desquelles Altman avançait justement ses réserves.⁴ Depuis, la révision critique des approches "systémiques", théorie du dispositif comprise, est devenue un parti pris dans la discipline. Cette critique est survenue dans le cadre d'un vaste changement de paradigme à l'intérieur des études cinématographiques, qui s'amorça dans les années 80 et se consolida durant la décennie suivante. Francesco Casetti définit ce changement d'orientation comme une transition des théories *methodologiques* aux théories *de champ* et classe parmi ces dernières les approches historiques du cinéma développées à partir des années 80.⁵

L'étude du cinéma des premiers temps, selon Casetti, a joué un rôle fondamental dans la formation des typologies propres aux nouvelles approches historiques au cinéma (économiques et industrielles, sociales et esthétiques et linguistiques). Elle s'est affranchie de la perspective linéaire qui prévalait dans l'histoire traditionnelle du cinéma, pour qui les débuts constituaient une phase "primitive" difficile à cerner en fonction des critères qu'elle avait imposés, tout en se posant à l'avant-garde des formulations théoriques sur le cinéma. Cette perspective est une étape importante dans le rapprochement de l'histoire et de la théorie, rapprochement que Casetti considère fondamental dans la consolidation du paradigme des théories cinémato-

graphiques *de champ*.⁶

D'emblée, le "primat méthodologique" de cette histoire se base sur un immense travail de recherche effectué sur le terrain.⁷ Ses méthodologies analytiques et conceptuelles se distinguent par l'emploi de modèles novateurs, inspirés, entre autres, des principes de l'école de la nouvelle histoire française, des réflexions de Michel Foucault sur la relation entre méthode historique et systèmes de connaissance,⁸ des lectures textuelles développées par la narratologie et la théorie de l'énonciation dans les études littéraires, de l'analyse des pratiques culturelles et sociales en histoire de l'art, en sociologie et dans les *Cultural Studies*, où l'accent est mis sur les problèmes liés à la réception.⁹ Vers la fin des années 80 et le début des années 90, les influences les plus décisives sont venues de l'intérêt porté par différentes disciplines ou d'autres domaines des études cinématographiques (la philosophie, les "cultural studies", l'histoire de l'art, la théorie féministe et la théorie de la réception) à la modernité et aux théories la modernité de l'École de Francfort (en particulier Walter Benjamin).¹⁰ Ces liens unissant histoire et théorie ne contribuent pas seulement à percevoir le cinéma des premiers temps comme une nouvelle aire d'étude: ils sont à l'origine de concepts et de modèles méthodologiques nouveaux, applicables à d'autres périodes de l'histoire du cinéma et repris par d'autres secteurs de la discipline.¹¹

En quoi ce renouvellement historique a-t-il changé la vision des technologies de représentation ? Il serait superflu de rappeler que la nouvelle histoire a mis fin à une conception linéaire de l'histoire des technologies cinématographiques des deux premières décennies, considérées par les histoires traditionnelles du cinéma comme une période de balbutiement et de gestation qui aurait conduit à la standardisation de ce que Noël Burch appelle "le Mode de Représentation Institutionnel" (M.R.I.).¹² La raison en est que les technologies ont longtemps tenu une place accessoire dans l'histoire du cinéma des premiers temps, ne faisant tout d'abord pas partie des préoccupations principales de la recherche et de ses approches méthodologiques. Puis les recherches concernant plus spécifiquement les technologies d'époque ont privilégié une approche archéologique, consistant à identifier et à restituer des inventions, des appareils, des brevets et des techniques dans leur contexte d'utilisation, et à localiser exactement où et comment certains dispositifs se sont imposés sur d'autres, par l'analyse de facteurs économiques, industriels, légaux et commerciaux. De plus, l'examen des technologies des premiers temps a aussi pris une direction théorique, proche des perspectives portées sur les textes et les pratiques filmiques des débuts. Ici, il est question d'analyser la place du dispositif vis-à-vis de l'énonciation, du contexte social et culturel de la réception, des concepts et des discours de la modernité.¹³

