



Luc Vancheri

## Le cinéma ou le dernier des arts

Presses universitaires de Rennes

---

# Chapitre V. Le moment Lumière

---

DOI : 10.4000/books.pur.87787  
Éditeur : Presses universitaires de Rennes  
Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes  
Année d'édition : 2018  
Date de mise en ligne : 18 février 2019  
Collection : Spectaculaire | Cinéma  
ISBN électronique : 9782753577473



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

VANCHERI, Luc. *Chapitre V. Le moment Lumière* In : *Le cinéma ou le dernier des arts* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 03 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87787>>. ISBN : 9782753577473. DOI : 10.4000/books.pur.87787.

---

## Le moment Lumière

### Une chronologie en crise

Cette vaste entreprise d'artialisation du cinéma n'a pas simplement modifié le profil économique et social de son premier modèle industriel, elle a surtout rendu incompatibles deux expressions cinématographiques dont l'une, incapable de se maintenir dans sa forme originelle, aurait tout simplement disparu. On pourra sans doute estimer que la composante « attraction » qui caractérise le moment Lumière s'est redéployée dans les formes renouvelées de l'*entertainment*<sup>1</sup>, et que ce lien de survivance témoigne d'une continuité propre au projet économique de l'industrie cinématographique. Mais force est de constater que cette dimension est désormais subordonnée à une présomption artistique qui en modère les effets. Comme l'a analysé Hannah Arendt, la société qui s'adonne à ces loisirs de masse est indifférente à la valeur culturelle des objets qui lui sont proposés. Or tout change dès lors que le cinéma n'est plus simplement loisir, mais chose de l'art. Ce dernier impose une résistance à sa disparition dans « le processus vital de la société<sup>2</sup> » en objectant aux loisirs une valeur culturelle qui est irréductible à la consommation. La culture peut subir toutes sortes de dégradations et de dévaluations, mais ses productions font irrésistiblement valoir une loi de permanence qui les impose au monde, fussent-elles « ressembler à un tas de pierres<sup>3</sup> ». Tout change avec l'apparition de la culture de masse qui modifie à ce point les objets

---

• 1 – Directement inspiré de l'univers des films Disney, le premier Disneyland ouvre en 1955 à Anaheim en Californie. En revanche, c'est l'attraction *Les pirates des Caraïbes* (1967) qui a suscité la série des films éponymes (2003-2017). *Universal's Islands of Adventure* procède de la même logique économique.

• 2 – ARENDT Hannah, « La crise de la culture », in *L'Humaine condition*, Paris, Gallimard, 2012, p. 770.

• 3 – *Ibid.*, p. 769.

culturels dont elle se saisit que « la culture se trouve détruite pour engendrer le loisir<sup>4</sup> ». Cette situation n'est cependant pas propre au cinéma, et demande que chaque art, chaque artiste et chaque œuvre de la culture produise des formes de résistance spécifiques.

Cette révision du cinéma qui évolue selon le profil de ses nouvelles coordonnées culturelles et sociales demande que son invention soit comptée trois fois. Une première fois à partir de son invention technique (Lumière), une deuxième fois à partir de son invention artistique (Canudo) et, une troisième fois, à partir d'une invention cybernétique qui l'introduit dans l'âge des nouveaux médias (Youngblood). Pour autant, parler d'invention pour désigner des phénomènes aussi différents que la mise au point d'un appareil de projection ou la restauration du système des Beaux-Arts ne va pas de soi. On a l'habitude de décrire l'invention du cinéma<sup>5</sup> à partir d'une séquence historique qui s'étend du *Thaumatrope* du docteur Fitton (1826) au *Cinématographe Lumière* (1895), en passant par le *Phénakitiscopes* de Plateau (1832), le *Zootrope* de Horner (1834), le *Théâtre optique* d'Emile Reynaud (1888) et le *Kinetoscope* d'Edison (1891), pour n'évoquer que quelques-uns de ses jalons techniques. Parler d'invention revient donc le plus souvent à parler de découvertes et d'innovations, de techniques et de sciences, de précurseurs et d'inventeurs, laissant à la chose inventée l'exclusivité d'une réalité sociale qui la déborde. Tout semble fonctionner comme si l'on avait accordé à l'appareil Lumière le privilège d'un acte de naissance décidant d'un avant et d'un après dans l'histoire du cinéma. Avant, il y a la suite des ajustements techniques qui permettent de mettre au point le mouvement des images et leur projection, après il y a les débuts d'une industrie qui va trouver ses débouchés dans l'économie du spectacle. Les choses sont pourtant moins simples que cette rapide distribution des mérites et des rôles. On a vu que la cinématographie-attraction délimitait un moment historique relativement autonome et que ce que nous appelons cinéma relève d'une tout autre configuration qui dépend pour une large part du rôle que l'on a prêté à l'art dans sa destination sociale. L'appareil Lumière serait donc tout à la fois le point d'arrivée d'une première séquence historique qui achève les recherches sur le mouvement des images menées par le XIX<sup>e</sup> siècle et le point départ d'une seconde séquence qui a le *cinéma* pour objet. Pour qualifier ce point de

