

En l'absence des noms : problèmes d'histoire des techniques et des cinématographies mineures

Des œuvres sans auteurs

Si les méthodes de ces disciplines que sont l'histoire de l'art, l'histoire de la littérature ou l'histoire du cinéma relèvent pour partie d'un socle commun, celui de l'histoire générale, leur évolution ne s'en est pas moins autonomisée d'une part à mesure de leur institutionnalisation comme disciplines, mais d'autre part aussi en fonction des évolutions propres de leurs objets. Si on ne fait plus l'histoire de l'art aujourd'hui comme hier, c'est parce que l'histoire de l'art a changé, mais c'est aussi parce que l'art a changé. Rêver d'une histoire de l'art ou de la littérature sans noms ne peut se faire que dans un contexte où le nom, en art ou en littérature, n'a pas d'évidence. L'historien du style arrive alors après des stylistes qui ont eux-mêmes imaginé produire une œuvre sans nom, sans marque d'autorité autre que la pure maîtrise, que la perfection. Flaubert, Mallarmé auront peut-être inauguré, depuis le Romantisme, un état de l'écriture se voulant *objective, impersonnelle*, émanation collective des « mots de la tribu »¹ où la signature se serait toujours lue sous biffure.² Walter Benjamin³ ou Theodor W. Adorno⁴ furent eux aussi préoccupés par l'objectivité comme principe fondateur pour la pensée et l'art, mais encore Ezra Pound ou Louis Zukofsky, qui ont repris ce projet d'un art poétique évoluant non par le jeu subjectif des influences et des généalogies, mais par la pure circulation des formes et de la technique, du *savoir-faire* poétique.⁵ L'ambition est alors d'« écrire des pages assez impersonnelles pour pouvoir servir de manuel », nota Pound dans son *ABC of Reading*.⁶

Dans ce contexte, l'auteur disparaît, et l'histoire aussi. Si Ezra Pound fut celui qui réintroduisit les lecteurs de son temps aux beautés de la poésie des troubadours du douzième siècle ou des classiques chinois – poètes dont certains sont anonymes, d'autres des noms vides de toute biographie –, c'est d'abord parce qu'il n'en fut pas l'historien. *The Spirit of Romance* s'ouvrait en 1910 sur le postulat : « *All ages are contemporaneous* ». ⁷ C'est à partir de là que le projet des *Cantos*, vaste poème épique mobilisant la littérature de tous les temps pour incarner le mouvement même de l'histoire, devient possible, dans toutes ses contradictions. Louis Zukofsky quant à lui publia en 1948 un ouvrage intitulé *A Test of Poetry*,⁸ nouvel *ABC of Reading* où le lecteur apprenait à « tester » la qualité d'un poème par l'appréhension d'une série de textes issus de toutes les époques et apparaissant tous *dénués de signature*. Ce livre fut rejeté même par de fervents admirateurs de Zukofsky, tant la radicalité double de l'effacement des auteurs et de l'énoncé esthétique – une poésie peut se *tester* selon des critères objectifs précis – a choqué.

L'effacement des noms – comme celui d'ailleurs de l'histoire même – n'ont cessé de « menacer » l'histoire de l'art et de la littérature, et certainement l'histoire du cinéma relève selon certains de ses pans de problématiques similaires. Pourtant d'autres domaines, d'autres disciplines historiques connexes au cinéma se sont de fait trouvées parfois dénuées de noms propres, sans pour autant que les assises de ces disciplines n'en semblent fragilisées, même si cette absence joue un rôle important notamment quant au statut de leurs objets. Je voudrais mentionner deux de ces domaines : l'histoire des techniques, et l'histoire de ces cinématographies qu'après Deleuze et Guattari on pourrait nommer « mineures ».

Techniques sans auteurs

Le projet d'une histoire des techniques se constitue dans le champ francophone au milieu des années 1930, suite à la publication de plusieurs contributions fondatrices.