Le fait que les recherches sur les technologies aient indirectement conduit à une réflexion sur le cinéma des premiers temps me semble moins relever de l'omission ou de la subordination à d'autres aspects, qu'à une cohérence méthodologique. Loin de présenter les technologies du cinéma des débuts comme des "dispositifs", la nouvelle histoire tend à les percevoir comme des éléments permettant la compréhension des phénomènes et des pratiques liés à l'avènement du cinématographe. De ce point de vue, ces recherches ont su maintenir un rapport dialectique entre l'analyse des techniques et l'analyse des technologies, remettre dans leur contexte historiques les dispositifs et souligner leurs rapports complexes avec les codes de représentation et de perception. Ces trois objectifs (qu'en 1984 Altman jugeait fondamentaux pour le développement d'une histoire des technologies de représentation) sont essentiels, d'autant plus qu'ils se rapportent à un contexte social et culturel caractérisé par les changements radicaux et rapi-

des des débuts de la modernité.

Ces dix dernières années, le discours sur les technologies de représentation au tournant du siècle est passé au premier plan, spécialement dans le cadre des réflexions historiques et théoriques sur l'intermédialité. Paradoxalement (quoique le rapprochement soit tout à fait justifié par la nature des recherches), la focalisation sur les technologies à *l'aube de la modernité* trouve souvent son origine dans l'étude des technologies de *la fin de la modernité* (ou, si l'on préfère, de sa continuation), dans une perspective résolument intermédiate. Comme le souligne Thomas Elsaesser dans l'introduction d'une anthologie qui réunissait les interventions d'un colloque de 1993 sur la relation entre le cinéma et les nouvelles technologies :

In order to understand what the new media mean for the cinema as it enters its second century, we have to take the longer view. Each medium not only has its own history, it also requires its own technological and cultural "archeology". We need to ask, for instance, what the cinema's early years teach us about media transition generally, what "pertinent facts" we have selected or omitted to construct its history, or conversely, what "dead-ends" may reveal themselves as having been "ahead of their time".¹⁴

Ce volume de *Cinéma & Cie* porte sur le discours relatif aux technologies et aux dispositifs cinématographiques des premiers temps. Les articles ont d'abord été présentés à l'occasion du 7^e Congrès de Domitor (l'Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps, fondée en 1985), qui a eu lieu à Montréal du 18 au 23 juin 2002 et qui portait justement sur ce sujet.¹⁵ Les contributions réunies ici rétablissent les technologies "des débuts" dans le contexte industriel et scientifique de l'époque, ainsi que dans leur environnement culturel. Bien que ces textes traitent des technologies cinématographiques des premiers temps, la perspective dans laquelle ils se situent est considérablement élargie, puisqu'ils portent sur une période allant de l'époque moderne à nos jours, et tentent de restituer ces technologies dans le champ des séries culturelles d'alors et de les mettre en rapport aux pratiques artistiques, scientifiques et industrielles de la modernité. En ce sens, ces articles proposent une conception véritablement dialectique et diachronique de l'histoire des technologies de représentation, en détectant les discontinuités et les reprises, en établissant des relations entre différentes périodes et différents contextes, en se basant sur une vision "multimédiale" et "sériale" des pratiques et des discours liés à ces technologies.

Les textes de ce numéro spécial de *Cinéma & Cie* se prêtent à plusieurs parcours de lecture. Chaque article se penche sur les liens unissant les technologies cinématographiques ou pré-cinématographiques à des domaines culturels relativement spécifiques, mais tissant entre eux des rapports interdiscursifs étroits. Cela concerne, entre autres, la littérature (Christie, Lagny, Paci), les sciences (Curtis, Lagny, Waltz), la peinture (Dalle Vacche), les théories de la représentation (Dalle Vacche, Waltz), le théâtre et les spectacles forains (Christie, Solomon, Waltz), la magie et le spiritisme (Solomon) et la philosophie (Christie, Curtis, Dalle Vacche, Lagny, Paci). En outre, chaque analyse évoque les répercussions sociales de ces discours "spécialisés" dans les sphères publiques d'hier et d'aujourd'hui. En effet, bien que les auteurs tentent de restituer, en tout premier lieu, le contexte technologique où émergèrent les dispositifs de représentation cinématographique, ils maintiennent aussi un dialogue ouvert entre perspectives synchroniques et diachroniques. Par ailleurs, ces travaux montrent la nature intermédiaire du dispositif

