

LA PERSISTANCE DES ATTRACTIONS

Viva Paci, Université de Montréal

*Pendant que l'art cherche l'intimisme et s'attarde aux
vieilles formules, piétine sur place, timide, le regard
encore tourné vers le passé, l'industrie marche de
l'avant, explore l'inconnu, conquiert des formes [...].*

*Ce n'est point dans les ateliers des peintres et des
sculpteurs que se prépare la révolution tant prédite et
tant désirée. C'est dans les usines.*

Octave Mirbeau, 1889

Je débiterai par une première considération, d'ordre plutôt réflexif, que j'emprunte à Rachel O. Moore, dans son récent ouvrage *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*¹: l'auteure remarque en note que le concept d'attraction est (décidément, serais-je tentée d'ajouter) lui-même fortement "attractif".²

Une des propositions centrales de la "nouvelle histoire du cinéma" consiste à mettre de l'avant un *modèle* – heuristique et bien réel à la fois – *des attractions*.³ Cette notion, à la fois théorique et archéologique, a produit une façon alternative pour penser le rapport entre le spectateur et le film, et plus précisément le spectateur du cinéma d'antan. Le cinéma des attractions offre au spectateur une jouissance spécifique, irréductible à celle instituée par le régime narratif typique du cinéma institutionnalisé et classique. Le cinéma narratif, par sa constitution-même, ignore le spectateur en le reléguant à une position sécurisée d'observateur-voyeur passif. Au contraire, le cinéma des attractions interpelle directement le spectateur, destinataire privilégié du plaisir du spectacle, actant fondamental dont les vues animées stimulent les sens et les émotions.⁴ L'idée d'attraction, devenue depuis concept, a surtout été développée à partir du corpus (plus ou moins unitaire) du cinéma des premiers temps. Les roulements de truquages, les prestidigitations et les vues stupéfiantes soutenaient et même fondaient ce cinéma. Le sens de ce spectacle pourrait être résumé dans l'idée d'éclats de présence pour le plaisir de la vision-apparition, immédiate et fugace (on pourrait même en parler en termes d'épiphanie) et éventuellement retardée pour accroître la jouissance liée à son surgissement. L'attraction se met en place avec une temporalité qui lui est propre, en se donnant dans une *tension* du présent, une *irruption* (distincte en cela du *développement* narratif), et une alternance entre le montrer et le cacher qui ne dépendent pas d'un objet et d'un temps qui les précèdent – ou leur succèdent –, qui existent de façon autarcique. La narration, elle, configure au contraire un parcours dans lequel ce qui se passe est connecté dans une série de causes et d'effets se produisant dans l'ordre nécessaire d'une trajectoire temporelle.

Ce type d'approche du spectateur et cette temporalité propre aux attractions constituent évidemment le revers de la médaille d'un régime propre à la narrativité, et ils nous rappellent qu'il y a eu un temps où le cinéma ne présentait pas seulement des tours magiques et des visions merveilleuses, mais était en même temps une "machine magique" qui affirmait la centralité des perceptions optiques avant qu'elles ne soient refoulées par la structure ordonnatrice et linéaire de la narration filmique. Le "cinéma des attractions" offre une précieuse contribution pour une lecture mieux équilibrée de l'histoire du cinéma, d'autant plus nécessaire aujourd'hui qu'elle nous permet de voir d'un autre œil ces œuvres qui sont à la limite du modèle du cinéma narratif, et qui en minent l'homogénéité en étant accrochées à des modalités de visions proches de celles introduites et développées par des formes de spectacle populaires. Ces œuvres ne visent pas à susciter l'attention du spectateur par l'affabulation: elles captivent le regard avec des éclats qui établissent un canal de communication préférentiel et privilégié et qui sollicitent des plaisirs sensoriels différents de ceux normalement sollicités par le cinéma narratif, non liés à un principe de causalité, d'une structure qui leur donne cohérence et unité, car ils se déploient dans un temps non plus linéaire et consécutif, mais instantané et autonome.

