

# DU MULTIMÉDIA AU CINÉMA : EFFETS RÉTROACTIFS DU DISCOURS SUR LA RELATION ENTRE CULTURE ET TECHNOLOGIE DANS LE CINÉMA DES PREMIERS TEMPS

Michèle Lagny, Université de Paris III

Les auteurs de *Cinéma et dernières technologies*<sup>1</sup> soulignaient en 1998 que les “dernières” (plutôt que les “nouvelles”) technologies sont davantage “des révélateurs que des innovateurs”, et proposent donc moins une “révolution de la pensée” que “des moyens de regarder historiquement les formes de la représentation”. À leur suite, je voudrais évaluer les analogies entre les réflexions qui nous sont suggérées par les recherches récentes sur le cinéma des premiers temps et les questions que pose (ou les affirmations que profère) le discours proliférant sur les technologies numériques et sur le Web. Deux rencontres de lecture m’ont confortée dans mon projet d’examen des rhétoriques de l’innovation technologique: un roman catalan relu à la suite d’un voyage à Barcelone et un ouvrage philosophique paru en 2001 à Paris. Tous deux traitent des effets des nouvelles technologies sur le spectateur, et de l’usage qu’en font les “instances de pouvoir”, celles qui expérimentent, grâce aux nouvelles machines, les nouveaux modes de communication et de médiation.

## Le romancier et le philosophe

Dans *La Ville des prodiges*,<sup>2</sup> publié en 1986, l’écrivain Eduardo Mendoza livre les considérations sur le cinéma que formule son héros, Onofre Bouvila, misérable petit paysan devenu riche entrepreneur par des moyens plus ou moins avouables (plutôt inavouables), et qui va temporairement être auteur-producteur de films, entre 1918 et 1923.<sup>3</sup> Les réflexions de Bouvila offrent un amusant résumé de lieux communs portant sur l’histoire du cinéma dans les deux ou trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le second texte qui m’intéresse, celui de Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. Tome 3. Le Temps du cinéma et la question du mal-être*,<sup>4</sup> l’auteur s’interroge sur les processus actuels de transformation de l’activité de la conscience; cette transformation lui paraît, en effet, “inévitabile et inéluctable” sous l’influence de “l’intégration des industries de la logistique (numérique) et du symbolique (alphabétique et analogique)”<sup>5</sup>. Les considérations du personnage fictif, rêvant au début du XX<sup>e</sup> siècle, peuvent être, partiellement du moins, portées au crédit de Mendoza, écrivant vers la fin du même siècle, à l’aube de la nouvelle révolution technologique dont parle Stiegler. Le fait que quinze années à peine séparent les textes du romancier catalan et du philosophe français explique sans doute les coïncidences entre leurs propos. Sans doute Mendoza écrivait-il sur le cinéma du passé à partir de ce qu’il pressentait des transformations en cours, transformations que Stiegler explore dans ses développements contemporains; ce sont en effet les mêmes craintes qu’on retrouve à travers les lignes de l’un et de l’autre: celle

d'un traquenard tendu par "le pouvoir" grâce à une "nouvelle technologie" et celle d'un danger de "perte de conscience" collective.

Le roman traite de la production commerciale cinématographique, rendue possible grâce à l'électricité, et génératrice d'argent et surtout de pouvoir pour un producteur mégalomane. Après avoir vu un petit film montrant un chien en train de pisser,<sup>6</sup> Onofre Bouvila avait réfléchi à la force de ces "photographies en mouvement que croyaient voir les spectateurs", et qu'on pouvait projeter en tout lieu simultanément; il comparait la puissance de la nouvelle technique à celle de l'Église envoyant ses encycliques au même moment dans les plus obscures des paroisses. "Voilà le pouvoir", s'exclamait-il à voix basse quand il se savait seul dans son bureau. "Seul ce pouvoir omniprésent peut créer des digues contre les forces de la subversion qui menacent le monde...".<sup>7</sup> De là son dessein de faire "germer un puissant arbre aux branches infinies, et aux racines infinies".<sup>8</sup> Le projet de Bouvila était fondé sur la notion de contrôle du temps:

*Il savait qu'à partir de la seconde moitié du 19e siècle, la notion du temps avait radicalement changé là où la révolution industrielle avait laissé sa marque [...]: tout à présent, devait être régulier, rien ne pouvait être laissé au hasard et à l'inspiration du moment. Cette régularité, à son tour, n'était pas possible sans la ponctualité. [...] Cette mise en ordre [du temps] n'aurait pu se faire à si grande échelle si l'énergie électrique n'y avait aidé; ce fluide continu et invariable garantissait la régularité et la ponctualité en tout [...]. L'idée que le cinématographe puisse être le divertissement nouveau que recherchait l'humanité lui était déjà venue plusieurs fois à l'esprit. Le cinématographe réunissait trois caractéristiques favorables: il fonctionnait grâce à l'énergie électrique, il ne permettait pas la participation du public, et il était absolument invariable dans son contenu.<sup>9</sup> Ah! pensait-il, pouvoir offrir un spectacle toujours identique, qui commence toujours à la même heure et se termine exactement à l'heure fixée, toujours la même également! Tenir le public assis, dans le noir, en silence, comme s'il dormait, comme s'il rêvait: une manière de produire des rêves collectifs! C'était son idéal.<sup>10</sup>*

Il avait pour ce faire façonné une star, Honesta Labroux, pour laquelle il écrivait des scénarios apparemment toujours identiques: "Loin d'éloigner le public, cette monotonie était de son goût; la moindre variante était immédiatement reçue dans la salle avec des marques de colère, parfois des démonstrations de violence matérielle"<sup>11</sup>.