cinématographique, et ce par le biais de l'analyse intertextuelle de sources et documents provenant de domaines disparates, connexes ou non aux modèles théoriques et critiques propres au discours filmique. Dans cette perspective, ces contributions nous rappellent également la nécessité d'ouvrir l'horizon des recherches à d'autres contextes discursifs et nous invitent à explorer une voie profondément interdisciplinaire.

Les articles sont regroupés en trois parties: "Technologies de la vision"; "Le temps du dispositif"; "L'environnement multimédia".

Le premier volet porte sur les technologies liées au cinéma des premiers temps, sur les systèmes et les théories de la représentation au tournant du siècle et sur le bouleversement opéré dans des domaines comme les sciences (l'optique, la géométrie), les pratiques culturelles (la magie, le spiritisme), ou les disciplines artistiques (la peinture et la photographie) dont la préoccupation principale était la vision.

Cette section s'ouvre sur l'article d'Angela Dalle Vacche, "The Founding of Art History and the Invention of Cinema: Hapticality and Opticality", qui rapproche et compare la révolution visuelle introduite par Paul Cézanne et le cinéma des premiers temps. En prenant pour point de départ le jeu de cartes en tant que sujet de représentation et métaphore du dispositif cinématographique (et de la modernité tout court), Dalle Vacche confronte les théories esthétiques sur l'œuvre de Cézanne de l'historien de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Aloïs Riegl, aux écrits du critique et théoricien André Bazin. Cette comparaison consiste en une relecture de la relation établie par Riegl entre vision haptique et optique dans les natures mortes de Cézanne et des considérations de Bazin sur la représentation de la nature par le dispositif cinématographique. En apparence, tout oppose les pratiques du peintre et les pratiques cinématographiques: c'est sa subjectivité qui a conduit Cézanne du réalisme à l'abstrait et conséquemment à exprimer la temporalité en termes de forme, tandis que selon Bazin, c'est l'objectivité même du dispositif cinématographique qui permet de rendre le sujet subjectif, en rendant possible la représentation du temps qui passe. Mais Dalle Vacche remarque que, chez Bazin, la conception réaliste du cinéma repose sur l'idée que l'abstraction est une dimension "secrète" du réel, alors que, chez Cézanne, l'abstraction est une tentative de reproduire le passage du temps dans l'image statique de la peinture.

Dans "2-D ? 3-D ? The Technology and Aesthetics of Dimension in Early Cinema and Turn-of-the-Century Stage Performance" Gwendolyn Waltz concentre son attention sur les traditions visuelles et la perception à travers les âges, par rapport à la profondeur de champ et à sa conceptualisation dans les sciences, les technologies et les arts de la représentation, en soulignant que l'impression de profondeur est le produit de codes spécifiques (dans le monde occidental ceux-ci sont liés à la perspective linéaire de la Renaissance), pas nécessairement naturels ou universels. À partir de cette prémisse, elle propose une archéologie des techniques et des technologies adoptées durant les trois premières décennies de la pratique cinématographique pour représenter l'espace et sa profondeur. L'auteure précise que la préoccupation majeure des techniciens avait constitué d'abord en la mise au point d'appareils réduisant au mieux les tremblements de la pellicule, afin de donner plus de "réalisme" aux images projetées sur l'écran. Alors que certaines techniques de représentation tridimensionnelle (comme la stéréoscopie, dispositif pourtant relativement populaire avant l'avènement du cinéma) ne furent pas beaucoup utilisées dans le cinéma, toutes autres sortes de procédés furent mis au point, parfois en combinaison avec des techniques théâtrales, pour représenter la profondeur de l'espace. Waltz observe que ces techniques se servaient de formules géométriques

euclidiennes qui ne peuvent pas retranscrire avec exactitude la forme des objets en trois dimensions. La transcription relevant de la géométrie fractale, développée parallèlement aux expérimentations menées sur la reproduction du relief et de la profondeur au cinéma et au théâtre, est la seule formulation qui aurait pu (et peut maintenant) aider à mieux en comprendre les implications théoriques.