À ces premières observations, j'ajouterais une deuxième considération, cette fois d'ordre pratique: quelques jours avant le déroulement du colloque dont cet article est issu, en pleine ère digitale, j'ai assisté à un spectacle de cinéma des attractions, accompagné de courtes attractions secondaires, qui précédaient l'attraction principale... Il s'agissait de la projection du très populaire *Spiderman* (S. Raimi, 2002). À vrai dire, pour de nombreuses raisons qui ne pourront être développées dans le cadre de cet exposé, ce film me semble tout à fait apparenté à ce que Tom Gunning appelle un *cinéma de l'intégration narrative* – surtout à propos de la série *Zigomar* de Victorin Jasset qu'il a étudiée⁵ – qui saute d'une attraction à l'autre, comme *Spiderman* d'un édifice à l'autre pour sauver New York de l'emprise du mal. Il serait facile de démontrer que les bandes-annonces se présentent au spectateur comme de courtes attractions à la temporalité disjointe, à l'assemblage parataxique, qu'elles suivent des protocoles de présentation et d'exhibition, et qu'elles s'adressent à un public déjà inscrit dans le code de l'image mais non absorbé diégétiquement (car, en somme, il faut bien que la semaine suivante le spectateur soit motivé à acheter son billet). Il faut rajouter peut-être que les bandes-annonces en question étaient celles des films *Men in Black 2*, *Lilo and Stitch*, *Asterix et Obélix: Mission Cléopâtre*, *Scooby-Doo* et *Signs*. Il s'agissait donc non seulement d'images qui s'adressent au spectateur de façon attractionnelle, mais qui renvoient à des types de films qui font exposition d'eux-mêmes et dont l'intérêt repose sur leurs qualités attractionnelles. De plus, ces bandes-annonces sont présentées selon une cérémonie qui ne fait que les annoncer, justement, en veillant à ce que le plaisir grandisse dans l'attente de l'arrivée, avec le carton qui annonce – avec nos attentes toujours plus émoussées, si on se laisse aller à cette cérémonie –: "et maintenant votre attraction – pardon – votre présentation principale": *Spiderman*.⁶

À peu près onze décennies nous séparent de la période qu'André Gaudreault et Tom Gunning ont définie comme celle du "cinéma des attractions".⁷ Or, si la modalité de la présentation, l'articulation de la forme et le contenu d'un film ou d'une soirée au cinéma participent de ce mode du spectacle en grande partie identifié comme pertinent pour rendre compte des pratiques cinématographiques à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle, c'est peut-être qu'il y a quelque chose dans la construction du film-même, dans le

dispositif du cinéma (tournage et projection), qui permet l'attraction, son existence et sa résistance.

J'aimerais rappeler dans ce sens certaines propositions, désormais classiques, dans l'histoire des théories du cinéma. Bien qu'elles ne parlent pas précisément d'attractions, je constate que ces pensées sur le cinéma avaient déjà mis en valeur ce "quelque chose dans le dispositif-cinéma" que je cherche, et qui le transforme toujours et de toutes façons en une vision unique et émouvante, en somme, en une attraction.

Depuis leur entrée en force dans les études universitaires, les approches théoriques sur le cinéma n'ont que trop rarement privilégié la dimension d'émerveillement que le médium génère. La théorie du cinéma s'est plutôt concentrée sur la capacité et les façons de raconter propre au cinéma (narratologie, théorie de l'énonciation, mais aussi sémiotique, psychanalytique, etc.). Cette capacité serait *congénitale* selon certains, acquise ou greffée sur les modèles des arts plus anciens selon d'autres.

Il existait par contre aux origines même de la pensée sur le cinéma, avant qu'elle ne soit institutionnalisée dans l'université comme théorie, une racine commune d'enthousiasme pour l'éclosion d'une nouvelle connaissance toute visuelle et émotive que seul le cinéma sait créer. Cette pensée ne considérait pas du tout le cinéma à partir des configurations narratives qu'il était capable d'assumer et de représenter. Cette pensée s'est retrouvée davantage mise en valeur dans le discours des premiers théoriciens français du cinéma, ceux de la génération des années vingt (Dulac, Delluc, Epstein, etc.). Pourtant, la pensée sur le cinéma n'a pas suivi cette première et riche intuition sur la nature des images en mouvement.

