

Introduction

FRANÇOIS ALBERA
MARTA BRAUN
ANDRÉ GAUDREULT

Cet ouvrage trouve son origine dans une interrogation sur l'avènement du cinématographe qui procède d'une hypothèse paradoxale : le regard en arrière. Au lieu de reconduire une conception de la recherche historique ou archéologique orientée vers son évolution ultérieure, tendue vers sa finalité – le cinéma –, son « progrès », on se propose de « remonter le temps » ou de tourner le dos à cet avenir pour y entrer à reculons, selon la formule de Walter Benjamin dans ses thèses sur la philosophie de l'histoire. Non pour récuser cet avenir – depuis lors advenu – ni même pour être attentif au contexte « intermédial » de la fin du XIX^e siècle où s'enracine la cinématographie, partagé entre les traditions du spectacle et les cadres scientifiques et techniques qui organisent alors l'espace culturel, mais pour saisir ce qu'on peut appeler les conditions de « compossibilité » du cinéma sur le plan de la pensée, de l'appréhension des phénomènes – et, partant, ses possibilités actualisées.

A cet effet, le présent ouvrage avance quelques hypothèses de départ en procédant à des retournements. La principale est celle de l'appartenance du *kinetograph*, du cinématographe et autres dispositifs de prise de vues, d'analyse, de décomposition et de synthèse du mouvement, ayant proliféré dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à des *milieux* et des *espaces* culturels hétérogènes. Si de tels dispositifs supposent quelque opérateur ou expérimentateur ayant le dessein de capter, saisir ou décomposer des fragments de réel, les divers *modus operandi* des agents impliqués dans cette démarche supposent des pratiques diversifiées de reproduction/transcription procédant de différentes manières de *médialiser* ce réel. En ce sens ces différents dispositifs sont des médias différents.

Le premier corrélat de cette hypothèse est un « retournement » de ce qu'on appelle communément, depuis Deleuze, l'« image-mouvement »

à laquelle est substitué l'«arrêt sur image». Celui-ci sous-tend celle-là qui en est l'effet perceptif. Mais au motif qu'on ne le «perçoit» pas, il a fini par être écarté de la réflexion sur le médium. C'est peu dire qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Non seulement la chronophotographie vise la décomposition du mouvement apparent plutôt que sa production, mais le cinématographe, dont la prouesse est de produire ce mouvement, n'occulte pas le moment d'arrêt qui est la condition même de l'image mobile (voir les brevets des nombreux inventeurs ou la définition que donne Albert Londe du cinématographe-Lumière par l'arrêt de la pellicule). L'image de cinéma tiendrait ainsi au va-et-vient de cet arrêt structurel et de cet effet illusionniste – recherché. Une formation de compromis. Toute une part du discours sur les images animées montre que celles-ci procèdent de l'immobilité, et qu'on tire un surcroît de plaisir – ou de jouissance – de ce paradoxe.

Ce champ discursif de l'arrêt et du mouvement dépasse le seul mécanisme de l'appareil de base; on verra ici qu'il peut inclure le train (lequel compte des arrêts dans sa course), qu'il se réfléchit à différents niveaux – du photogramme à la série et au programme – et qu'il comporte nombre de termes qui sont tous à examiner dans leurs champs sémantiques respectifs, de la coupe à l'assemblage.

Le second corrélat de cette hypothèse est le «retournement» du discours historiciste, évolutionniste. Ici le point de vue diachronique s'est voulu «régressif»: «remontant» de la cinématographie à la chronophotographie via la «kinétographie». Soit des années 1890 aux années 1880. Il suggère de passer de Lumière à Marey via Edison. Les premières activités de fabrication de vues animées (Lumière, Edison, Paul, Demený, Skladanowsky, etc.) ne sont donc pas proposées comme prémices du cinéma à venir, langage ou spectacle, mais se voient confrontées aux expérimentations d'observation physiologique (Marey, Muybridge, Anschütz, etc.) et rapportées aux divers dispositifs antérieurs, mécanismes, machines ou jouets dont elles procèdent, auxquels elles empruntent ou qu'elles transforment.

On verra plus loin que cette perspective a pu être remise en question à partir de la conviction que les divers protagonistes de ces ensembles de recherches scientifiques et de découvertes techniques, dont le cinéma est un avatar, seraient plutôt à envisager comme des blocs autosuffisants, des systèmes. Qu'il y a un système-Marey, un système-Muybridge, un système-Anschütz. Pourtant ces «monades», si elles ne sont pas en chaînes évolutives, n'en interagissent pas moins, quels que soient leurs projets et leur cohérence interne. Circulation – on l'a souligné plus d'une fois – dans des revues de tous niveaux (scientifique comme de grand public). Mixité de la science et du spectaculaire, du spectaculaire et du spéculatif. Récurrences de procédés et procédures que l'on peut repérer dans ces

ensembles. Circulation, mixité et récurrences qui dessinent les contours d'un champ non ordonné – et surtout non orienté vers un « but » – et autorisent les échanges, les emprunts, les variantes.