La première partie se conclut sur l'article de Matthew Solomon "Magic, Spiritualism, and Cinema, Circa 1895", qui explore la relation entre la magie (comme discipline ésotérique et forme de spectacle théâtral et forain) et le cinéma des premiers temps. Dans son texte, Solomon soutient que l'impact de la magie sur le cinéma doit se comprendre en fonction des discours qui ont été formulés au tournant du siècle sur le spiritisme et la cinématographie, et qu'il faut établir un rapport à partir des critiques formulées par certaines instances vis-à-vis de ces pratiques, rapport qui trouve un écho dans la parenté de leur démarche. En réponse à Tom Gunning, qui se demandait pourquoi le cinéma ne s'était jamais intéressé à l'occultisme (à la différence de la photographie), Solomon affirme que ce fut la continuité entre spectacle magique et spectacle cinématographique qui contribua à désavouer la spectralité apparente des images mouvantes. L'auteur suggère d'autre part qu'une relation plus complexe, d'ordre dialectique, entre spiritisme et cinéma, peut être entraperçue dans des ouvrages d'époque consacrés à la cinématographie, qui décrivent cette pratique en termes spiritualistes, comme *The History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetograph* (1985), de W.K.L. Dickson et sa sœur, Antonia Dickson. Ce manuel avait pour sujet les inventions et les brevets d'appareils d'enregistrement et de projection d'images en mouvement (la plupart provenant des laboratoires Edison) avant l'arrivée du cinématographe Lumière. Ce livret fortement imprégné de spiritisme permet de constater, d'après Solomon, combien l'émergence des dispositifs cinématographiques est marquée de cette même dichotomie, opposant spiritisme (irrationnel) et magie (rationnel). Ce clivage est avant tout textuel, puisqu'il résulte d'une écriture "à deux mains", les Dickson ayant tous deux participé à la rédaction de l'ouvrage. Leurs contributions, toutefois, ne se seraient pas effectuées au même niveau: les parties techniques, rationnelles et scientifiques, sont attribuées au frère, inventeur et photographe, tandis que les parties descriptives, rédigées dans un style flamboyant pétri d'irrationnel, sont attribuées à la sœur. La quasi absence d'informations sur le compte d'Antonia Dickson ne permet pas de se prononcer avec certitude sur son goût supposé pour le spiritisme. Son style, toutefois, évoque ce qu'on appelle, en langue anglaise, le "flowing speech" et le "easy eloquence"¹⁶ des médiums, dont la plupart à l'époque était des femmes, tandis que la majorité des "magiciens" était des hommes.

La deuxième série de contributions traite de l'impact du dispositif cinématographique sur la perception et la conceptualisation du temps, dans des contextes discursifs et des époques différentes. De par leur constitution, la technologie et le dispositif cinématographiques tissent des liens intrinsèques entre temps et espace pouvant en altérer les relations "naturelles".

Ian Christie, qui inaugure cette section avec un texte intitulé "Contextualising Paul's 'Time Machine'", tente d'éclaircir des propos tenus dans l'un des premiers ouvrages d'histoire du cinéma, *A Million and One Night* (1925), de Terry Ramsaye, dans lequel l'auteur affirme qu'il pourrait exister un lien étroit entre le conte de H.G. Wells, *The Time Machine* (originellement paru en 1895), et le brevet, déposé la même année par Robert Paul, pour son "Novel Form of Exhibition or Entertainment". Quoique cette