Selon les premiers écrivains sur le cinéma, le caractère marquant du médium reposait sur son pouvoir de toucher le spectateur, de le choquer, par des éclats, des attaques, des agressions (toutes caractéristiques de l'attraction, n'est-ce pas?), et qui, dans la lecture d'Epstein par exemple, étaient considérés comme des moments uniques de *photogénie*.⁸

Le cinéma en effet ne peut pas être considéré simplement comme un nouveau moyen de *représenter* un monde déjà visible ou déjà vu, et d'ailleurs cette vague de théoriciens ne l'entendait pas ainsi. Le cinéma est plutôt une *technique d'observation* sans précédent. La possibilité d'observer le mouvement, de le ralentir ou de l'accélérer, offre des moyens inédits de figurer le temps et surtout produit de nouveaux modèles pour la pensée. C'est ainsi que, depuis l'existence de la chronophotographie jusqu'au cinéma et aux techniques de numérisation, l'image en mouvement s'est substituée aux figures immobiles comme *modèle* d'intelligibilité du monde.

La nouvelle piste que propose le "cinéma des attractions" a été inaugurée à l'intérieur de la théorie contemporaine du cinéma dans la foulée du renouveau et du regain de son intérêt pour l'histoire du cinéma, et ce, comme je le mentionnais au tout début, spécialement grâce à la contribution de Gaudreault et de Gunning, à partir de leur article devenu célèbre: "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma".⁹

Dans les nombreuses réflexions qui ont suivi, le dénominateur commun a consisté à considérer l'attraction comme un moment de pause à l'avancée de l'énoncé narratif, un "moment fort" dont la fonction est d'interpeller le spectateur et de lui offrir un moment de pur spectacle. Dans le premier article paru sur les attractions (et dans le courant qu'il a suscité), il était question de trouver un point de vue à partir duquel on pouvait étudier par des perspectives différentes la façon de faire du cinéma qui existait pendant les premières décennies du cinématographe. Cette nouvelle démarche a per-

mis de reconsidérer le cinéma des premiers temps, et plus généralement toute la culture du spectacle qui chevauchait le XIX^e et le XX^e siècle. Du coup, le cinéma à ses origines ne ressemble plus à un noyau enveloppant les germes du cinéma futur, germes encore insuffisamment développés en raison des limites toutes techniques des appareils de l'époque. Le concept d'attraction postule un cinéma autre que celui que l'on connaîtra à partir de l'institutionnalisation dont la date et la définition sont variables, on le sait, un cinéma montré et regardé de façon différente. Le concept d'attraction est à la base d'une relecture du cinéma qui diffère d'une lecture articulée sur le concept de narration, sans la contredire toutefois, mais en sachant à la limite s'y intégrer avec le temps.

L'avènement du cinéma s'inscrit dans l'euphorie de la modernité. L'exotisme (celui valorisé dans les Expositions et dans les passages parisiens célébrés par Baudelaire et Walter Benjamin), le voyage en train (et les nouvelles visions des paysages en mouvement et la prolifération des perspectives), l'extension des facultés de la vision (la vision aérienne par exemple, ou par microscope) et le perfectionnement de l'optique fantastique avaient déjà eux-mêmes nourri l'imaginaire collectif, développé de nouvelles habitudes esthétiques et accru les possibilités de réception du publique au tournant du XIX^e siècle. La science de son côté, entre le XVIII^e et le XX^e siècle, avait continuellement étendu le royaume du connaissable et du visible en mesurant, représentant, révélant, en utilisant le télescope, le microscope, les thermomètres, les rayons X, etc. Selon Gunning,¹⁰ il est clair que dans la logique du système des attractions l'image cinématographique est là pour se montrer en parade. Dans cette perspective, elle est bel et bien un produit de la modernité. Son régime énonciatif participe pleinement des autres fétiches caractéristiques de la modernité, comme les enseignes publicitaires, les affiches, les expositions, les étalages des magasins: c'est-à-dire comme une marchandise qui se donne à voir, qui fait de sa présence un spectacle. Cependant, il faudrait aussi insister sur le fait que le cinématographe vint s'inscrire dans ce mouvement de la modernité avec une variation majeure et une plus grande *force d'attraction*.