Désormais, la numérisation et l'organisation de réseaux avec une norme qui permet de connecter les infrastructures (Internet) autorisent une véritable mainmise mondiale sur les esprits. Stiegler observe une "immense rupture historique" due aux "industries culturelles, dans la mesure où celles-ci se sont emparées des *dispositifs rétentionnels* qui *configurent le temps* dans sa forme la plus pure: comme flux de conscience".<sup>12</sup> Il s'agit non seulement d'innovation technologique, mais d'une expropriation économique, grosse d'une confiscation de la pensée. Pour sa démonstration, Stiegler s'appuie sur une analyse philosophique, en particulier sur une reprise du Kant de *La Critique de la raison pure* à partir des commentaires de Husserl. L'amorce de cette thèse, essentielle pour nous parce qu'elle concerne directement le cinéma, avait été publiée en 1998 dans *IRIS* sous le titre "Le temps du cinéma: du 'nouveau monde' et de 'l'exception culturelle'".<sup>13</sup> L'idée centrale en est que le flux de la conscience fonctionne sur le même mode que le flux cinématographique. Composé d'objets ponctuels et discrets (le photogramme, le plan) qui sont organisés en un flux temporel par le montage, le film propose des perceptions immédiates (rétention primaire) dont on se souvient inconsciemment dans la suite de

l'histoire (rétention secondaire), et qui se fixent en un objet de mémoire (ici le film, rétention tertiaire). Si le cinéma a été, et continue d'être, sous des formes technologiquement transformées, un tel objet de séduction qu'on peut regarder des "navets" avec plaisir, c'est que le mode de fonctionnement de la conscience est identique: la conscience "se fait son cinéma", en réutilisant (niveau imaginaire) des fragments directement perçus (niveau perceptif), et fixe dans sa mémoire un souvenir global (niveau mémoriel). Avec le danger, ou l'avantage, de transformer la perception par la répétition, d'autant plus aisément qu'un objet (le film, ou tout autre objet audio-visuel) a recueilli et fixé le trajet initial, et soutient (voire remplace) la démarche mémorielle. Les données ou perceptions primaires sont influencées par les références ou re-souvenirs secondaires, et surtout par les "rétentions tertiaires" que sont les objets culturels, qui deviennent des supports collectifs d'opinion, façonnés par les nouvelles technologies.

Dans la perspective de Stiegler, la "monotonie" du scénario, la "ponctualité" des représentations et la "passivité" d'un public piégé dans le noir dont rêvait Onofre Bouvila, seraient désormais avantageusement remplacées (monotonie, ponctualité, passivité) par les effets de "broadcast" diffusant "un flux continu de programmes, constitués d'objets temporels audio-visuels de radio et de télévision qui constituent un nouvel âge de la calendarité".<sup>14</sup> Calendarité et cardinalité, c'est-à-dire les instruments d'orientation et de navigation dans le temps et dans l'espace, seraient donc désormais imposées par des "formats de programmes" et des synchronisations construisant une économie mondiale du temps social, conditionnant, par une sorte de gigantesque effet-Kouléchov, les réactions des consciences.<sup>15</sup> Dans un volume antérieur à son dernier livre, *La Désorientation*,<sup>16</sup> Stiegler soulignait qu'avec l'industrie médiatique on pouvait désormais produire une "coïncidence temporelle massive" à laquelle "correspondent de nouvelles formes de conscience et d'inconscience collectives", réalisant ainsi le projet de Bouvila de "produire des rêves collectifs". Ainsi en serions-nous véritablement arrivés à cette "industrialisation de l'esprit" que dénonçaient déjà Adorno et Horkheimer,<sup>17</sup> notamment par le biais du cinéma devenu télévision, capable d'homogénéiser les flux de conscience.

Avec le direct tout particulièrement, les nouvelles technologies rendent concrète la simultanéité de la projection et du "temps réel" qu'Onofre Bouvila appelait de ses vœux. Ces nouvelles technologies produisent désormais de nouveaux objets délinéarisables et discrétisables qui nous introduisent dans ce monde du fragment immédiat, indéfiniment répétable, au détriment du monde construit par le flux de conscience, seul capable d'unifier les flux temporels pour en assurer la compréhension et la mémorisation.

Un événement médiatique récent, les attentats du 11 septembre, est venu (*a posteriori*) donner raison au personnage de roman comme au philosophe. À vrai dire, bien qu'il soit partout rappelé, il est impossible de lui échapper. En effet, la télévision a fait vivre à des millions de gens en même temps, passées les premières minutes de surprise, l'éroulement *programmé* des *Twin Towers*. Les "terroristes" ont évidemment compté et sur la démultiplication des enregistrements de surveillance et sur le direct pour préparer un scénario de terreur efficace. Ils ont aussi misé sur le réseau téléphonique cellulaire et sur le réseau Internet, ce qui a permis aux gens occupés ailleurs de "savoir" qu'il fallait allumer son écran de télévision ou d'ordinateur, où le Web propageait aussi les images. La simultanéité, le temps réel ont fonctionné à plein, puis, après le choc, ceux-ci ont été remplacés par la répétition obsessionnelle d'images fragmentées, ralenties,

recomposées numériquement. La “ponctualité”, hypothétiquement devenue maître du monde dans le roman de Mendoza, s’appelle désormais “réaction en temps réel”, synchronisant les mêmes échos dans le monde entier, et la répétitivité des scénarios s’est transformée en un flux continu d’images sans liaison entre elles, en un système de reproduction-variation.