En 1935 parut le premier numéro thématique des *Annales d'histoire économique et sociale*, qui portait précisément sur la question des techniques, intitulé « Les techniques, l'histoire et la vie ». Le numéro était introduit par un texte programmatique et fondateur de Lucien Febvre, « Réflexions sur l'histoire des techniques ». Il commençait par ces phrases : « Technique : un de ces nombreux mots dont l'histoire n'est pas faite. Histoire des techniques : une de ces nombreuses disciplines qui sont tout entières à créer – ou presque ». ⁹ Le centre du volume était constitué d'un (splendide) essai de Marc Bloch sur « avènement et conquêtes du moulin à eau ». L'essai articulait les problèmes historiques majeurs liés à l'évolution de cet outil : invention de la meule et agencement mécanique, émergence de la corporation des meuniers, lenteur de la diffusion sociale de cette innovation majeure, etc. Or l'article est bien sûr dénué de tout nom propre : si Bloch avance l'idée qu'il fallut un « ingénieux esprit [pour] jadis, le premier, [confier] la meule aux “nymphes” des eaux », et que « l'initiative de cet anonyme s'inscrit comme une grande date [...] dans l'histoire de l'outillage humain », ¹⁰ il n'en reste pas moins que son nom ne fut pas archivé, ni ensuite aucun de ceux qui jouèrent des rôles dans cette vaste histoire. Bien sûr, il peut sembler que l'absence de noms ici tient plus à l'objet et aux époques étudiées qu'au principe même de l'histoire des techniques, cette dernière apparaissant au contraire, dans les formes contemporaines qui apparaurent dans le domaine du cinéma, comme obnubilée par les noms propres, ceux des grands hommes que furent les inventeurs. Le brevet, en technologie, forme cette garantie d'autorité qui assure l'association pérenne de l'invention et du nom propre de son concepteur. Cette historiographie-là des techniques fut la première à se constituer en histoire possible du cinéma : des ouvrages comme *La Photographie animée* d'Eugène Trutat en 1899¹¹ se présentaient d'abord comme des listes de noms d'appareils et d'inventeurs, où l'on cherchait à distinguer variantes insignifiantes et innovations majeures.

L'histoire des techniques pourtant, en cinéma comme ailleurs, ne saurait se résumer à l'histoire des inventions, dûment répertoriées ou non. Comme l'a rappelé David Edgerton dans un article polémique des *Annales* de 1998 intitulé « De l'innovation aux usages » : « L'orientation vers l'innovation de la plupart des études portant sur les techniques interdit leur insertion dans l'histoire générale. À l'inverse, une prise en compte sérieuse des problèmes posés par l'histoire générale conduit à une histoire des techniques en usage ». ¹²

Passer des innovations aux usages, c'est aussi passer d'une histoire saturée des noms propres des grands hommes à une histoire soudain collective et anonyme : histoire des gestes, des procédures, des machines adoptées par les usagers. Histoire de l'invention du Technicolor par les ingénieurs dirigés par Herbert T. Kalmus ; mais histoire aussi des moyens que l'on a pu trouver d'effectuer avec ces caméras massives des mouvements d'appareils. Histoire du CinemaScope, fondé sur l'hypergonar du Professeur Henri Chrétien ; mais histoire aussi des formats panoramiques, et de la façon dont par exemple les opérateurs étasuniens ont continué à tourner en *full frame*, avec une fenêtre d'impression au format « Academy », laissant les laboratoires voire les projectionnistes appliquer le format final sur l'image – tandis que les opérateurs français adoptaient dès le tournage la fenêtre d'impression au format définitif. L'histoire du montage est l'histoire du raccord et de ses évolutions ; c'est aussi l'histoire des tables de montage, pour lesquelles on peut encore trouver des noms, d'appareils ou de fabricants ; c'est encore l'histoire de la manière dont on a coupé et collé la pellicule, à la colle ou au scotch, avec des ciseaux ou des colleuses à guillotine, de la manière dont on a organisé les rushes, dépendante enfin de l'histoire de la division du travail dans la post-production cinématographique.