De prime abord, il est possible de constater que le cinéma implique une dimension technique qui ne se contente pas de créer une atmosphère par la médiation du dispositif et en particulier de la machine (à la différence, par exemple, du train, qui crée une médiation entre le passager-spectateur et le paysage qu'il met en mouvement), puisqu'il possède une dimension proprement intellectuelle.

Ensuite, le cinéma des premiers temps montre des attractions, que ce soit une parade militaire ou un tour de magie, et il peut bien être considéré comme une attraction de la modernité tout comme celles qu'on expose dans les foires, comme les nouvelles approches de l'histoire du cinéma nous l'ont enseigné. Or, on pourrait également considérer que le cinéma de cette époque participe différemment à la modernité, puisque, à travers les sens, il s'adresse à l'intellect de son public. Benjamin semble aller dans cette direction, là où il ressent le pouvoir métaphysique du cinéma qui "sait" voir les choses du monde au point d'en faire jaillir l'esprit, grâce à son pouvoir "dynamiteur" qui ne fait pas qu'augmenter la visibilité de leur surface. Le cinéma pose un nouveau regard sur les choses du monde, il est capable par sa nature mécanique de faire ressortir l'esprit de la matière, comme si la mécanicité contenait en elle-même la magie caractéristique, endogène au dispositif qui devient, par le fait même, une attraction en soi.¹¹

De plus, si on considère les effets créés par le numérique et la réalité virtuelle, quelque chose nous pousse à suggérer que la magie peut augmenter rapidement grâce à la tech-

nologie du dispositif, au point de se demander si la technologie elle-même ne serait pas à considérer comme magique.

Comme le remarque Moore dans le texte cité précédemment, certains théoriciens et penseurs des premières décennies du XX^e siècle, qu'elle désigne par le terme "primitifs", croient en l'animisme de la machine, un phénomène qui témoigne du fait que la technologie n'a pas éliminé l'irrationnel. C'est dans cette lignée qu'Epstein affirme: "Je n'estime à sa juste valeur une machine que si je peux m'y émouvoir".¹² Pour ma part, je ne voudrais surtout pas appeler ces penseurs *primitifs*, et ce, non pour le côté méprisant que l'adjectif peut relever, mais bien parce que, comme le fait remarquer Gaudreault,¹³ est dit primitif, en art, celui qui est d'une période antérieure à celle où l'art qu'il cultive atteint sa maturité, ce qui n'est pas le cas des théories d'un Epstein ou d'un Benjamin.

Luigi Pirandello s'est interrogé sur ce médium qu'il vit naître dans *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915, traduit par *On tourne* en français).¹⁴ Ce roman contient (comme c'est souvent le cas chez Pirandello) des réflexions philosophiques. Dans ce cas-ci, le dispositif du cinématographe, qui représente à la fois la machine pour la prise de vues (*la macchinetta*) et l'institution qui l'entoure, est au centre de ses réflexions. Pirandello, en adoptant le point de vue d'un opérateur de cinématographe, endosse un point de vue en quelque sorte interne à l'appareil cinématographique. À travers le personnage de Serafino Gubbio, qui est "la main qui tourne la manivelle", Pirandello assume le regard de l'*objectif*, et nous entretient sur les caractéristiques de cet objectif: "regarder l'ordinaire", mais surtout "voir loin", "voir au delà", voir, en somme, plus. L'appareil de prise de vues, et le dispositif cinématographique tout entier, est un œil "surhumain", qui annule toute subjectivité et tout engagement personnel, et qui peut grâce à cela pénétrer les êtres et les choses. Le cinématographe présente un regard sans émotion qui se situe donc du côté des choses, et qui pour cela se révèle capable de caresser leur essence la plus profonde, celle qui ne se manifeste jamais à la surface, car à la surface monte seulement le "théâtre de la représentation, mis en scène pour le regard de quelqu'un", comme si les choses ne se montraient pas autrement qu'à l'œil de la machine. Pirandello, dans ce roman, explicite de façon clairvoyante le *paradoxe de l'objectif*, qui marque, d'un côté, l'affirmation d'un regard neutre, aliéné de toute subjectivité et de toute intentionnalité et de l'autre, marque un regard aigu qui pénètre et révèle la vérité de ce qui le subit. Je disais clairvoyance, car Pirandello inaugure avec ce roman de 1915 un discours qui reconnaît la *centralité du dispositif technique*. Pour Pirandello, le dispositif est le cinéma. Dans cette perspective, son discours sur le cinéma dépasse carrément ce qui était au cœur des débats sur le cinéma dans les années dix, soit la légitimation esthétique du cinématographe. Même si Pirandello ne voit pas encore dans le cinéma l'intelligence qu'y verra Epstein, il reconnaît par contre le pouvoir d'attraction qu'il peut exercer sur les masses modernes, en vertu justement de "son voir plus". Ce type de discours et de préoccupation deviendra, on le sait, central dans les années vingt.