hypothèse n'ait jamais été confirmée, Christie démontre que ce lien se fonde plus sur des spéculations que sur des faits vérifiables. Selon lui, l'intérêt soudain, chez les deux hommes, pour le voyage dans le temps, s'explique par les traditions littéraires et les réseaux culturels, qui auraient pu aussi bien influencer l'écrivain que le scientifique. Christie cite entre autres l'exemple du roman victorien à sujet apocalyptique, dont le thème récurrent (d'origine romantique) est celui du "dernier homme" contemplant les ruines du passé, ainsi que le roman d'inspiration didactique, genre populaire au XIX^e siècle, qui consistait en l'exploration d'un passé mythique ou d'un futur utopique. De plus, Christie démontre que cette vogue littéraire, à laquelle on peut attribuer la source d'inspiration pour certains motifs présents dans le conte de Wells et l'appareil de Paul, trouvait un écho relativement vaste dans d'autres formes d'expression, notamment les représentations publiques et les conférences illustrées qui se servaient d'images fantasmagoriques de mondes passés et de paysages fantastiques, tels que le Panorama ou le Diorama, les "travels lectures" et certaines productions théâtrales. Christie note enfin que cette fascination "fin-de-siècle" pour l'exploration du passé et du futur au moyen d'un dispositif qui permet de se déplacer plutôt que d'imaginer (un motif devenu récurrent au cinéma), constitue moins l'expression d'une tendance à explorer des formes novatrices anticipant le futur, qu'une façon, parfois anachronique, de concevoir le futur.

Les rapports entre dispositif cinématographique, temps et science sont au centre de l'article de Scott Curtis, "Cell Life, Physiological Time, and Microcinematography, or the Chicken that Ate Manhattan", qui débute par la retranscription d'un très curieux article pêché dans un numéro du *New York Herald Tribune*, daté de 1925, évoquant les résultats d'une expérience scientifique conduite depuis 1913 par Alexis Carrel, biologiste au Rockefeller Institute, qui consistait en une culture de tissu animal: un morceau de cœur de poulet implanté dans un environnement artificiel continuait à produire des cellules. L'article conclut que si le morceau de tissu "vivant" n'avait pas été régulièrement coupé, sa taille aurait pu atteindre les dimensions de Manhattan (d'où le sous-titre humoristique de l'article de Curtis). Toute l'importance de cette expérience réside dans le fait qu'elle fut enregistrée au moyen de la microcinématographie. L'étude de Curtis porte en fait sur les répercussions de cette technique dans le domaine de la biologie pendant les premières décennies du cinéma. Son article esquisse une histoire des techniques et des appareils (en commençant par Marey) à l'origine de la microcinématographie, en mettant en évidence l'étroite collaboration des recherches menées conjointement en biologie, et son utilisation, à partir de 1909, dans la production de films éducatifs destinés aux institutions universitaires et culturelles, ainsi qu'au circuit commercial. Si, comme le rappelle Curtis, l'aspect populaire de ces films didactiques souleva quelque perplexité parmi les biologistes, la microcinématographie offrait des avantages considérables dans le domaine pédagogique, et constituait, au niveau strictement scientifique, le meilleur moyen de valider certaines recherches et de capter l'infiniment petit. Ce dispositif permettait surtout de rendre *visible* l'invisible – pour employer une métaphore récurrente dans le discours médical moderne – et conséquemment, de matérialiser en images mouvantes ce que Walter Benjamin appelait notre "inconscient optique". Ce que la microcinématographie apportait de réellement nouveau à la biologie, c'était un outil qui permettait de changer de perspective dans l'étude de la vie cellulaire. Le time-lapse "cinematography", par exemple, permit à Alexis Carrel d'élaborer une nouvelle théorie portant sur le temps physiologique, théorie relativement proche des

formulations de Bergson et de la conception moderne du temps “articulé”.

La dernière section porte sur les lectures “rétroactives” (pour emprunter le terme à Michèle Lagny) et “archéologique” (ajouterais-je) des discours relatifs aux technologies et aux dispositifs cinématographiques. Il s’agit, pour l’essentiel, de redécouvrir les aspects méconnus de ces discours, de les restituer dans une perspective intermédiatique mettant en relief les continuités, les ruptures et les récurrences.