---

• 4 – *Ibid.*, p. 772.

• 5 – PINEL Vincent, *Chronologie commentée de l'invention du cinéma*, revue 1895, Hors-série, 1992. Pour une approche différenciée distinguant « l'établissement d'une généalogie, les querelles de priorité, l'incorporation de l'histoire dans la description de la technologie et, finalement, les débuts d'une histoire des formes », voir KESSLER Frank et LENK Sabine, « L'écriture de l'histoire au présent. Débuts de l'historiographie du cinéma », in *Revue Cinémas*, vol. 21, n<sup>os</sup> 2-3, printemps, 2011, p. 27-47.

bascule on a souvent sollicité, sans trop interroger leurs différences, des notions voisines et cependant distinctes, telles que l'origine, la naissance, l'invention, le commencement, voire la fondation<sup>6</sup>, chacune venant décrire quelque chose des prémices d'une aventure technique et industrielle. Or avant d'être les synonymes plus ou moins indifférents d'un premier moment de l'histoire du cinéma, ces notions se présentent comme autant de figures historiques qui nous renseignent sur sa complexité épistémologique. Chacune renvoie à une fonction historique précise qui diffracte et étage des phénomènes temporels de nature très différente. Ouvrons ce répertoire avec le mot le plus souvent convoqué pour désigner le point d'entrée du cinéma dans l'histoire : la naissance. Celle-ci dit habituellement l'événement, le début d'une existence ou d'une affaire, elle désigne l'endroit précis où quelque chose survient et fait signe pour celui qu'elle distingue. Mais la naissance possède une autre propriété : elle n'advient qu'une fois, elle est ce qui ne peut être renouvelé, sinon sous les espèces différenciées de la renaissance. De ce point de vue, le cinéma naît le 28 décembre 1895 à l'occasion de la première séance publique payante qui eut lieu au numéro 14 du boulevard des Capucines à Paris, dans le Salon Indien du Grand Café. C'est son acte de naissance officiel qui ne dit rien encore de la complexité de sa genèse, mais qui possède une fonction éminente dans la mémoire collective. Discutable, souvent contesté, toujours relativisé, on l'a néanmoins érigé en date anniversaire, on lui a accordé fêtes et célébrations. La date de naissance du cinéma ne se contente donc pas d'extraire de la chronique l'événement qui en interrompt le mouvement, elle naturalise un phénomène social et réduit un processus historique à son raccourci symbolique. Si la naissance suggère le rappel d'une descendance, voire l'évocation d'un héritage, elle n'est jamais appelée que pour souligner l'efficacité d'une fonction de séparation qui justifie l'individuation de l'événement. L'avantage qu'accorde la naissance serait presque indépassable, s'il ne nous fallait lier plus fermement l'*invenio* à l'*inventio*, la découverte à l'événement qui ouvre l'époque. Or, on l'a vu, le cinéma de Canudo ne demande pas moins d'invention que celui des frères Lumière. Inventer un appareil d'enregistrement et de projection d'images en mouvement a requis des essais et des mises au point, des efforts techniques et des appuis scientifiques qui courent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Parler de l'invention Lumière, c'est en outre reprendre la liste des étapes qui ont été nécessaires à sa mise sur le marché et reconnaître les tentatives concurrentes contre lesquelles elle était engagée : le Kinétoscope d'Edison, le Bioscope de Skladonowski, l'Eidoloscope et le Kinétographe de Dickson pour ne citer que les appareils les plus connus. Bref