Parmi les théoriciens qui ont traité l'attraction comme une force endogène au cinéma (et qui n'ont malheureusement pas fait école par la suite), la personnalité d'Émile Vuillermoz s'impose. Particulièrement significatif est son ouvrage *La Musique des images. L'art cinématographique* (1927). Vuillermoz écrit:

L'appareil de prises de vue a été peu à peu enrichi de tant de perfectionnements qu'il possède maintenant la constitution d'un cerveau humain. Ses milliers de cellules enregistrées ont

la sensibilité de notre matière grise. Les impressions les plus fugaces y gravent leurs sillons et y laissent une trace définitive. Ce coffret précieux, cette boîte bien close, c'est le crâne d'un être artificiel qui braque sur les hommes et les choses son œil de cyclope, qui, à son gré, penche le front ou le relève, hausse ou abaisse son regard et tourne son visage vers tous les points de l'horizon. [...] Ses facilités de perception sont plus puissantes et plus aiguës que celles de l'humble collaborateur qui lui tient la paupière ouverte [...]. L'homme a ainsi créé un organisme plus fort et plus riche que lui-même, il en a fait une annexe et un perfectionnement de son propre cerveau. Lorsque la réceptivité humaine a atteint ses limites extrêmes, on peut, grâce à cet instrument de prospection, pousser plus loin la conquête du réel et agrandir d'autant le domaine du rêve. Avec ses mille facettes, sa mobilité d'impression, son pouvoir d'association d'idées et d'images et sa foudroyante rapidité de perception, l'appareil de prise de vue est devenu le prolongement et l'agrandissement du cerveau de l'artiste qui cherche à définir le monde.¹⁵

Cette réflexion évoque plus qu'une image du cinéma comme "œil efficace". Elle propose une vision du cinéma comme cerveau, organisme, tout en valorisant son dispositif mécanique... On dirait presque que Vuillermoz annonce le *cyberpunk*! Les capacités de "l'appareil de prise de vue" (et par métonymie celles du dispositif du cinéma au complet) sont pour lui beaucoup plus puissantes que celles de l'homme qui s'en sert. Le cinématographe engendre une réponse par les sens et par l'intellect chez un public qui, grâce à l'attraction de ces images, parvient à voir le monde autrement.