Ces évolutions sont certes collectives, et les noms propres y ont largement disparu. Ils ont disparu aussi parce que les transformations techniques de cet ordre ne sont pas valorisées par la culture contemporaine : les « auteurs » de ces changements ont parfois existé, comme l'« ingénieux esprit » anonyme qu'évoquait Marc Bloch, mais leur nom n'a pas été retenu par une historiographie que ce niveau n'intéressait pas. Mais par ailleurs, que ces évolutions soient collectives implique-t-il qu'elles soient continues ? Comment repérer, dans le flux apparent des mutations procédurales les éventuelles ruptures qui pourraient y intervenir ? Quel statut donner dans cette approche aux pratiques singulières, aux variantes individuelles plus ou moins hété-

rodoxes ? Si comme l'écrivait Henri Hubert en 1904 « l'histoire d'une industrie doit faire partie de sa théorie », ¹³ c'est précisément en ce que les basculements historiques ne peuvent y être établis que sur la base d'une conception critique générale de sa cohérence, aussi bien que d'une forme de catégorisation des procédures techniques qui y ont cours. Or la construction de ces catégories est bien sûr cruciale, et ne peut qu'intégrer des préjugés idéologiques et épistémologiques fondamentaux. En cinéma, ces catégories doivent par exemple éviter *a priori* le postulat d'une discontinuité dans les techniques liées à la « transition numérique ». Dans certains domaines des techniques cinématographiques, l'émergence des appareils numériques n'a pas produit de rupture majeure dans les procédures. Ainsi que j'en ai déjà défendu l'hypothèse ailleurs, ¹⁴ il est possible que l'arrivée du « montage virtuel » en cinéma n'ait fait qu'accentuer une évolution dans les manières de faire des monteuses et monteurs qui avait été initiée par cette transformation radicale que fut le passage dans les salles de montage de la collure à la colle à la collure au scotch – cette dernière technique permettant au monteur de refaire un raccord, et donc d'essayer sachant qu'il pourrait corriger une tentative infructueuse, d'une manière pratiquement impossible auparavant. Ici en tout cas, les transformations procédurales, chaque fois anonymes et parfois collectives, engagent des problématiques esthétiques voire économiques autant que techniques. Ceci étant dit, l'histoire proprement esthétique du cinéma reste bien sûr travaillée autrement que son histoire technologique par la question du nom propre, de l'auteur. En histoire des techniques – comme sans doute dans celle des sciences –, un nom propre est associé à un événement, non pas à un corpus. La cohérence de la production de l'auteur n'y est *a priori* pas un problème, tandis que la question de la singularité constitue elle un point commun fondamental entre les deux approches. La place de l'auteur dans les études cinématographiques tient certainement – comme l'avait envisagé déjà Foucault – à sa capacité à désigner et valoriser des corpus, à rendre un certain ensemble de productions lisible – lisible car supposé cohérent, lisible car digne d'être lu. La reconnaissance de l'auteur appelle la lecture, elle pose chez le spectateur l'exigence ou peut-être rend possible un rapport esthétique à ce qui apparaît maintenant comme œuvre. S'il n'y a pas réellement d'auteurs en histoire des techniques, c'est aussi parce que le statut des techniques dans la culture ne permet pas la construction de ce type de rapport – ce pour quoi un Gilbert Simondon n'a cessé de rappeler la nécessité d'une refonte de la place de la technologie dans l'éducation. ¹⁵ Peut-il y avoir légitimation culturelle d'un champ sans cet acte de *distinction* qu'est la reconnaissance d'auteurs ?