Or, ce flux fragmenté interdit toute pause indispensable à la réflexion et à l’interprétation et leur substitue un bavardage journalistique incessant. Plus grave encore, ce flux dépend d’une organisation “hyperindustrielle”, spécifiquement états-unienne (et c’est pourquoi c’est ce “centre du monde médiatique” qui a été frappé le 11 septembre), qui asservit le monde de la culture et de l’art aussi bien que celui de la production matérielle aux profits qu’elle escompte, et “le soumet aux impératifs du développement et des marchés”.<sup>18</sup> Les réseaux qui s’appuient sur le numérique constituent ainsi un “système de rupture technique, et celle-ci a d’immenses conséquences sur la vie de l’esprit et l’histoire de la conscience” soumises, à cause des investissements engagés et des profits rêvés, aux calculs des investisseurs, et devenant alors “l’enjeu de la révolution industrielle en cours”.<sup>19</sup> L’industrialisation et la commercialisation de ces “produits culturels” que sont les films, au moins pour les instances de production, peuvent imposer un contrôle croissant sur le fonctionnement des consciences, en homogénéisant les réactions du grand public pour leur plus grand profit. Ainsi s’engage, pour Stiegler, un processus “de transformation profonde de l’activité même de la conscience”, au risque d’aboutir à sa pure et simple destruction, similaire à celle qu’Onofre Bouvila prédisait déjà en 1918. Pour ses films, il avait eu le bonheur de trouver une actrice dont “[la] douleur, [la] souffrance sans limite se lisait dans [les] yeux couleur de souffre”<sup>20</sup> qu’un vieux photographe alcoolique savait parfaitement capter:

*Je te félicite, lui avait-il dit, dans ce regard il y a tout: les espoirs et les terreurs de l’humanité. Les yeux injectés que Faustino Zuckerman tenait fixés sur lui avec une obstination d’ivrogne le convainquaient qu’il avait visé juste: les deux font la paire, pensa-t-il, le même désir et le même désespoir. D’ici peu s’éteindra cette lumière qui brille encore au fond de leur regard, elle se transformera en braises d’abord puis en tas de cendre froide, mais cet ultime instant aura été fixé pour toujours sur le celluloid, pensa-t-il.*<sup>21</sup>

L’actrice et le photographe, mais aussi les spectateurs, perdront leur conscience individuelle au prix d’une “immense souffrance existentielle” dont Stiegler mentionne les formes de développement actuel sous le nom de “mal-être”, décrit, là encore, en termes plus philosophiques, comme “une épreuve du devenir vécu comme non-être, c’est-à-dire comme devenir-mauvais: comme néant”.<sup>22</sup>

Ce rapprochement entre un romancier et un philosophe, tous deux fort pessimistes, qui parlent l’un et l’autre de cinéma sous l’angle de la révolution technologique et des effets de celle-ci sur les consciences individuelles (détruites) et collectives (manipulées), n’est donc pas gratuit. L’idée que les mondes virtuels et le synchronisme entre temps réel et temps du spectacle vaincraient (ou détruiraient?) la résistance du monde prosaïque et du flux temporel, imposant ainsi la transformation de tous les autres médias et des formes mêmes de la culture, est liée à l’évolution contemporaine: c’est le pouvoir de nuisance en même temps que d’ouverture de la télévision (depuis les années 1980) puis du numérique et des réseaux qui le suggère. L’examen des possibilités et des contraintes technologiques, d’une part, de leur effet éventuel sur les autres modes d’expression et

sur le public, d'autre part, apparaît désormais comme indispensable, et nous conduit à déplacer les questionnements actuels vers la réalité du début du siècle précédent. C'est ce que Stiegler préconisait en 1998:

*il est possible et impératif de penser à nouveau le cinéma parce que la télévision numérique, en tant que développement d'une nouvelle imagerie analogico-numérique, constituant elle-même la dernière époque du cinéma – 1- prépare la venue d'une autre conscience d'image, – 2- constitue, en tant que nouvelle condition technologique de l'espace et du temps mondiaux des consciences, [un] enjeu politique majeur.<sup>23</sup>*

Cet "enjeu politique majeur", c'est ce que nous désignons désormais par le terme vague de globalisation.

*Mutatis mutandis*, le discours sur les miracles (ou les mirages) du numérique pour le siècle qui s'ouvre pourrait valoir rétrospectivement pour l'innovation cinématographique: réciproquement, une réflexion sur la technologie du cinéma des premiers temps et sur son incidence sur les dispositifs qui déterminent la production, l'exploitation et la réception des vues animées, pourrait projeter l'éclairage d'anciens modèles sur le rapport entre technique, marché et pouvoir, qui se dessine dans le cadre du développement des nouveaux médias. Les assertions récurrentes sur tous les dispositifs naissants nous amèneraient ainsi à penser en termes de répétition-variation ce que l'on désigne souvent comme "révolution".

## La grande peur?

Le point de vue attribué par Mendoza à Onofre Bouvila n'est pas qu'une invention contemporaine: en effet, selon Laurent Creton, "le salut et la malédiction sont les deux référents usuels des discours consacrés à l'innovation technologique. Ses promoteurs en soulignent les potentialités libératrices, créatives et profitables, ses détracteurs y voient par avance les méfaits des puissances technologiques, financières et commerciales alliées".<sup>24</sup> Ce ressassement, où "l'absence d'originalité est la règle d'un processus fondé sur la répétition inlassable de la même argumentation",<sup>25</sup> est d'abord caractérisé par la crainte d'une dislocation des activités de la conscience, et par celle d'une prise de contrôle du monde de la pensée et de l'art par un "grand Machiavel", aboutissant à une véritable apocalypse idéologique et à la destruction de la forme critique de la culture.