Encore, Epstein, en 1926, dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, souligne:

La mission du cinématographe ne me paraît pas avoir été comprise exactement. L'objectif de l'appareil de prise de vues est [...] un œil doué de propriétés analytiques inhumaines. C'est un œil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences; et il voit dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés [...] d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir. [...] Si le premier mouvement devant notre propre reproduction cinématographique est une espèce d'horreur c'est que, civilisés, nous mentons quotidiennement sans plus le savoir. Brusquement ce regard de verre nous perce à son jour d'ampères.¹⁶

Dans un passage contigu, Epstein (probablement stimulé par la chaleur de la terre de Sicile et dans un état déjà favorable pour accueillir des épiphanies), raconte ses expériences visuelles en descendant des escaliers encerclés de miroirs. Il décrit des images inusitées qui le touchent grâce au pouvoir tout nouveau des points de vue imprévus et à leur éphémérité. Ces images ne vivent qu'un instant, *juste le temps d'être perçues*, caractéristique bien connue des attractions. Ces perceptions parallèles, magnifiées par la multiplication, révèlent à Epstein l'inconnu que la nature de l'image, qui pour lui est une métonymie de l'image cinématographique, peut faire jaillir et rendre perceptible.¹⁷

Ailleurs, Epstein affirme: "La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fin par épuiser [...] par cesser même de voir".¹⁸ On sait qu'Epstein pense à un spectateur "fatigué", auquel le cinéma rend grand service en dépassant sa conscience éreintée et en communiquant avec lui directement par les sens.

Walter Benjamin, de son côté, trouve dans le cinéma la possibilité d'une aperception presque tactile des choses, dans un monde – le monde moderne – où l'expérience à été

dévaluée et évacuée de la vie quotidienne. Le sujet moderne est anesthésié, distrait, fatigué et cet état affecte sa perception. Le cinéma vient à son secours. Benjamin se sert du terme *reproduction* (qui ne se retrouve pas dans le discours d'Epstein ou de Vuillermoz). Ce terme mériterait que l'on s'y attarde un instant. Il est utilisé de façon assez équivoque pour désigner des opérations totalement différentes telles que: *copier* manuellement (c'est-à-dire tenter de refaire une oeuvre), *photographier* (notamment photographier une image), ou *multiplier* mécaniquement les exemplaires d'une image initiale. A ce propos, Sylviane Agacinski, dans son ouvrage *Le Passeur de temps*,¹⁹ suggère qu'il serait utile de distinguer, au sein des nouveaux procédés mécanisés, d'un côté les *techniques originales de production* d'un objet, par exemple une photo, et de l'autre côté, les techniques de *multiplication* de ces objets. Ce n'est pas parce que l'on peut multiplier les épreuves que la photographie est essentiellement une technique de reproduction: elle est un moyen original de production d'images. Il faut donc distinguer, au sein des arts dits "du multiple", les techniques de *production* originales (cinématographier, photographier, graver, enregistrer) et les techniques de *multiplication* (tirage) auxquelles elles sont associées. C'est pourtant à partir de cette idée un peu floue de reproduction que Benjamin suggère qu'une oeuvre d'art – peinture ou architecture – est "reproduite" par la photographie. Par là il désigne l'oeuvre photographiée comme l'"original" (par rapport à sa "reproduction" photographique).

Benjamin montre une plus grande sensibilité et un sens plus aiguisé des mots quand il réfléchit sur l'image cinématographique qui, soutient-il, peut relever certains aspects de *l'original*, accessibles non à l'œil nu, mais seulement à l'aide d'un objectif réglable.

*Par les gros plans tirés de l'inventaire photographique, par la nouvelle évidence qu'il donne à des détails qui restaient dissimulés dans les accessoires courants de notre vie, par l'exploration de milieux banals sous la conduite géniale de l'objectif, le cinéma nous fait mieux discerner les contraintes qui régissent notre existence [...]. Les bars et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos meubles, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir. Le cinéma vint, qui fit sauter ce monde carcéral à la dynamite de ses dixièmes de seconde de telle sorte qu'impassible, parmi les ruines dispersées sur une vaste étendue, nous entreprendrions d'aventureux voyages. Le gros plan étire l'espace, le ralenti étire le mouvement. Et de même qu'il ne s'agit pas du tout, avec le grossissement, de faire voir clairement ce que nous verrions sans cela confusément, mais bien de faire apparaître des formations structurelles totalement neuves de la matière, le ralenti fait non seulement apparaître des figures bien connues de mouvement, mais découvre encore dans ces figures des figures inconnues [...].*²⁰

Cette vision nous rappelle encore une fois que la nature montrée au spectateur à l'aide de l'œil de la caméra est une nature différente, *autre*, de celle que l'œil humain peut percevoir.