---

• 6 – Voir la mise au point de SAINT GIRONS Baldine, « L'esthétique : problèmes de définition », in S. TROTTEIN (dir.), *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle?*, Paris, PUF, 2000.

l'invention suppose l'histoire de sa découverte. Elle ne saurait cependant être limitée au seul périmètre des sciences et des techniques. Si l'invention suppose un temps plus ou moins long et rend compte d'un processus qui s'achève avec la chose inventée, elle ne connaît pas de domaine réservé. L'invention de Canudo n'est pas moins légitime que celle des frères Lumière. Pas moins nécessaire non plus pour penser ce qui advient au cinéma. Ce qui vaut pour l'appareil Lumière vaut aussi pour la formule esthétique de Canudo. Comme la science, l'esthétique aussi a ses précurseurs et ses inventeurs. Faire du cinéma un art requiert une logique de la même espèce qui demande que soient comptées les hypothèses qui se sont succédé, les essais théoriques qui sont venus étoffer les demandes d'art. C'est à ce titre que le cinéma a pu être inventé une deuxième fois, parce qu'entre le cinématographe et le cinéma il y a précisément l'écart historique d'une nouvelle configuration esthétique qui place un appareil et une industrie sous la dépendance de l'art. Là où la naissance décide d'une date et d'un lieu, l'invention, elle, témoigne du rapport qui va de la chose inventée aux conditions de sa nouveauté. Ce qui est nouveau avec Canudo ce n'est pas que le cinéma soit pensé sous la condition de l'art, la chose est partagée par tous ses défenseurs, c'est qu'il soit l'art qui, tout en s'ajoutant aux Beaux-Arts, en achève le système. Son invention est d'en avoir fait le dernier des arts. Le commencement, lui, est fort différent et ne renvoie pas nécessairement à quelque chose d'unique. Bien au contraire, il désigne ce qui est réitérable. C'est le sens étymologique du verbe *cominitiare* qui signifie entreprendre et concevoir. Empruntant aux *initia* qui désignent les débuts d'une entreprise, les cérémonies d'initiation ou bien encore les prémices de l'érotique amoureuse, il suggère la possibilité de la reprise et de la répétition. Parler des commencements du cinéma ce n'est pas simplement convoquer la suite des ajustements techniques, économiques et sociaux qui lui ont permis de croître et de se perfectionner avant d'atteindre son profil d'équilibre, c'est d'abord s'assurer d'une identité partagée qui permet de rapporter toute nouveauté à une même réalité. Le commencement prescrit la réécriture de l'ébauche en vue d'une fin, il rend la première phase d'un processus compatible avec tous les prolongements qui lui seront ajoutés, il laisse entendre que ce qui commence pourra être recommencé. Le parlant est à cet égard un modèle de recommencement qui oblige l'industrie du film à réviser son système de production et les artistes à repenser leur poétique. Si la naissance impose la charge symbolique de l'événement, le commencement, lui, suppose de le rapporter à sa généralité historique. À la précision de l'un correspond l'indécision de l'autre. « Au commencement était le Verbe », écrit saint Jean dans le prologue de son évangile. Si la suite du texte se fait plus précise sur le Verbe, l'évangéliste ne donne pas d'autres indications sur ce qu'il faut entendre par commencement. On remarquera par ailleurs que l'usage préfère souvent le pluriel. On parle ainsi plus volon-