À l'Exposition universelle de 1900, Marey exposait dans les vitrines du pavillon de la photographie et du cinéma une série d'appareils liés à l'image successive et animée allant de Janssen à Edison et Lumière et à l'Alethorama. De son côté, le brevet Lumière parle d'appareil destiné à obtenir des épreuves chronophotographiques. Si, en l'occurrence, plane sur de telles mises en rapport l'ombre d'un modèle généalogique, sa récusation nous suggère de recourir à l'approche « archéologique » telle que l'a définie Michel Foucault.

On a pu également contester l'axe choisi – l'arrêt sur image, la décomposition (le cinéma) – au profit d'un autre – le direct, l'immédiateté (la télévision). L'enjeu est ici de nature culturelle. L'histoire du cinéma ou de l'image animée ne se construit pas dans l'enchaînement des inventions et des expérimentations qui se succèdent en quelques décennies, elle se déploie au plan d'une histoire culturelle du regard qui appartient à la longue durée. Le « cinéma » s'y inscrit dans sa dimension anthropologique. Le XIX^e siècle voit un formidable bouleversement des *habitus* visuels des sociétés industrielles, lié non seulement aux perfectionnements ou aux découvertes technologiques dans le domaine de l'optique, mais aussi aux découvertes astronomiques, aux redéfinitions des catégories de l'espace, du temps, de la vitesse. La place de l'« observateur » – pour reprendre le terme de Jonathan Crary –, du sujet, en est transformée et, avec elle, l'édifice même du savoir.

La labilité des notions apparaît dans l'ensemble des discours prescriptifs ou appréciatifs (on verra les uns et les autres : la science, la technique, l'accueil journalistique, la reprise littéraire ou artistique); les « valeurs » culturelles attachées aux phénomènes se déplacent : le vrai, le continu, l'immédiat, le simultané... Autant de notions dont le sens varie avec les nouvelles fonctions qu'elles assument dans un tel contexte.

Pourtant la démarche « régressive » proposée, si elle récusé la téléologie, ne peut annuler tout principe d'intelligibilité du passé à partir du présent. On assiste aujourd'hui à une réorganisation des données historiques et autres (techniques, imaginaires) liées à ce que les « pionniers » de l'histoire du cinéma appelèrent « pré-cinéma » et, simultanément, à une réactivation des problématiques et des procédures des machines et jouets optiques, tant dans l'approche des films telle que l'autorisent les nouvelles technologies de diffusion-réception (après la vidéo, le DVD, l'ordinateur) que dans un certain nombre de pratiques artistiques contemporaines qui recourent au modèle cinématographique en s'intéressant moins aux effets produits qu'aux dispositifs. De Dan Graham à Bruce Nauman, de Douglas Gordon à Pierre Huyghe, on assiste à la mise en

pièces du film, à sa mise en boucle, à l'arrêt de ses images et à leur redistribution dans l'espace de l'exposition, où c'est le spectateur qui devient mobile. Ce nouvel espace de la réception et de la création artistiques a trouvé des développements dans le travail même des cinéastes, au-delà des milieux expérimentaux qui ne cessèrent d'y œuvrer. Sans parler de Chris Marker, Jean-Luc Godard ou Johan van der Keuken qui ont, peu ou prou, entrepris d'exposer leur travail selon d'autres modalités que celles institutionnalisées dans la séance et la salle de cinéma, on peut trouver dans le cinéma de masse d'un Tarantino, d'un Lynch ou des Wachowski (avec *The Matrix*), des reformulations, notamment narratives, qui attestent la réalité de ces bouleversements.

L'examen des moments antérieurs à l'émergence du cinématographe s'impose ainsi plus que jamais...

Introduction

FRANÇOIS ALBERA
MARTA BRAUN
ANDRÉ GAUDREULT

At the origin of this book is a question about the emergence of the *Cinématographe* that comes out of a paradoxical notion: progress in reverse. Rather than taking the well-worn path of historical and archeological research focussed on its ultimate progression and confined to its end result – a final outcome called the cinema – the undertaking proposed here is to go back in time, or to turn away from the future while backing up into it as Walter Benjamin described it in his theses on the philosophy of history. This is not to contest the future that ultimately came to pass or merely to be attentive to the contextual “intermediality” of cinema’s late nineteenth century origins – the traditions of the popular performing arts and the scientific and technological framework within which cultural space was ordered. Rather, we wish to articulate the degree to which the cinema was “compossible” with contemporary thought and scientific knowledge and the manner in which its own possibilities were realised.

To this end, the conference set a few starting points, proceeding by way of reversals. The main one suggests that the appearance of the Kinetograph, the *Cinématographe* and other devices for recording, analyzing or synthesizing movement that proliferated in the second half of the nineteenth century belonged to heterogeneous cultural *milieux* and *spaces*. If the appearance of such devices signals the existence of operators or experimenters who aimed to capture, freeze or dissect fragments of reality, the different *modus operandi* of the agencies at work in this undertaking signal different ways of reproduction/transcription deriving from different means of *mediatizing* this reality. In this sense these different devices are different media.