## La perte de la conscience

Le fait de concevoir l'activité de la conscience – et de son producteur, l'inconscient – comme un processus de production cinématographique fonde la menace du cataclysme culturel et idéologique que Stiegler dénonce de la manière suivante: "La confusion de la logistique et du symbole, c'est-à-dire leur *intégration non critique*, conduit à une pure et simple *prolétarianisation de l'esprit* comme à la *paupérisation de la culture*".<sup>26</sup> Sa théorie, me semble-t-il, reprend la position métapsychologique qui fondait la conception du "dispositif" dans les années 1970.<sup>27</sup> Il considère que "la cons-

science est elle-même avant tout projection, aussi bien que montage et réalisation d'un flux temporel, où les flux en quoi consistent les objets cinématographiques se coulent, s'écoulent, se moulent et moulent en retour les masses de consciences auxquelles l'industrie s'adresse à travers eux".<sup>28</sup> Son argumentation prend surtout en compte le cinéma classique, hollywoodien en particulier, où la continuité narrative permet l'agencement d'un flux temporel homogène, similaire à celui d'une conscience conçue elle-même comme "flux qui se constitue par articulation de rétentions primaires et secondaires, et de protensions."<sup>29</sup> Ce n'est donc pas un hasard s'il s'appuie sur des chefs-d'œuvre de l'organisation hollywoodienne, comme *Un tramway nommé désir* (E. Kazan, 1950), ou *Autant en emporte le vent* (V. Fleming, 1939),<sup>30</sup> ou encore sur certains films de Hitchcock (*Suspicion*, 1941).<sup>31</sup> Mais en réalité, bien davantage que de la technique cinématographique, Stiegler parle de l'organisation du temps par le récit, avec ses procédés de contraction ou d'étirement, voire d'itération, qui structurerait le temps du film comme celui de la conscience. Le récit, produit de l'activité narrative, apparaît souvent comme l'aboutissement normal d'un "progrès" qui aurait des racines anthropologiques, comme le souligne Paul Ricœur dans *Temps et récit*,<sup>32</sup> ce serait la raison d'un usage des machines dépassant les effets magiques – souligné dans un article de Matthew Solomon sur certaines pratiques courantes en 1895<sup>33</sup> – pour refaire le parcours vers la forme supérieure de lecture du monde qu'est le récit.<sup>34</sup>

En revanche, la déstructuration narrative, liée aux possibilités mais aussi aux modalités d'usage des réseaux numériques (*zapping*, *surfsur* le Web), ferait courir un risque de désorientation dû aux ruptures du flux d'une conscience malmenée par les effets de délinéarisation. La discussion sur cette question de la relation entre les effets de la télévision (grandes messes collectives) et ceux du *net* (*zapping* incessant) pourrait être longue. Contentons-nous de remarquer, dans beaucoup de discours contemporains (en particulier celui de Stiegler), le glissement (ou la confusion?) constant(e) entre les pratiques du réseau de la télévision, qui organise des flux de programmes synchronisant et homogénéisant les réactions de millions de téléspectateurs (mais avec la possibilité du *zapping*), et celle du réseau Internet qui lui, au contraire, délinéarise les flux et autorise une certaine interactivité (mais où l'internaute reste téléguidé par l'hypertexte). Il suffit ici de se souvenir que le cinéma des premiers temps a aussi engendré cette crainte d'une "perte de conscience", si l'on en croit les différentes légendes sur la peur des spectateurs devant les innombrables trains qui foncent sur diverses gares, ou les effets programmés par *How it Feels to Be Run Over* (1900) ou *The Big Swallow* (1901) par exemple, et plus encore, la construction du "mythe" par les productions elles-mêmes, avec la mise en scène de ces "croyances" du spectateur dans les films. La virtualité de l'image ne l'empêche pas d'être "frappante".<sup>35</sup> C'est ce que, pour revenir au roman d'où je suis partie, Mendoza décrit caricaturalement lors de la première séance de cinéma à laquelle assiste son héros, parodiant ainsi des textes devenus célèbres, comme celui de Gorki en 1896, "Hier soir, j'étais au royaume des Ombres...";<sup>36</sup> Onofre Bouvila raconte que:

*Les spectateurs virent devant eux un fox-terrier grand comme le mur entier qui paraissait les observer avec la même curiosité qu'ils mettaient, eux, à l'observer, lui... Au bout de quelques secondes, le chien se mit de profil, leva une de ses pattes de derrière et se mit à pisser. Les spectateurs coururent vers la porte pour ne pas être aspergés. Dans l'obscurité totale qui*

*s'était à nouveau emparée de la salle, la fuite dégénéra en collisions, chutes et coups sur la tête.*<sup>37</sup>

Si on a pu craindre les effets hallucinatoires du cinéma, il est clair que la dimension ludique de l'effet de réel (en fait exhibé comme faux effet de réel, par exemple dans *Les Reflets vivants* [1908], où Camille de Morlhon dénonce les méfaits du miroir qui se prend au sérieux en dédoublant les gens) a tout de suite été sensible, comme en témoignent les nombreuses utilisations de caméras pour surprendre les adultères du théâtre de boulevard, voire même des sauterelles dans le film de Starevitch, *Les Vengeances de l'opérateur cinématographique* (1912). On a tout de suite utilisé ces effets hallucinatoires, au profit du spectacle (les fantasmagories) ou de la publicité: c'est ce que rappelle Félix Mesguish, l'opérateur Lumière, qui vante les compétences publicitaires de l'image animée:

*C'est le 18 octobre 1898 qu'apparaît pour la première fois au numéro 5 du Boulevard Montmartre, la publicité lumineuse par le cinéma. [...] J'avais touché juste; dès le premier jour, tous les passants lèvent la tête, les omnibus à impériale "Madeleine-Bastille" s'immobilisent, et les voitures de place s'arrêtent.[...] Un service d'ordre doit être organisé sur les grands boulevards pour parer à l'embouteillage de la chaussée.*<sup>38</sup>

On les a aussi niés, pour pouvoir mieux les contrôler, par exemple au profit de l'histoire ou de la propagande, comme le dit *Le Cinéma et l'Écho du cinéma* en 1912 à propos d'une spécialité de la maison Pathé qui, "la première de toutes, a tenté l'impossible en mettant l'histoire, toute l'histoire vivante, dans ses merveilleuses collections où viendront bientôt puiser les éducateurs";<sup>39</sup> ou encore Léon Gaumont qui, dans une lettre datée du 11 novembre 1914, remarque à propos des actualités de guerre: "Le film cinématographique constitue, en effet, sans contredit, le document le plus intéressant parce que sa sincérité ne peut être mise en doute".<sup>40</sup>