Cinématographies sans auteurs : le cas nollywoodien

Cette question se pose crucialement pour l'historiographie de ces ensembles essentiellement indistincts que sont les cinématographies mineures. Je dois sans doute préciser d'abord que ce que j'entends ici par « cinématographie mineure » est pour partie paradoxal. La production vidéographique nigériane rassemblée sous le terme « Nollywood » ne peut en effet à maints égards être considérée comme minoritaire : massive en quantité – le sondage de l'Unesco de 2006 la donne largement supérieure à la production étasunienne –, elle est de surcroît très largement diffusée dans le monde. Pourtant, elle demeure totalement en dehors des circuits de légitimation artistique, en Occident aussi bien qu'ailleurs, et relève pleinement – excepté sur la question précise de la minorité – des trois caractères fondamentaux des littératures mineures définis par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur livre sur Kafka. Le premier caractère est « de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation ». ¹⁶ Kafka, juif tchèque amoureux de Flaubert, écrivait en allemand ; les cinéastes nollywoodiens naviguent entre les cultures nigérianes yoruba ou igbo, l'anglais officiel dialectisé, et la culture occidentale réappropriée. Le second caractère « c'est que tout y est politique [parce que] chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique ». ¹⁷ Le troisième caractère nous intéresse particulièrement ici. Selon Deleuze et Guattari, dans une littérature mineure, « tout prend une valeur collective » :

En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel "maître", et pourrait être séparée de l'énonciation

*collective. Si bien que la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune.*¹⁸

On voit d'emblée tout ce que cette proposition peut avoir de problématique, esthétiquement et politiquement, ou du moins tout ce qu'elle peut engendrer de problèmes à être transférée sur un corpus effectivement construit culturellement comme « mineur ». La position de Deleuze et Guattari ici n'est lisible qu'à s'appliquer à Kafka, l'un des auteurs les plus canonisés du vingtième siècle, « grand maître » reconnu justement pour la singularité de son œuvre, sinon de son écriture. Rendre Kafka au grouillement du collectif, à une littérature pratiquement dénuée de talents, ce n'est pas lui faire grand tort. Mais poser pour l'ensemble d'une littérature ou d'une cinématographie non déjà reconnue le caractère bénéfique de l'absence d'énonciation individuée, c'est maintenir ces productions dans l'impossibilité d'accéder à la dialectisation de leur culture à travers une mise en tension du collectif par le sujet qui parle. Sans doute, les spectateurs amateurs de cette industrie culturelle populaire qu'est la production vidéographique nigériane disposent quant à eux de noms propres leur permettant de discerner des corpus d'élection (stars préférées, réalisateurs ou producteurs de prédilection). Mais puisque ces noms ont – jusqu'ici – échappé à une reconnaissance par les instances de légitimation transnationales de la culture cinématographique (festivals, critique occidentale ou locale, etc.), la tentation devient grande d'appréhender l'ensemble Nollywood dans sa globalité sur le mode d'une « cinématographie mineure », où l'énonciation collective l'emporterait sur l'énonciation individuée. Nollywood deviendrait alors un objet privilégié pour la mise en place d'une histoire sans noms, les noms propres – même reconnus – étant posés d'emblée comme pertinents sans doute, mais non pas structurants. Cet objet permettrait effectivement « de concevoir autre chose qu'une cinématographie des maîtres », et d'inventer à partir de lui un modèle historiographique nouveau.

Mais si cette perspective nouvelle présente effectivement – comme l'ont montré Deleuze et Guattari autour de Kafka – de riches potentialités épistémologiques, il se peut qu'elle emporte également avec elle des risques politiques. Poser comme postulat la minoration des noms propres dans la production nollywoodienne, n'est-ce pas enfermer Nollywood dans un piège culturel dont elle ne pourra pas sortir, et qui n'est pas sans résonances coloniales ? N'est-ce pas empêcher par exemple la reconnaissance du rôle nodal qu'a pu jouer, dans l'histoire de ces formes, un vidéaste comme Tunde Kelani, dont l'œuvre et l'approche économique sont exemplaires à maints égards ?