The first effect of this hypothesis is to overturn what since Deleuze has been commonly called the “image-movement,” and to substitute for

it the expression “stop motion effect.” The latter is the basis of the former which is its perceptual effect, but because the stop motion effect is imperceptible it has ended up being excluded from any consideration of the medium. Things were not always so. Not only was the aim of chronophotography to fragment visible movement rather than produce it, but the creators of the *Cinématographe* and similar devices where the great achievement consisted of producing movement did not conceal the momentary stoppages that are the very condition for producing a moving image. (Examples of this can be seen in the patent applications of any number of cinema inventors as well as in the writing of Albert Londe, who defined the Lumière *Cinématographe* in terms of its stopping of the film). The film image is thus the product both of this stopping and starting within the apparatus’ very structure, and of the illusion of movement it sought to create. A compromise-formation. There exists an entire literature about moving images which demonstrates that they derive from the principle of immobility and that we derive great pleasure – even a *jouissance* – from this paradox.

The discursive field on stoppage and movement reaches beyond the mere mechanics of the apparatus. It could include the train (its progression involves stops along its run), and it appears at different levels: from the frame to the series, from the series to the program. It also incorporates numerous terms whose semantics are worth examining, from “cutting” to “assembling.”

The second effect of our premise is to overturn the usual teleological history of cinematic evolution and make the diachronic view – tracing the *Cinématographe* back to chronophotography via the Kinetograph, from the 1890s to the 1880s, from Lumière to Marey’s via Edison – “regressive.” Thus we view the first moving images produced by Lumière, Edison, Paul, Demeny, Skladanowsky and so forth, not as the first blushes of cinema – whether as language or as entertainment – to come, but as parallels to experiments in physiological observation (Marey, Muybridge, Anschütz, etc.) and as linkages to mechanisms, machines or toys from which moving images derive, from which they borrow or which they transform.

As noted below, this perspective has been called into question based on the belief that the various elements of this range of scientific research and technological discovery (of which cinema is only one offshoot), should be viewed as self-contained systems: that there is a Marey system, a Muybridge system and an Anschütz system. Yet even if these monads were not situated in an evolutionary chain they interacted just the same, whatever their aims and internal coherence. They circulated – as has often been remarked – in every type of journal scientific and popular. Fusion of science and spectacle, the spectacular and the speculative. Repetition

of processes and procedures recurred throughout these projects. Circulation, fusion, and recurrence: these categories established the outlines of a field that was disorderly and, above all, not oriented towards a “goal,” one that could allow for exchanges, borrowings, and variants.

In the showcases of the photography and cinema pavilion of the 1900 Universal Exhibition Marey exhibited a series of devices that produced sequential and animated images, including those of Janssen, Edison, Lumière, and the Alethorama. For their part, the Lumières describe an apparatus to create chronophotographic prints in their patent application. If a genealogical model seems to cast its shadow on such relationships, its rejection makes possible the adoption of an approach Foucault labelled “archaeological”.

It is also possible to set this notion of stopping and analyzing images in cinema against another: the direct and the immediate, or televisual. Here the crux of the matter is cultural. The history of cinema, or the moving image, is not a product of a series of inventions and experiments confined to a few decades; it is, rather, a part of a cultural history of the gaze that extends over a much longer period. “Cinema” is a part of this history in an anthropological sense. There was a tremendous upheaval in visual practices in industrial societies in the nineteenth century, an upheaval that derived not only from technological discoveries or refinements in the realm of optics but also from astronomical discoveries and redefinitions of space, time, and speed. The role of the subject or the “observer,” to borrow Jonathan Crary’s term, was transformed, and with it the very structures of knowledge.

This blurring of ideas was a feature of all prescriptive and appreciative discourses (it can be found in science, technology, journalistic reception, literary and artistic re-enactments). Cultural values attached to concepts such as reality, continuity, immediacy and simultaneity shifted. All these categories saw their meaning alter with the new functions they assumed in this context.

And yet the new “regression” proposed here can not, even as it rejects teleology, renounce all sense in which the past is intelligible in the light of the present. Today we are witnessing a reorganisation of historical data and practices, both technological and artistic, dating from the period the “pioneers” of film history labelled “pre-cinema.” Simultaneously, we have become aware of a renewed interest in optical devices and toys, both from the perspectives afforded by new technologies for disseminating and consuming cinema (videos, DVD, the computer), and from the number of contemporary artistic practices whose interest in the apparatus rather than the final product refers us back to the model of cinema. Dan Graham, Bruce Nauman, Douglas Gordon, and Pierre Huygue are some of the artists who deconstruct film images: they fragment them, loop them,

freeze them, and diffuse them throughout the space of the exhibit where it is the spectator who becomes mobile. These new spaces for artistic creation and consumption are even visible in filmmakers not associated with experimental *milieux*. Apart from the practices of Chris Marker, Jean-Luc Godard, or Johan van der Keuken who, in their different ways, have undertaken to show their work outside the context of the institutional film screening, we can also see reformulations, especially narrative reformulations, that attest to the awareness of that upheaval in mass-market films by directors such as Tarantino, Lynch, and the Wachowski brothers (with their film *The Matrix*).

Now, more than ever, we need to examine the moments that preceded the birth of the *Cinématographe*.