Le flux de conscience est donc manipulable, ce qui rend le cinéma, comme le Web, souvent moralement dangereux, surtout pour les enfants, comme le montre Dan Streible dans sa comparaison pleine d'humour entre les images polissonnes du Mutoscope et celles du Web.<sup>41</sup> Cependant, il n'agit pas de manière univoque: c'est ce que souligne Tom Gunning à propos de l'ambiguïté des fantasmagories, à la fois tromperie ou immersion du spectateur dans le magique et mise en scène des possibilités du dispositif, à effet critique.<sup>42</sup> Cette analyse ruine la thèse du "grand Machiavel" en soulignant la double fonction, à la fois mystificatrice et démystifiante du cinéma.

## Les dangers de la globalisation

Le cinéma des premiers temps, en particulier avant la mise en place de la domination hollywoodienne, fonctionnait sur des échanges permanents, dans la mesure où l'invention comme les pratiques machiniques ont été simultanées et vagabondes; la circulation des techniciens, des artistes, des produits est un caractère fondamental de l'exploitation cinématographique qui présente tout de suite une dimension mondiale. Cet aspect positif va très vite, d'après Stiegler, avec le poids croissant d'Hollywood, devenir

précurseur d'une "mondialisation" induite par le système capitaliste en cours de développement, au profit des États-Unis:

*La délégation des opérations de l'entendement vers les machines s'est accomplie essentiellement sous l'inspiration de l'industrie nord-américaine... C'est cette délégation que concrétise le cinéma, inventé en France [sic], mais dont l'avenir industriel est aux États-Unis, pays de Hollywood aussi bien que d'IBM, où le cinéma deviendra télévision.<sup>43</sup>*

Certes, le phénomène a été très tôt perçu, bien qu'il n'atteignait pas alors sa brutalité actuelle: Upton Sinclair remarquait dès 1917: "Avec le cinéma, le monde s'unifie, c'est à dire qu'il s'américanise"; et comme le dit à sa manière un sénateur américain en 1912: "*Trade follows films*".<sup>44</sup> Ainsi s'inscrirait-on déjà dans un programme globalisant, qui pré luderait à la conquête non seulement des marchés mais des esprits.<sup>45</sup>

Cependant, la double figure de l'illusion et de la menace portée par la rapidité des communications et la domination états-unienne ne permet pas de formuler dans les termes contemporains un fonctionnement de la production qui dépend autant de la conception du marché que des effets de l'innovation technologique. Il ne faut certes pas oublier les tentatives de "prise de contrôle" partielles du marché, avec par exemple la politique de conquête commerciale menée par Pathé et sa réussite temporaire. Cependant, le cinéma des premiers temps se pense en termes d'échanges industriels et commerciaux, ainsi que culturels, mais pas encore en termes de globalisation. Ce phénomène, fondé sur l'hypothèse d'un contrôle centralisé des flux mondiaux de capitaux, de marchandises, de techniques, n'existe pas encore au début du XX<sup>e</sup> siècle (le terme date des années 1980).

Au moment même où se développe le cinéma, tout comme à l'époque de l'explosion du Web et d'Internet associée à celle de la télévision, se catapultent deux types de comportements parallèles et opposés: l'enthousiasme pour le progrès (que j'ai abandonné, tant il est évident pour le miracle des images animées comme pour les avantages du Web) et la terreur de l'embrigadement. Les craintes à l'égard du "grand fascinateur" se sont largement exprimées au début de ce siècle. Pourtant, lorsqu'on regarde attentivement les films, on a bien le sentiment que la fonction ludique (voire, parfois, didactique) du cinéma les a vite effacées comme, sans doute, le plaisir et l'utilité du numérique emporteront toute résistance. Si, malgré tout, moins de 20 ans après "l'invention du cinéma", le cataclysme de la Grande Guerre emportait l'Europe et ouvrait la porte à une première forme d'invasion nord-américaine, sans doute moins déstabilisante que celle qui menace le monde cette fois-ci, on a du mal à imaginer que le désastre soit lié à la capacité de tromperie et de manipulation du nouveau média. Sans doute les bruits de bottes contemporains résonnent-ils plus fort grâce à la puissance des réseaux, mais ceux-ci en donnent-ils autre chose que l'écho?

"Pensée lacunaire et nouvelles technologies": d'anciens éclairages à ranimer?

Stiegler, dans un article publié dans *Cinéma et dernières technologies*, insiste sur le fait que

*les langages de description des programmes et la discrétisation des flux finiront par engendrer un renouveau de l'intelligence des images animées, base d'une véritable éducation à l'au-*

*diovisuel. Il en résultera immanquablement une théorie générale des images animées réactivant sur de nouvelles bases les vieilles questions de la sémiologie – sur des bases issues de la technologie et de ses effets normatifs.*<sup>46</sup>

En fait, si certaines questions sont ravivées par les nouvelles conditions de production, elles ont toujours été considérées comme essentielles dans le travail sur le cinéma, en particulier sur celui des premiers temps. Il s'agit surtout du rôle joué par la technologie, et sur le mode de construction d'un langage narratif par le film.

Le statut mimétique de l'image: détermination technique ou décision esthétique?