Cette troisième section s’ouvre sur l’étude de Viva Paci, “La persistance de l’attraction”, pour qui l’histoire du cinéma est jalonnée de discours “mineurs” portant sur les approches théoriques du cinéma, perçu par ceux-ci comme “attraction” pure. Dans son texte, Paci émet l’idée selon laquelle certaines réflexions sur le dispositif cinématographique, formulées dès l’apparition du cinéma, anticipent cette théorie qui, depuis son apparition dans les années 80, a gardé une position centrale dans l’historiographie et la théorie contemporaine sur le cinéma des premiers temps. Le concept de l’attraction impliquait, selon Paci, une remise en perspective des pratiques cinématographiques des premiers temps: ce point de vue permet en effet d’apprécier les innovations et la singularité de ces pratiques, dont les modèles étaient fort éloignés des codes imposés plus tard par le cinéma institutionnalisé. Afin de mieux cerner les discours qui ont pu être émis à contre-courant des théories classiques du cinéma, l’auteur du texte survole les écrits d’historiens du cinéma ou théoriciens de la modernité, d’écrivains et de penseurs tels que Walter Benjamin, Jean Epstein, Luigi Pirandello ou Émile Vuillermoz, dont les réflexions forment un discours alternatif sur le dispositif cinématographique et se situent du côté de la théorie de l’attraction.

Le dernier article de ce numéro de *Cinéma & Cie*, “Du multimédia au cinéma: effets rétroactifs du discours sur la relation entre culture et technologie dans le cinéma des premiers temps”, est tiré de la communication de Michèle Lagny qui clôturait le Congrès de Domitor.¹⁷ Dans son texte, Lagny se livre à un examen des contextes intermédiatiques du début et de la fin du XX^e siècle – marquée, on le sait, par l’avènement des technologies numériques – à l’aide de deux lectures contemporaines: un roman situé dans les premières décennies du XX^e siècle (dont le protagoniste devient, au cours d’une carrière professionnelle chaotique, producteur cinématographique) et un ouvrage philosophique de 2001, qui s’interroge sur “les processus actuels de transformation de l’activité de la conscience [influencés par] l’intégration des industries de la logistique (numérique) et du symbolique (alphabétique et analogique)”.¹⁸

En se concentrant sur la rhétorique de l’innovation technologique, en soulignant ses enjeux et ses répercussions dans les contextes sociaux et culturels où elle s’applique, la réflexion de Lagny offre une synthèse exemplaire des questions soulevées dans ce volume. Son article met également l’accent sur la qualité des discours qui caractérise l’avènement de toute technologie, de tout dispositif. Ces considérations se basent sur une vision dialectique et diachronique, rapprochant technologies du cinéma des premiers temps et technologies des nouveaux médias. Là donc résident les jalons d’une réflexion dont les répercussions sont importantes non seulement dans le domaine des études cinématographiques, mais aussi dans la vie sociale et la culture contemporaines.

Et Lagny de nous rappeler, à la fin de sa contribution, que le fait de réexaminer le numérique (et donc les médias du présent et du futur) à la lumière du cinéma des premiers temps (et donc des technologies du passé) nous aide à penser “dialectiquement le fonctionnement de l’un et de l’autre, en réutilisant les travaux sur le cinéma des premiers temps, souvent ignorés dans le discours sur ‘les nouvelles technologies’, pour