Ce danger a été formulé par Jonathan Haynes dans un texte de 2010 intitulé « What Is to Be Done ? Film Studies and Nigerian and Ghanaian Videos ». Il y note la contradiction des temporalités historiques entre d'un côté des milieux intellectuels occidentaux intéressés par une mise en crise de la notion d'auteur depuis le « post-structuralisme », et de l'autre des cultures qu'il nomme « submergées » et qui ont besoin de défendre leur existence par la mise en avant de noms propres. Ce point joue particulièrement dans le cas de l'art africain contemporain, marqué par « un mouvement [...] pour retrouver et souligner l'impact individuel des artistes africains, qui ont eu tendance à être relégués dans l'anonymat du "folk" par les collectionneurs occidentaux ». Haynes poursuit :

*I am afraid that the academic literature on the videos risks being accused of perpetuating such condescending methods, attitudes and assumptions, as it typically identifies films by bare title alone, as if the films' creators had no intellectual property rights that need to be recognized and respected, and as if other scholars were not owed the information that would help them find the films and verify the claims made about them.*¹⁹

L'absence des noms propres de réalisateurs, scénaristes, producteurs etc. dans certaines études académiques – historiques, esthétiques ou autres – du corpus nollywoodien tiendrait donc moins en l'occurrence à l'application de procédures historiographiques ayant « dépassé » la question de l'auteur, que plus simplement à la croyance qu'il n'y a, dans ce contexte, *pas d'auteur qui tienne*. La complexité de la réception des vidéos nollywoodiennes tient d'ailleurs pour partie au fait qu'au Nigéria même, le statut culturel qu'il convient de donner à cette production reste sujet à d'importantes controverses, ainsi qu'a pu le décrire par exemple Onookome Okome.²⁰ Face à un film nollywoodien, le spectateur occidental peut difficilement ne pas se sentir profondément un « ob-

servateur lointain » ou un « lecteur distant » pour reprendre les notions de Noël Burch ou Franco Moretti.²¹ Une complexité s'ajoute à la réception du film, ainsi que l'a expliqué Moretti pour le contexte des « littératures du monde » : le caractère massif de la production nigériane rend extrêmement difficile de connaître le degré de représentativité de tout échantillon. Prenons par exemple *My Soul Mate*, réalisé en 2010 par Michael Jaja, et produit par Chijioke Nneji. Le film débute par un prologue situé trois années avant le reste du film. Winnie, interprétée par la star Mercy Johnson, est sur le point d'annoncer à son amant qu'elle est enceinte ; mais elle le trouve avec une autre femme, et peu intéressé par la nouvelle. Bouleversée, elle se confie à son amie, ne sachant que faire de cet enfant (figg. 25-26). Mais elle refuse d'avorter : elle s'enfuira pour accoucher, et abandonnera son enfant. Son amie n'est pas convaincue, mais Winnie est décidée. À la fin du prologue, Winnie s'adresse à la caméra (fig. 27) : c'était il y a trois ans, aujourd'hui les choses ont changé, elle a réussi sur le plan professionnel, et elle veut retrouver son enfant. Le reste du film montre la lutte de l'héroïne pour récupérer l'enfant. Le spectateur occidental aurait envie d'abord de réintégrer cette ouverture dans un contexte culturel familier d'où il semble émerger, celui du mélodrame hollywoodien classique ou des séries télévisées de type « soap opera » qui en dérivent. Winnie paraît même incarner ou vouloir incarner le Mélodrame, son amie tentant de la ramener à la raison en lui démontrant l'absurdité de sa « philosophie », qui n'est que la logique du genre. Les derniers champs-contre-champs silencieux de la séquence entre Winnie et l'amie font voir l'impasse de ce dialogue entre le réel et le Mélodrame, tout en constituant une variante de cet art de la pause en fin de séquence qui est l'un des points communs entre l'esthétique du feuilleton télévisé et celle de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Par ce blocage, la discussion aboutit à l'implosion de la forme mélodramatique, mise en acte dans la longue adresse de l'héroïne au spectateur qui clôt le prologue. La larme finale coulant sur la joue de Winnie au moment où elle dit au spectateur « This isn't the real me. You want to know the real me ? Come with me... » (fig. 28), montre d'où provient l'énergie provoquant cette implosion et la suite du film : la haine de soi du personnage féminin, qui n'aura pas pu se pardonner cette décision d'avoir abandonné son enfant.