Les questions les plus influencées par les interrogations contemporaines sont sans doute celles liées à l'évaluation des relations entre technologies et dispositifs, dans la spirale de leurs déterminations réciproques. Mais la perception des enjeux technologiques est très ancienne: on voit cela très bien dans les propos tenus par les revues professionnelles ou corporatives, dont, après tout, la fonction principale est de vendre des appareils! Ces enjeux sont soulignés par les interrogations de la presse corporative de l'époque sur la manière de valoriser ou d'utiliser des machines, qui permettent à la fois de reproduire et de transformer le réel.<sup>47</sup> La réflexion actuelle sur ce sujet, qu'on peut retrouver dans de nombreux travaux, notamment ceux de Martin Barnier,<sup>48</sup> ne fait donc que reconsidérer et reformuler *a posteriori* l'usage des innovations ou leur fonction dans le domaine de la représentation.<sup>49</sup>

En fait, on a très vite perçu que la technologie avait un rôle ambigu, entre "transparence et opacité":<sup>50</sup> elle était à la fois un révélateur de la réalité et un moyen pour la truquer, lecture d'un "réfèrent photographique" (emprunté à Roland Barthes), et illusion constante, universelle, grâce au "faux-mouvement" (repris à Gilles Deleuze). Ainsi, elle permet d'associer des coupes instantanées qu'on appelle images à un mouvement et à un temps impersonnel, abstrait ou imperceptible, qui est "dans" l'appareil et "avec" lequel on fait défiler les "images-mouvements". Issue du désir d'une connaissance scientifique du monde et des progrès que celle-ci a fait depuis au moins trois siècles, la technique cinématographique aurait eu le double effet de conforter et de remettre en cause une perception rationnelle du monde.

Par ailleurs, la montée en puissance de la vidéo et de l'ordinateur semble avoir transformé toutes les images, ouvert l'ère de "l'entre-image" (Raymond Bellour) et assuré le triomphe de la dispersion dans la représentation, voire autorisé la pensée-image, sans passer par la médiation du récit. Mais la question avait été ouverte par bien des cinéastes avant l'usage des technologies actuelles. Certes, Chris Marker a utilisé la vidéo et le numérique pour interroger la délinéarisation du temps, le rapport entre mémoire et histoire dans *Immémory* grâce au décentrement des images et à la démultiplication des passages possibles de l'une à l'autre;<sup>51</sup> mais il avait pu l'expérimenter aussi avec les techniques proprement analogiques dans *La Jetée* (1962).<sup>52</sup> Ainsi, on peut penser que: "La question mimétique de l'image n'est pas déterminée par le dispositif technologique en lui-même. [...] C'est un problème d'ordre esthétique".<sup>53</sup> Ailleurs dans ce numéro de *Cinéma et Cie.*, Gwendolyn Waltz reprend cette question du rapport entre technologie et esthétique à propos du travail de construction de l'espace dans le cinéma des premiers temps.<sup>54</sup>

## La question du récit: décentrement, discontinuités, grains de sable

L'analyse des processus de délinéarisation et de discrétisation que Stiegler attribue, pas tout à fait sans raison, au développement de la fragmentation comme procédé de communication dans le cadre des nouvelles technologies, n'est pas non plus une nouveauté. Edgar Morin opposait déjà, dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, l'univers fluide du cinéma réaliste à "l'ancien univers du cinématographe".<sup>55</sup> Il y a longtemps en effet que, comme le précise François Niney dans *Cinéma et dernières technologies*, les chercheurs interrogent la question du "décentrement du regard, de la délinéarisation des images, de l'enchaînement des tableaux en récit puis de l'identification au regard des personnages", bref de "la création d'un espace imaginaire cohérent qui se substitue pleinement aux panoramas animés et rendent caduques les prothèses foraines".<sup>56</sup>

Certes, les études consacrées au cinéma des premiers temps après Brighton ont beaucoup insisté sur le passage de la "monstration" à la narration, sur la construction d'un flux narratif grâce au montage, voire même sur sa standardisation, par exemple dans le cadre d'une politique de rationalisation économique comme celle de Pathé qui a fait l'objet de recherches récentes. L'étude de la manière de construire un flux narratif au cinéma s'est appuyé sur des modèles narratologiques littéraires, à travers le mode de mise en place de l'espace-temps dans les films, mono ou pluriponctuels, et la question du point de vue. Le triomphe de la narrativité a pu être considéré, de manière téléologique, comme un progrès vers la "forme achevée" du récit cinématographique, voire, comme l'a fait François Jost,<sup>57</sup> valorisée dans une perspective anthropologique, ou bien être dénoncée, notamment par Noël Burch,<sup>58</sup> comme domination du Mode de Représentation Institutionnel (M.R.I.).

La question des discontinuités caractéristiques du cinéma des premiers temps correspond à une forme ancienne d'interrogation. Elles sont toujours apparues comme évidentes, comme le soulignait, en 1984, l'article de Tom Gunning "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films".<sup>59</sup> L'étude de la fragmentation, voire de "l'assemblage composite"<sup>60</sup> (qu'André Gaudreault et Philippe Marion repèrent dans les films Lumière) comme choix délibéré, et non comme contrainte technique, amène alors à s'interroger sur la manière dont, dans leur contexte culturel, certains opérateurs ou exhibiteurs ont pu concevoir (ou imaginer, fut-ce de manière purement ludique) et la représentation non cohérente du monde, et sa fonction dérangeante: s'agit-il seulement de l'esthétique des attractions ou bien d'une méthode (non formulée) de compréhension analytique du réel? dans un but d'explication, de modification, voire de contrôle de ce réel? pour arrêter la menace du passage du temps? On peut en tout cas, souligner une certaine continuité dans l'interrogation sur les phénomènes de rupture, de fragmentation et de dispersion dans le cinéma des premiers temps.