Cette contribution a cherché à se situer du côté de l'attraction, de l'attraction totale du *dispositif*. Le cinéma implique une dimension technique, mais il ne se limite pas à créer une atmosphère envoûtante pour la consommation d'un bien ou d'une expérience esthétique à l'intérieur du paradigme de la modernité. Au cinéma, finalement, c'est l'intellect du spectateur qui se trouve touché.

Il y aurait donc un fil continu qui traverse différents moments de la théorie du cinéma, à partir duquel il en ressort que la machine est capable de voir *autrement*. Cette

capacité est produite par la mécanicité du dispositif, en d'autres mots, par le dispositif lui-même. Cette capacité n'est pas abstraite, puisqu'elle se concrétise dans le rapport au spectateur; dans l'adresse que ce regard de la machine dirige vers le public qui, par le choc émotionnel, et ensuite la cognition intellectuelle, peut enfin voir autrement les choses, mais aussi les êtres. Le dispositif tout entier est donc médiateur entre le monde et le public du cinéma, à la façon de l'attraction.

- 1 Rachel O. Moore, *Savage Theory. Cinema as Modern Magic* (Durham: Duke University Press, 1999).
- 2 Ce concept a été originalement appliqué au cinéma des premiers temps en 1984, par André Gaudreault et Tom Gunning. Voir André Gaudreault, Tom Gunning, "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma" (1984), in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (sous la dir. de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1989), pp. 49-63. Depuis, ce concept n'arrête pas d'exercer une force centripète et a suscité des recherches assez hétérogènes dans le domaine des études cinématographiques. Voir, entre autres, les articles suivants: Simon During, "Public Culture on a Globale Scale: A Challenge for Cultural Studies", *Critical Inquiry*, vol. 23, n° 4 (Summer 1997), pp. 808-833, sur les films d'action; Miriam Hansen, "Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema", *October*, n° 46 (Fall 1988), pp. 178-198; Viva Paci, "Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions", *CiNéMAS*, vol. 12, n° 1 (2001), pp. 97-104. Par ailleurs, un chapitre du récent ouvrage d'André Gaudreault, consacré au "cinéma des origines", s'intitule: "L'irresistibile *attrazione* della cinematografia-attrazione", in *Il cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"* (Milano: Il Castoro, à paraître).
- 3 La formule "nouvelle histoire du cinéma" s'applique, bien entendu, au champ de réflexions né dans la foulée du fameux congrès de la FIAF tenu à Brighton en 1978.
- 4 Texte fondateur en ce sens, A. Gaudreault, T. Gunning, *op. cit.*
- 5 Tom Gunning, "Attrazioni, inchieste, travestimenti, Zigomar, Jasset e la storia dei generi cinematografici", *Griffithiana*, n° 47 (1993), pp. 110-134.
- 6 D'autre part, il est sensé de soutenir que les effets spéciaux soient les derniers en liste des dispositifs optiques aptes à générer des vues *autres*, dépassant le sens même de la vue. Max Milner, entre autres, a étudié ces dispositifs optiques et leur impact sur la représentation du monde. Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* (Paris: PUF, 1982).
- 7 Voir A. Gaudreault, T. Gunning, *op. cit.*
- 8 La notion de *photogénie* est développée dans un nombre abondant d'écrits d'Epstein. Voir: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, voll. 1 et 2 (Paris: Seghers, 1974 - 1975).
- 9 A. Gaudreault, T. Gunning, *op. cit.*
- 10 Je me réfère en particulier à: Tom Gunning, "Cinéma des attractions et modernité", *Cinémathèque*, n° 5 (1994), pp. 129-139.
- 11 À ce propos, il est intéressant de voir comment, selon un autre point de vue, certaines tentatives du cinéma d'accéder à des visions révolutionnaires, à partir parfois de seuls ajouts structurels à son dispositif de base, ont été souvent lues comme une tendance allant vers un surplus de scientificité ou de réalisme. Par exemple, Vincent Pinel souligne la tendance fort marquée chez Lumière, et en particulier chez Louis, à la valorisation absolue de l'illusion réaliste. De cette manière les essais de projection sur une surface de plus en plus grande iraient selon Pinel dans le sens de l'illusion réaliste. Pinel appuie l'idée que la grandeur de l'image photographique projetée