tiers des commencements du cinéma pour désigner l'effet de confluence qui l'introduit dans l'histoire. Voisine de ces derniers, l'origine, elle, est plus difficile d'emploi. Poser la question de l'origine, c'est soit reposer la question de la césure temporelle qui nous ramène à la naissance. Cette origine-là permet de dater et de fixer les choses, elle double la naissance et n'apporte rien de neuf. Mais poser la question de l'origine, c'est aussi penser le cinéma à partir des filiations et des généalogies qui l'ont rendu possible. Il en va du cinéma comme des systèmes de parenté qui procèdent par lignages et donnent à l'individu des lignées différentes. De ce point de vue, l'origine du cinéma est essentiellement multiple. Elle laisse entrevoir une filiation scientifique qui ajuste l'image aux lois de l'optique et de la chimie, mais elle permet aussi de reprendre le fil historique d'une pensée magique qui juge l'image comme illusion, spectre ou fantôme. La lanterne magique marque bien cette hésitation de la technique entre l'ordre de la raison et le désordre des sens. L'origine, enfin, donne la possibilité de comprendre pourquoi l'allégorie de la caverne a été si souvent donnée comme une « origine possible » du cinéma. Si elle l'est, c'est sous cette condition et sous cette condition seulement, qui livre l'image à un modèle projectif et à un jugement de vérité. C'est donc sous ce rapport précis, exclusif de tout autre, que d'aucuns ont jugé concevable de ramener le cinéma dans le giron de la philosophie, qui n'a pas manqué de s'en emparer. Qu'une ligne qui irait des projections platoniciennes à celles du cinématographe puisse être tracée ne permet pas d'écrire une histoire du cinéma mais, au mieux, une histoire de la vérité qui a la projection comme exposant. Elle ne concerne le cinéma, entendu comme lieu de spectacle, dispositif social et forme artistique que de manière tangentielle. Cette origine philosophique ne parle donc pas tant du cinéma que d'un certain rapport de l'image à sa projection dont on peut toujours faire l'histoire. Jean-Luc Godard s'y était essayé dans ses *Histoire(s) du cinéma* en convoquant l'histoire de Jean-Victor Poncelet, officier de génie de l'armée de Napoléon :

« [II] reconstruit sans l'aide d'aucune note les connaissances géométriques qu'il avait apprises dans les cours de Monge et de Carnot : le traité des propriétés projectives des figures, publié en 1822, érige en méthode générale le principe de projection utilisé par Desargues pour étendre les propriétés du cercle aux coniques et mis en œuvre par Pascal dans sa démonstration sur l'hexagramme mystique. Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique<sup>7</sup>. »

---

• 7 – GODARD Jean-Luc, épisode 2A des *Histoire(s) du cinéma*, 1998.

On le voit, penser l'origine revient nécessairement à multiplier les histoires possibles, à historiciser le cinéma selon des problèmes qui dépendent de causes plus anciennes que celles qui justifient son usage social et son rendement culturel. Le cinéma étant donné, et donné plusieurs fois, il restait à dresser les fondations qui pouvaient garantir son élévation sociale. Du point de vue juridique, la fondation renvoie à la garantie, au garant d'une affaire, à celui à qui est transféré le pouvoir de faire quelque chose, tandis que du point de vue économique, la fondation désigne la terre sur laquelle on peut cultiver ou bâtir. Fonder le cinéma ce sera donc lui donner les assises juridiques, économiques et esthétiques qui peuvent établir une réalité sociale largement façonnée par les revues et les ciné-clubs qui voient le jour dès la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle, avant que les académies, les festivals et les cinémathèques ne lui offrent une large visibilité institutionnelle. Là où la naissance conforte le présent de l'événement, la fondation ménage le futur de la consolidation, laissant l'invention, l'origine et le commencement ordonner les formes historiques du passé.

## Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma

Le 3 avril 1914, le Conseil d'État<sup>8</sup> rendait son jugement dans l'affaire qui avait opposé le Syndicat des exploitants du Sud-Est aux arrêtés d'interdiction portés contre les films d'actualité et de fiction réalisés autour de l'arrestation de la bande à Bonnot (Victorin Jasset, *Bandits en automobile*, 1912, Films Éclair)<sup>9</sup>. En considérant que le cinéma appartenait encore à la catégorie des « spectacles de curiosités » et qu'il pouvait être apparenté aux « petits spectacles de physique et de magie, [aux] panoramas, dioramas, tirs, feux d'artifice, expositions d'animaux et tous spectacles forains qui n'ont pas d'emplacements durables<sup>10</sup> », le Conseil d'État lui refusait la liberté de représentation qu'il accordait au théâtre, confirmant par là qu'il n'était toujours pas un art. On reste au demeurant surpris que la plus haute juridiction de

• 8 – CE, 3 avril 1914, ASTAIX et KASTOR et autres, Rec. p. 447. « Le Conseil d'État dans cette décision estime que le cinéma ne doit pas être soumis au même régime juridique que le théâtre mais doit être soumis au régime juridique propre aux "spectacles de curiosités", ces spectacles étant soumis à autorisation des officiers municipaux en vertu de l'article 4 de la loi des 16 et 24 août 1790 afin d'assurer la sécurité de ces derniers suite à l'affaire de l'incendie du Bazar de la Charité à Paris le 4 mai 1897 » (JOURDAU Laurent, *Les contentieux de l'image : étude de jurisprudence comparée*, thèse de Droit public, université de Toulon, 2014, p. 213. HAL Id: tel-01022726, [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01022726]).