Mais une telle grille de lecture, maintenant le film en lien, fût-ce de contraste, avec des modèles occidentaux, est problématique, car elle ne permet pas de rendre compte de certains traits formels (mouvements du cadre, détimbrages des voix, jeu des actrices, forme de l'accompagnement musical, utilisation des couleurs, mises-en-espace, typologies des personnages, rapport à la lumière et au « look » numérique...). Elle ne permet en fait pas sur ce point de sortir des apories de l'exotisme ou de la spécificité culturelle hermétique, et renforce ainsi potentiellement le caractère normatif du système formel occidental, comme l'a rappelé récemment encore Alexandra Schneider à propos des approches dominantes du cinéma commercial Hindi²² – ce cinéma Hindi constituant un contexte où les problèmes se trouvent encore différents du fait de la longue tradition industrielle de production cinématographique en Inde, qui n'a aucun équivalent au Nigéria.

Les fictions nollywoodiennes sont passionnantes en ce qu'elles semblent matérialiser les *tactiques* définies par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* en 1980, cet « art du faible » qui « braconne [...] dans la surveillance du pouvoir propriétaire, dans l'espace contrôlé par lui », qui « y crée des surprises », des *traverses* :

*Bien qu'elles aient pour matériel les vocabulaires de langues reçues (celui de la télé, du journal, du supermarché ou des dispositions urbanistiques), bien qu'elles restent encadrées par des syntaxes prescrites [...], ces "traverses" demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrèrent et où elles dessinent les ruses d'intérêts et de désirs différents.*²³

Au point d'histoire et de géographie qui nous concerne, les tactiques – qui sont des *techniques* – apparaissent profondément comme les « manières de faire » du *colonisé*, de celui qui est dépossédé de tout espace propre.

Ainsi, les historiens des techniques comme ceux des cinématographies considérées comme « mineures » ont pu se trouver non face à l'excès des noms, mais peut-être à leur manque. Ce manque peut apparaître à différents niveaux. L'historien peut se voir confronté à l'absence de tout nom propre – dans le cas des techniques par exemple –, jusqu'à rendre impossible toute contextualisation historique précise. L'historien peut aussi se trouver face à un domaine où les noms existent, sont relativement connus, mais se trouvent minorés par les instances de légitimation culturelle – point commun aux domaines dont la place dans la culture reste problématique, que ce soient la technique, l'industrie culturelle populaire, ou les productions des pays non occiden-

taux. Les noms manquent alors dans l'acte d'institutionnalisation de l'objet qui selon Michel de Certeau doit caractériser aussi « l'opération historiographique ».²⁴ Ainsi, une histoire des domaines culturellement déclassés qui voudrait pouvoir se constituer *quand même sans noms* devrait trouver le moyen d'opérer la valorisation de son objet dans la culture sur d'autres bases épistémologiques. On pourrait affirmer dans ce cadre qu'il n'est pas un hasard que l'épistémologue de l'opération historiographique et théoricien de l'écriture de l'histoire, Michel de Certeau, se soit aussi, dans *l'Invention du quotidien*, fait précisément sur cette base l'historien de l'usage, de ces réappropriations anonymes et « manières de faire » aussi créatrices qu'éphémères et invisibles.