- accroît son statut d'illusion réaliste avec l'agrandissement de la surface de projection, en citant le compte rendu que Louis fait de la projection qu'il préparait pour l'Exposition de 1900: "En 1898 quand fut décidée l'Exposition de 1900 [...] je proposais l'expérience suivante: projeter des images animées géantes. Avec le [Cinématographe] je réussis à projeter des images cinématographiques de format ordinaire en couvrant un écran de 24 m. de haut sur 30 m. de large. Cet écran était dressé au milieu de la Galerie des Machines, un bâtiment immense de 400 m. de long sur 114 m. de large qui avait été construit pour l'Exposition de 1889. [...] Les résultats furent si remarquables que l'écran fut retenu pour l'Exposition de 1900" ("The Lumière Cinematograph", *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, n° 6 [1936]). Il me semble par contre que l'énormité des dimensions de l'image projetée travaille dans le sens de la démesure et de la difformité, qui attirent et qui font attraction par elles-mêmes: les nains et les femmes-canon n'ont-ils pas toujours exercé un pouvoir d'attraction? Comme dans toute forme de "pensée historique", l'orientation du regard règne de façon souveraine. Voir: Vincent Pinel, "Louis Lumière et le rêve du cinéma total", in *L'Aventure du Cinématographe*, Actes du Congrès mondial Lumière (Lyon: Aléas, 1999).
- 12 Jean Epstein, "La Lyrosophie", in *Écrits sur le cinéma. Tome 1: 1921-1947, op. cit.*, p. 15.
Dans son article "Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)", in Jacques Malthête, Michel Marie (sous la dir. de), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997), pp. 111-131.
 - 13 André Gaudreault, "Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)", in Jacques Malthête, Michel Marie (sous la direction de), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997), pp. 111-131.
 - 14 Luigi Pirandello, *Si gira...* [1915], publié en 1925 sous le titre *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Milano: Mondadori, 1990); en français: *On tourne* (Plan-de-la-Tour: Éditions d'Aujourd'hui, 1980).
 - 15 Émile Vuillermoz, "La Musique des images", in *L'art cinématographique*, vol. IV (Paris: Félix Alcan, 1927). Le texte a été intégralement repris in Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (sous la dir. de), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France 1918-1995* (Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1994), p. 113; c'est moi qui souligne. Je remercie Pierre-Emmanuel Jaques, de l'Université de Lausanne, d'avoir porté à mon attention ce texte.
 - 16 Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna* (Paris: Les Écrivains Réunis, 1926). Le texte a été intégralement repris in *Écrits sur le cinéma. Tome 1: 1921-1947, op. cit.*, pp. 136-137; c'est moi qui souligne.
 - 17 Ces perceptions parallèles, magnifiées par la multiplication, comme un écho, révèlent à Epstein l'inconnu, que la nature de l'image, image qui est une métonymie de l'image cinématographique, peut faire jaillir, rendre perceptible tels, dit-il, des mots à peine chuchotés dans l'Oreille du tyran Diôniso, au Latomies du Paradis. Cet endroit se réfère à une grotte, à Syracuse, qui, selon la tradition, aurait été creusée en 405 av. JC., et qui, selon la légende, se rattache au tyran Diôniso qui y emprisonnait ses adversaires politiques pour en entendre les conspirations grâce à des effets d'écho.
 - 18 Jean Epstein, "La Féerie réelle", *Spectateur* (21 janvier 1947); repris in *Écrits sur le cinéma. Tome 2: 1946-1953, op. cit.*, pp. 44-45.
 - 19 Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie* (Paris: Seuil, 2000).
 - 20 Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", in *Sur l'art et la photographie* (Paris: Éditions Carré, 1997), pp. 56-57; c'est moi qui souligne.