• 9 – ABEL Richard, *The Ciné Goes to Town, French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, 1998, p. 57.

• 10 – LHERMINIER Pierre, *Annales du cinéma français, op. cit.*, p. 72.

l'administration française, qui assimile le cinéma à un spectacle forain dépourvu de lieu fixe, ne se soit pas mieux informée des évolutions récentes de l'industrie du cinéma qui développe un parc de salles indépendant, capable de rivaliser avec les plus belles scènes théâtrales et musicales du moment. Ce qui fut vrai dans les premières années de son invention ne l'est plus quelque dix ans plus tard. Il suffit pour s'en convaincre d'observer l'ouverture des premières salles parisiennes. Henri Gallet, qui commença une carrière d'acteur chez Gaumont, ouvre le Cosmorama en septembre 1905, tandis que l'*Omnia Pathé* du Boulevard Montmartre est inauguré le 14 décembre 1906, avant d'être suivi ce même mois de décembre par le *Kinema-Théâtre Gab-Ka* de Gabriel Kaiser et par l'*Alhambra-Cinéma*<sup>11</sup>. Si surprenante soit-elle, la décision du Conseil d'État traduit en définitive moins une réalité sociale, certes inégale, qu'elle ne trahit une résistance culturelle.

Tourne-t-on le cinéma du côté de ses premiers gestes de mise en scène pour y découvrir les frémissements de l'art, que l'on ne trouve rien encore de la dette esthétique qui va obliger les récipiendaires de l'Académie des beaux-arts. Béla Balázs a rappelé cette distinction dès l'introduction de son dernier essai sur le cinéma, en faisant du théâtre filmé une forme exclusivement réservée à la « reproduction technique du théâtre en plein air » et de l'art cinématographique « une catégorie autonome des Beaux-arts<sup>12</sup> ». En affiliant le cinéma aux Beaux-Arts, Balázs confirme la voie de Canudo qui en achevait le système. Les premiers films ne se font certes pas sans art, entendons sans technique ni maîtrise, ils sont même accompagnés d'un florilège de références artistiques qui indiquent leurs liens à la peinture, au pictorialisme, au théâtre, mais il leur manque encore l'idée de l'art qui pourrait les assigner au champ de l'art. L'inventivité des premiers opérateurs n'est pas en cause, elle est plus simplement détachée du plan d'énonciation qui pourrait en dire quelque chose. Il faudra attendre le tournant des années 1910 pour que les premières expériences scénographiques et dramaturgiques soient relayées par des demandes d'art explicites, formulées par la critique et les avant-gardes qui vont l'arracher à son indétermination et à son indifférence esthétiques. Lorsque Thierry Frémaux affirme que « ces petits films montrent un art qui se forme sous nos yeux et prouvent que les frères Lumière sont bel et bien les inventeurs du cinéma<sup>13</sup> », il n'y parvient qu'en jugeant de l'invention Lumière à partir d'une idée de l'art encore indisponible. Si art il y a, c'est au sens ancien de la *technè* qui exige l'habileté, l'adresse, le savoir-faire, voire la

---

• 11 – Il s'agit de salles créées pour les projections cinématographiques et non de théâtres ou de salles ouvertes au cinéma, à l'instar de la salle de réunion du Petit Journal qui propose dès le 10 mars 1904 ses premières projections payantes. *Ibid.*, p. 225 et p. 261-262.

• 12 – BALÁZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op. cit., p. 25.