Illustrations

25. *My Soul Mate* (Michael Jaja, 2010).
26. *My Soul Mate* (Michael Jaja, 2010).
27. *My Soul Mate* (Michael Jaja, 2010).
28. *My Soul Mate* (Michael Jaja, 2010).

Notes

- ¹ Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe* [1876], dans Id., *Œuvres*, Y.-A. Favre, Bordas/Classiques Garnier, Paris 1992, p. 71.
- ² Sur ce point, voir par exemple Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, écrivain*, Denoël, Paris 1969, p. 139, et la correspondance de Flaubert. De Mallarmé, voir notamment *L'action restreinte*, dans *Œuvres*, cit., p. 287.
- ³ Cela apparaît tout au long de ses écrits, depuis notamment la lettre de 1916 à Martin Buber. Cf. Walter Benjamin, *Correspondance. Tome 1 – 1910-1928*, Aubier-Montaigne, Paris 1979, pp. 117-118.
- ⁴ Notamment Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris 2004, p. 229.
- ⁵ Sur ces questions, nous nous permettons de renvoyer à notre *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma*, L'Âge d'Homme, Lausanne 2009.
- ⁶ Cf. Ezra Pound, *ABC of Reading* [1934], Faber & Faber, London 1991, p. 11.
- ⁷ Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, J. M. Dent & Sons, London 1910, p. VI.
- ⁸ Cf. Louis Zukofsky, *A Test of Poetry*, The Objectivist Press, New York 1948.
- ⁹ Lucien Febvre, « Réflexions sur l'histoire des techniques », dans *Annales d'histoire économique et sociale, Les Techniques, l'histoire et la vie*, n° 36, 30 novembre 1935, p. 531.
- ¹⁰ Marc Bloch, « Avènement et conquête du moulin à eau », dans *idem*, p. 542.
- ¹¹ Cf. Eugène Trutat, *La Photographie animée*, Gauthier-Villars, Paris 1899.
- ¹² David Edgerton, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », dans *Annales HSS*, année LIII, n° 4-5, 1998, p. 824.
- ¹³ Cité dans Nathan Schlanger, *Une Technologie engagée*, dans Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, PUF, Paris 2012, p. 51.
- ¹⁴ Cf. Benoît Turquety, *On Viewfinders, Tape Splicers and Video Assist Systems : Questioning the History of Techniques and Technology in Cinema*, dans André Gaudreault, Santiago Hidalgo (sous la direction de), *Technology and Film Scholarship : Experience, Study, History*, Amsterdam University Press, Amsterdam (à paraître).
- ¹⁵ Voir par exemple Gilbert Simondon, *Place d'une initiation technique dans une formation humaine complète* [1953], dans Id., *Sur la technique*, PUF, Paris 2014, pp. 203-232.
- ¹⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975, p. 29.
- ¹⁷ *Idem*, p. 30.
- ¹⁸ *Idem*, p. 31.
- ¹⁹ Cf. Jonathan Haynes, *What Is to Be Done ? Film Studies and Nigerian and Ghanaian Videos*, dans Mahir aul, Ralph A. Austen (sous la direction de), *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century : Art Films and the Nollywood Video Revolution*, Ohio University Press, Athens 2010, p. 14.
- ²⁰ Cf. Onookome Okome, *Nollywood and Its Critics*, dans *Idem*, pp. 26-41.

- ²¹ Cf. Noël Burch, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Gallimard, Paris 1982 ; Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », dans *New Left Review*, n° 1, Janvier-Février 2000, pp. 54-68.
- ²² Cf. Alexandra Schneider, « Traveling Styles : Or the Challenge of Approaching Commercial Hindi Cinema as World Cinema », dans *Cinéma & Cie*, n° 20, Spring 2013, pp. 27-40.
- ²³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien : 1. arts de faire* [1980], (sous la direction de Luce Giard), Gallimard, Paris 1990, p. 57 (souligné par de Certeau).
- ²⁴ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (1973), Gallimard, Paris 2002, p. 77.