mieux évaluer les effets de ces dernières”.¹⁹

- 1 Rick Altman, “Representational Technologies and the History of Cinema”, *IRIS*, vol. 2, n° 2 (2^e semestre 1984), pp. 111-125.
- 2 Le propos d’Altman se fondait, en premier lieu, sur une critique de la théorie du dispositif cinématographique et de son application à l’histoire du cinéma. En second lieu, son article condamnait les rapprochements faciles entre des conceptions du cinéma reconnues avant tout comme téléologiques (telles que le “cinéma total” d’André Bazin) et des théories supposées les critiquer, mais qui, en fin de compte, présentaient également des caractères téléologiques (et dont l’analyse par Comolli de la nature idéologique du dispositif cinématographique constituait un exemple). Altman s’étonne d’être quasiment le seul à conduire, à cette époque-là, une critique systématique de Comolli et des théories du dispositif en général (*ibid.*, pp. 115-116 et note 5).
- 3 R. Altman, *op. cit.*, p. 124.
- 4 Beaucoup d’approches historiques sur le cinéma américain développées aux États-Unis à partir des années 70 sont d’inspiration marxiste ou dérivées de l’histoire économique et institutionnelle d’origine anglo-américaine. Pour une discussion de leur méthodologie, voir l’article de John Belton, “American Cinema and Film History”, in John Hill et Pamela Church Gibson (sous la dir. de), *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 227-237. Dans ses conclusions, Belton résume ainsi les phases principales qui caractérisent l’histoire du cinéma américain des années 70 à nos jours: “Prompted by the academization of film studies, revisionist film history reflects the theoretical turmoil of the 1970s. Influenced by linguistic and structural anthropology, film theorists attempt to view the cinema not in terms of its individual elements but as a ‘system’. [...] Allen and Gomery’s ‘scientific’ approach to film history [ici, Belton se réfère en particulier à l’ouvrage de Robert Allen et Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (New York: Kopf, 1985)] thus seeks to identify the underlying structures, or generative mechanisms, that determine historical events [...]. The interest of contemporary historians in classical Hollywood cinema as a mode of production and as a group of stylistic, economic, and industrial practices culminates in the institutional approach to American cinema that has characterized the most recent phase of American film historiography” (*op. cit.*, p. 235). Comme le soulignait Gian Piero Brunetta dans son allocution d’ouverture à un colloque portant sur ce sujet (*Cinema e storiografia in Europa. Cinéma et historiographie en Europe*, qui eut lieu en 1984 à Reggio Emilia et réunissait historiens, chercheurs, et conservateurs de musée et d’archives de toute l’Europe), l’historiographie du cinéma, en Europe, s’est développée dans les années 70 par l’entremise de personnalités qui n’appartenaient pas au monde académique (Brunetta cite notamment le cas de collectionneurs privés) et dont les discours n’était pas soutenus par les institutions, les structures préposées aux recherches étant moins subventionnées sur le vieux que sur le nouveau continent. In Aldo Bernardini (sous la dir. de), *Cinema e storiografia in Europa* (Reggio Emilia: Comune di Reggio Emilia, 1987), pp. 19-40.
- 5 Francesco Casetti, *Teorie del cinema: 1945-1990* (Milano: Bompiani, 1993). Le premier paradigme que Casetti identifie est celui des théories *ontologiques*. Dans sa classification, Casetti met la critique idéologique au début de la troisième phase, du fait que, avec cette approche, la politique (auparavant analysée en fonction de la nature politique du cinéma) tire son origine du cinéma même et projette ses implications sur la société (pp. 199-200). Il souligne trois élé-