• 13 – [<http://www.20minutes.fr/cinema/2000363-20170125-thierry-fremaux-freres-lumiere-bel-bien-inventeur>].



virtuosité, bref la pleine maîtrise de ses moyens. Leur reconnaître une autorité dans la mise en place d'une première grammaire du film qui oblige toute histoire des formes filmiques est une chose, découvrir dans les films Lumière les premiers signes de l'art en est une autre qui ne dépend pas d'eux. Je me ferai sans doute mieux comprendre en rappelant que lorsqu'on contemple une croix peinte de Giotto accrochée au Louvre, on peut bien sûr choisir d'y voir une œuvre d'art, mais personne n'ignore que c'est au nom de Dieu qu'elle a été peinte et que ce que nous appelons art était inconnu du peintre florentin. La position de Frémaux est d'abord celle d'une institution qui sait que ce qui manque aux films Lumière est désormais partagé par tous les spectateurs qui les découvrent aujourd'hui. Si l'histoire du cinéma nous confirme que la cinématographie-attraction est exclue du champ de l'art de son époque, le musée, lui, a créé les conditions d'une réévaluation esthétique du cinéma qui commence avec le nouveau statut accordé au film. Hier encore les films étaient des marchandises soumises à une industrie, désormais plus personne, ou presque, ne refuse d'y voir des œuvres de l'art. Mais à dire vrai, le jugement de l'historien qui sait ouvrir la chronique à sa contradiction et déceler dans le fil serré des annales la coupure qui en interrompt l'unité n'est déjà plus celui de la société qui va au cinéma. Si les historiens peuvent retirer au « cinéma des premiers temps » le nom de « cinéma » pour lui préférer celui de « cinématographie-attraction », s'ils peuvent reconnaître que la demande d'art ne s'organise vraiment qu'au milieu des années 1910, la société, elle, croit savoir que les tâtonnements des premiers films disent bien l'enfance d'un art promis à un bel avenir. Les premiers films amusent, attendrissent ou bien ennuient, mais rares sont ceux qui, parmi les spectateurs non spécialisés, les priveraient du nom de « cinéma » pour lui substituer celui plus précis mais plus encombrant de « cinématographie-attraction ». Ce paradoxe, aisément généralisable à de très nombreux objets d'histoire, n'est évidemment pas anodin. Il témoigne de résistances culturelles et politiques le plus souvent extérieures au champ historiographique. Lorsque Martin Barnier et Laurent Jullier écrivent que « tout le monde sait – surtout en France – que le cinéma a été inventé le 28 décembre 1895 par la famille Lumière », c'est aussitôt pour ajouter : « C'est faux, mais c'est simple à retenir. » Et d'ajouter que « dans d'autres pays, on apprend aux enfants des écoles que le cinéma a été inventé par Edison le 20 mai 1891... mais ce n'est guère moins faux<sup>14</sup> ». Mais alors, comment compter de telles entorses à la vérité historique ? Et surtout comment comprendre qu'elles se soient maintenues ? Une réponse veut que l'erreur à laquelle une société consent témoigne moins d'une méconnaissance que d'une reconnaissance acquise à bon compte. Elle choisit et encourage volontiers les

---

• 14 – BARNIER Martin et JULLIER Laurent, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, Paris, Fayard/Pluriel, 2017, p. 18.

mythes qui servent au mieux l'idée qu'elle se fait de son histoire nationale. Le problème se repose chaque fois qu'il s'agit de breveter une invention, de certifier une origine, de garantir une identité. La longue dispute juridique qui a opposé les héritiers d'Antonio Meucci<sup>15</sup> aux États-Unis – ils contestaient la paternité de l'invention du téléphone à Graham Bell – est un bon exemple des enjeux politiques et sociaux qui façonnent l'histoire des sciences. En réussissant à imposer un appareil d'enregistrement et de projection des images en mouvement contre tous les procédés concurrents qui émergent à la même époque, les frères Lumière n'ont pas seulement remporté une compétition technique qui les a opposés à Edison, aux frères Skladanowsky ou aux frères Latham, ils sont surtout devenus les promoteurs universels d'une révolution phénoménologique et culturelle commencée au XIX<sup>e</sup> siècle, avant d'en imposer le modèle industriel et le symbole national. Voilà les mérites de l'invention Lumière. L'art n'en fait pas partie. En marquant le point d'arrivée d'une culture visuelle façonnée par les panoramas, la photographie, le chemin de fer, les jouets optiques, ils ont déterminé un pli dans une histoire des images aux prises avec la représentation du mouvement, qui fera dire à Godard que si le cinéma a fait « exister le XX<sup>e</sup> siècle », il est bel et bien une invention du XIX<sup>e</sup> siècle. Tom Gunning a pourtant relativisé la portée de l'événement Lumière, tout comme il a diminué l'influence du cinématographe dans l'économie générale des attractions. Il ne serait ni la synthèse technologique de son époque ni la consécration culturelle d'un phénomène social mais, plutôt, un acteur occasionnel et sans doute encore marginal, s'invitant dans le monde déjà codifié des attractions où tout est fait pour attirer et retenir l'attention du public. Tout en affirmant que la culture visuelle au tournant du XX<sup>e</sup> siècle s'accordait à une nouvelle conception du monde qui le transformait en image consommable, Gunning<sup>16</sup> a insisté sur le rôle des Expositions universelles qui sont devenues le lieu d'une parfaite intégration du cinéma. Aux côtés des *Halé's*