Ce n'est pas fondamentalement étonnant, dans la mesure où la "nouvelle technologie" d'alors utilisait des images immobiles pour construire l'illusion du mouvement, toujours susceptible d'interruption par arrêt sur image. En effet, le cinéma est né d'une recherche scientifique qui visait à arrêter les déroulements des phénomènes dans le temps pour mieux les analyser. Au moment où il prend son essor, à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, la science divise pour classer, elle isole des "micro-organismes" pour observer et comprendre; l'histoire elle-même est devenue analytique, avec le positivisme, soucieux du détail vérifiable plus que d'explication générale. Dans le

domaine de l'art, dès la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la modernité se construit comme appréhension fragmentaire du monde, notamment dans le domaine pictural, où déjà les impressionnistes ont ouvert la voie aux pointillistes, en attendant la grande explosion cubiste. L'harmonie, rêvée par les classiques, la compréhension globalisante du sens du monde, fantasmée par les romantiques, se défond dans un besoin toujours plus grand de segmentation. Les pratiques médiatiques de dispersion et d'interactivité (Internet, CD-ROM, télévision interactive, jeux électroniques), marquent donc une permanence plus qu'ils ne constituent une innovation. Mais ils permettent de revenir avec intérêt sur les dimensions ludique et spectaculaire qu'ont pu autoriser les formes désarticulées de certains des premiers films, et qui caractérisent de nos jours nombre d'hypertextes multimédia.<sup>61</sup> En effet, la place même du cinéma sur l'échiquier culturel, son rapport plusieurs fois analysé avec d'autres formes de spectacles ou de pratiques magiques et illusionnistes, rendent évidentes les possibilités ludiques de l'innovation. Dans ce numéro de *Cinéma & Cie*, on a plusieurs fois rappelé cette opiniâtreté de "l'attraction" sur laquelle insiste Viva Paci<sup>62</sup> et ce jeu de l'esthétique de l'étonnement qu'analyse Scott Curtis à partir de l'histoire du "poulet qui avale Manhattan".<sup>63</sup> On peut ajouter à ce propos que ce n'est pas seulement l'interactivité qui construit le spectateur, mais tous les procédés de manipulation du passage du temps ou d'expansion de l'espace que le cinéma a tout de suite utilisés.

D'autres réflexions qui suggèrent une mise en relation entre les réseaux actuels et l'innovation du cinéma des premiers temps pourraient donc permettre de reprendre à nouveaux frais la question de la fragmentation et de la délinéarisation, que les partisans de la modernité apprécient en tant que déconstruction à fonction réflexive, tandis que les inquiets de la post-modernité en craignent les effets déstructurants, porteurs d'une menace d'engourdissement général. C'est moins dans les relations entre nouvelles technologies et mode de représentation qu'au niveau de leurs effets sur la réception que se situe le renouvellement de la réflexion sur le cinéma des premiers temps. Sur ce point, Catherine Russell ou Germain Lacasse,<sup>64</sup> s'interrogeant sur la fonction du *benchi* ou du bonimenteur, proposent de considérer le dispositif comme point de rencontre entre l'usage de la technique et les groupes d'appropriation. Tandis que se développent les approches dans une perspective d'intermédialité (rapport du dispositif cinématographique avec le théâtre, l'écriture, la radio), des propositions passionnantes sont faites sur le statut de la nouveauté, davantage promesse que menace, par Tom Gunning, Richard Grusin et Isabelle Raynaud.<sup>65</sup> On peut donc admettre qu'il faudrait sinon inverser la démarche proposée par Stiegler (réexamen du cinéma du passé à la lumière du numérique du futur), du moins repenser 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.

1. Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (sous la dir. de), *Cinéma et dernières technologies* (Paris-Bruxelles: INA-De Boeck, 1998), quatrième de couverture.
2. Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios* (Barcelona: Seix Barral, 1986); l'édition citée ici est celle de la collection "Points": *La Ville des prodiges*, trad. par Olivzrier Rolin (Paris: Seuil, 1995).

- 3 On retrouve d'ailleurs la même idée dans le roman de Paul Auster, *The Books of Illusions* (New York: Henry Holt, 2002); traduction française: *Le Livre des illusions*, trad. par Christine Le Boeuf (Paris: Actes Sud, 2002).
- 4 Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. Tome 3. Le Temps du cinéma et la question du mal être* (Paris: Galilée, 2001).
- 5 B. Stiegler, *op.cit.*, p. 20.
- 6 E. Mendoza, *op. cit.*, p. 338.
- 7 E. Mendoza, *op. cit.*, p. 346.
- 8 E. Mendoza, *op. cit.*, p. 347.
- 9 C'est moi qui souligne.
- 10 E. Mendoza, *op. cit.*, pp. 360-362.
- 11 E. Mendoza, *op. cit.*, p. 335.
- 12 B. Stiegler, *op. cit.*, quatrième de couverture.
- 13 B. Stiegler, "Le temps du cinéma: du 'nouveau monde' et de 'l'exception culturelle'", *IRIS*, n° 25, *Théorie du cinéma et image numérique* (printemps 1998), pp. 153-183.
- 14 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., p. 183.
- 15 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., pp. 182-184.
- 16 B. Stiegler, *La Technique et le temps. Tome 2. La Désorientation* (Paris: Galilée, 1996).
- 17 Voir Theodor Adorno, Max Horkheimer, "La production industrielle de biens culturels de masse", in *La Dialectique de la raison* [1947 et 1969]; trad. française par Éliane Kaufholtz (Paris: Gallimard, 1983), pp. 129-176.
- 18 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., p. 19.
- 19 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., p.130.
- 20 E. Mendoza, *op. cit.*, p. 360.
- 21 E. Mendoza, *op. cit.*, p. 375.
- 22 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., quatrième de couverture.
- 23 B. Stiegler, "Le temps du cinéma: du 'nouveau monde' et de 'l'exception culturelle'", *cit.*, p.176.
- 24 Laurent Creton, "Innovation technologique et discours promotionnels: les stratégies hollywoodiennes en question", in F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 123.
- 25 L. Creton, *op. cit.*, p.121.
- 26 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., p. 21.
- 27 C'est un point développé par Frank Kessler dans "La cinématographie comme dispositif (du spectaculaire)", dans un numéro de la revue *CiNéMAS*, qui accueillera une autre partie des communications présentées au 7<sup>ème</sup> colloque de Domitor (vol. 14, n° 1, à paraître à l'automne 2003).
- 28 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., quatrième de couverture.
- 29 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., p. 97.
- 30 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., p. 51.
- 31 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., pp. 55-57.
- 32 Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 volumes (Paris: Seuil, 1983-1985).
- 33 Matthew Solomon, "Magic, Spiritualism, and Cinema, Circa 1895", ailleurs dans le présent numéro de *Cinéma & Cie*.
- 34 Voir sur ce point François Jost, "Le pourquoi du comment: deux hypothèses sur l'évolution technique et narrative du cinéma des débuts", in 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).