- ments innovateurs des nouvelles approches historiques: le fait de se distancier des histoires du cinéma traditionnelles de par leur méthodologie et leur concentration; l'amplification du matériel de recherche et des possibilités de visionnage, facilitée par l'introduction de nouvelles techniques de reproduction et la possibilité de consulter documents et films qui autrefois n'étaient pas (ou seulement partiellement) accessibles; pour finir, une conscience croissante des problématiques historiographiques de base, c'est-à-dire une formulation différente de concepts "typiquement" historiques tels que l'événement, la chronologie, le document et "l'écriture" historique (pp. 311-313).
- 6 F. Casetti, *op. cit.*, pp. 334-336.
 - 7 Ce travail de recherche implique une collaboration sans précédent, organisée à un niveau international, unissant conservateurs d'archives et de musées, directeurs d'institutions culturelles, collectionneurs, chercheurs universitaires ou indépendants. Leur but est de localiser, identifier, et cataloguer un corpus de films longtemps ignoré, méconnu, ou considéré perdu, et de l'accompagner de textes critiques, d'illustrations adéquates, d'analyses de documents d'époque. Sur cet aspect de la recherche historique sur le cinéma des premiers temps, voir, entre autres, l'article de Jan Gartenberg, "The Brighton Project", *IRIS*, vol. 2, n° 1 (1er semestre 1984), pp. 5-16, et l'introduction de Thomas Elsaesser à son anthologie d'écrits sur le cinéma des premiers temps, "General Introduction. Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology", in Thomas Elsaesser (sous la dir. de), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: BFI, 1990), pp. 1-8.
 - 8 De Foucault, voir en particulier *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969).
 - 9 Ces modèles offrent d'une part la possibilité de construire un objet d'étude concret à partir d'un corpus fragmenté et incomplet de textes et de documents, et d'autre part la garantie de ne pas retomber dans les démarches linéaires et monumentales de l'histoire traditionnelle.
 - 10 Tom Gunning propose une division similaire de la recherche conduite en Amérique du Nord sur cette période du cinéma, où il identifie une première phase consacrée à l'analyse de la structure des premiers films et des concepts théoriques aptes à en illustrer les pratiques, comme le "Primitive Mode of Representation" (P.M.R., proposé par Noël Burch), la monstration (importée de la théorie narratologique d'André Gaudreault), et le "cinema of attractions" (que Gunning lui-même s'accrédite, en soulignant ses contributions à l'analyse de ce modèle), puis une seconde phase, concentrée sur les pratiques cinématographiques au sens large, et qui inclut des questions liées au fait spectatorial, à la réception et de signification culturelle. Gunning voit se profiler une nouvelle vague dont l'émergence est rapport aux études en coïncidence avec l'intérêt porté à la modernité. Cf. Tom Gunning, "Early American Film", in J. Hill et P. Church Gibson (sous la dir. de), *op. cit.*, pp. 255-271.
 - 11 L'exemple le plus parlant réside dans le concept de cinéma des attractions, comme Viva Paci souligne dans ce numéro de *Cinéma & Cie*.
 - 12 Noël Burch, *Life to Those Shadows* (London: BFI, 1990); trad. française: *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* (Paris: Nathan Université, 1991).
 - 13 Un exemple de ce deuxième type d'approche se trouve dans la troisième partie de Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson (sous la dir. de), *Le Cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century* (Québec/Lausanne: Nota Bene/Payot, 1999), intitulée "Observation du dispositif/Examination of the Apparatus", pp. 187-227. Le volume contient les actes du 3^e Congrès de Domitor, qui a eu lieu à New York en 1994 et portait sur le "centenaire" du cinéma, terme remplacé par une périphrase plus justifiée dans le titre de la publication.
 - 14 In Thomas Elsaesser, Kay Hoffmann (sous la dir. de), *Cinema Futures: Cain, Abel, or Cable?*

The Screen Arts in the Digital Age (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998), p. 14. Le colloque, qui a eu lieu à La Haye, avait réuni des experts du cinéma, des “nouveaux” médias, et des technologies du numérique.

- 15 Plus précisément, le titre du colloque était *Cinéma des premiers temps: technologies et dispositifs*.
- 16 Les guillemets se réfèrent aux propos cités par Solomon d'une historienne contemporaine d'inspiration féministe, Anne Braude, auteure de *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America* (Boston: Beacon Press, 1989), p. 176.
- 17 L'article de Lagny sera également publié en version anglaise, dans un volume qui rassemble d'autres contributions présentées au 7e Congrès de Domitor: André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (sous la dir. de), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema, A New Technology for the 20th century* (Lausanne: Payot, à paraître en 2004). Une autre série de contributions sera publiée dans un numéro spécial de *CiNéMAS* (vol. 14, n° 1, à paraître à l'automne 2003).
- 18 Cité dans l'article de Lagny qui paraît ici. Les mots entre crochets sont destinés à abrégier la phrase.
- 19 *Ibidem*.