- 35 Comme le souligne Jan Holmberg, “That Thing Almost Hit Me! Virtual Imagery in Early Cinema”, *CiNéMAS*, vol. 14, n° 1 (à paraître à l’automne 2003).
- 36 Cité par Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle* (Paris: Gallimard, 1988), p. 135.
- 37 E. Mendoza, *op. cit.*, p.338.
- 38 E. Toulet, *op. cit.*, pp. 154-156.
- 39 Cité par Michèle Lagny, “Le genre historique”, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (sous la dir. de), *La nascita dei generi cinematografici* (Udine: Forum, 1999), p. 242.
- 40 Citée par Laurent Veray, *Cinéma des premiers temps. Théorème 4* (Paris: Université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 1996), p. 76.
- 41 Dan Streible, “Picture Galleries of Hell: Mutoscope in the Lives of Children, 1899-1939”, *CiNéMAS*, vol. 14, n° 1 (à paraître à l’automne 2003).
- 42 Tom Gunning, “Phantasmagoria: The Technology of the Moving Picture as a Model for Human Perception”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.*
- 43 B. Stiegler, *Le Temps du cinéma et la question du mal être*, cit., p. 131.
- 44 Cités par Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nations* (Paris: Odile Jacob, 1998), p. 205 et p. 204.
- 45 Voir Marina Dalquist, “Cinema and Cultural Globalisation: Trick Technology Paris / New York”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.*
- 46 B. Stiegler, “Les enjeux de la numérisation des objets temporels”, in F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 95.
- 47 Voir les articles de Pierre Véronneau, “Les enjeux technologiques dans la presse corporative entre 1908 et 1914”, et Louis Pelletier, “A Joy Combination of Tremendous Power: La presse corporative de l’industrie de la machine 1903-1916”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.*
- 48 Martin Barnier, “Technologies de sonorisation à Lyon en 1905-1906”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.*
- 49 Voir ce qu’en disent Richard Crangle, “Secret, Lies and Living Pictures: Perception of Technologies as Revealer of Truth”, ou Jonathan Auerbach, “Caught in the Act”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.*
- 50 J’emprunte l’expression à Isabelle Raynauld, “Le Cinématographe comme nouvelle technologie: opacité et transparence”, *CiNéMAS*, vol. 14, n° 1 (à paraître à l’automne 2003).
- 51 Voir Raymond Bellour, Laurent Roth, *Qu’est-ce qu’une madeleine? À propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1998).
- 52 Raymond Bellour, “L’interruption, l’instant”, in *L’Entre-images. Photo, cinéma, vidéo* (Paris: La Découverte, 1990).
- 53 Philippe Dubois, “La ligne générale (des machines à images)”, in F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 34.
- 54 Gwendolyn Waltz, “2-D? 3-D? The Technology and Aesthetics of Dimension in Early Cinema and Turn of the Century Stage Performance”, ailleurs dans le présent numéro de *Cinéma & Cie*.
- 55 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l’homme imaginaire* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1956).
- 56 François Niney, “Y a-t-il un cinéma sans cadre?”, in F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc (sous la dir. de), *op. cit.*, pp. 173-174.
- 57 F. Jost, *op. cit.*, voir note 24.
- 58 Noël Burch, *Life to Those Shadows* (London: BFI, 1990); trad. française: *La Lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique* (Paris: Nathan Université, 1991).

- 59 Dans “Archives, document, fiction. Film before 1907/Le cinéma avant 1907”, *IRIS*, vol. 2, n° 1 (1er semestre 1984), pp. 101-112.
- 60 André Gaudreault, Philippe Marion, “Du sable dans les rouages du dispositif”, et Jacques Polet, “Tours et retours de manivelle”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.*
- 61 Emile Poppe, “En avant vers le passé: l’hypertexte est-il un texte?”, *IRIS*, n° 25 (printemps 1998), pp. 39-44.
- 62 Viva Paci, “La persistance des attractions”, ailleurs dans le présent numéro de *Cinéma & Cie*.
- 63 Scott Curtis, “Cell Life, Physiological Time and Microcinematography, or the Chicken That Ate Manhattan”, ailleurs dans le présent numéro de *Cinéma & Cie*.
- 64 Catherine Russell, “Early Cinema and Japanese Modernity” et Germain Lacasse, “Technologie, tradition et cinéma oral”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.*
- 65 Pour Tom Gunning, voir note 32. Dans un texte, “Remediation in the Late Age of Early Cinema”, in A. Gaudreault, C. Russell, P. Véronneau (sous la dir. de), *op. cit.* Richard Grusin réinterroge les pratiques de “réinvention” du cinéma muet par les nouvelles technologies qui construisent la “remédiation” culturelle de formes moins datées et plus répétitives qu’elles ne paraissent. Enfin, Isabelle Raynauld (“Le Cinématographe comme nouvelle technologie: opacité et transparence”, *op. cit.*) montre que les technologies numériques font les mêmes propositions éducatives et surtout ludiques que le cinéma des premiers temps (même jeu de “boules de neige” dans un film de 1907 et un CD-ROM de 1999) à partir de promesses technologiques nouvelles mais différentes (le mouvement dans un cas, l’interactivité dans l’autre).