---

• 15 – Graham Bell a déposé en 1876 un brevet pour l'invention du téléphone, deux ans après que celui Meucci, déposé en 1871, ait expiré. Les États-Unis ont finalement reconnu à Meucci la paternité de l'invention le 11 juin 2002.

• 16 – « *The World Exposition embodied and proselytized this new visual culture, serving as a new form of visual presentation whose dialectic teetered between object lesson and sensual dazzlement whose 'first goal' was (as Catholic journalist Maurice Talmeyr observed of the Paris Exposition) to attract, to hold. The complex methods for attracting and holding attention formed the basis of a visual culture from which the cinema issued* » (« L'exposition mondiale a incarné le prosélytisme de cette nouvelle culture visuelle qui s'est dotée d'une nouvelle forme de présentation visuelle dont la dialectique a oscillé entre la leçon d'objet et l'éblouissement sensuel. Son but premier était [comme l'a fait remarquer le journaliste catholique Maurice Talmeyr de l'Exposition de Paris] d'attirer et de retenir. Les méthodes complexes pour attirer et retenir l'attention ont servi de base à une culture visuelle dont le cinéma est issu »), GUNNING Tom, « The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904 », *Film History*, vol. 6, n° 4, *Audiences and Fans* (hiver, 1994), Bloomington, Indiana University Press, p. 441.

*Tour of the World* lancés par George C. Hale à l'occasion de la *Louisiana Purchase Exposition* de 1904, il occupe une place non négligeable qui retarde les effets culturels de sa diffusion sociale. Leur exploitation durera une bonne vingtaine d'années. Si la puissance attractive du cinéma n'a jamais disparu, elle va cependant cesser d'être la norme de son modèle social, cédant le pas devant la loi de l'art qui commence à s'imposer. Les résistances que ne manquera pas d'opposer l'industrie du cinéma ne lèvent rien au fait que l'on enregistre le passage d'un imaginaire culturel à un autre. Le moment Lumière ressortit à ce découpage historique qui trace les vecteurs d'une culture visuelle et d'une économie des loisirs que rien ne préparait à rencontrer si vite la demande d'art qui distingue le moment Canudo. Cette culture visuelle, on le sait, mérite d'être étendue à des phénomènes visuels non liés aux techniques photographiques, parmi lesquels on compte les mutations polysensorielles de la grande ville et les voyages en chemin de fer. Ces derniers vont en effet bouleverser les repères d'une vision habituée à des coordonnées fixes en soumettant le regard à un spectacle discontinu. La fluidité du paysage aperçu par la fenêtre de la voiture n'est donc qu'apparente. Le regard est en effet tantôt contrarié par des obstacles qui interrompent l'accès au paysage, tantôt désorienté par les modifications de point de vue, pour ne rien dire de la vitesse de déplacement qui interdit la contemplation et la mémoire des lieux. Voir n'a jamais été aussi difficile. Le flux visuel auquel est soumis le voyageur est frappé de soudaines interruptions qui se répéteront au cinéma lorsque celui-ci fera l'expérience du montage. Quant à la grande ville moderne, elle a été tout à la fois le creuset phénoménologique d'une transformation de la vision et une source inépuisable de motifs et de formes cinématographiques. Trente ans après les débuts du cinéma, alors qu'il imagine déjà les possibilités d'un *polycinéma* sur le principe d'une simultanéité des événements projetés, exigeant du spectateur le développement de performances inédites, László Moholy-Nagy relate une expérience comparée de la grande ville moderne :

« Des Berlinoises traversent la Postdamer Platz. Ils s'entretiennent et entendent simultanément : le klaxon des voitures, la sonnerie des tramways, l'avertisseur des omnibus, les interjections du cocher, le passage fracassant du métro, le cri du vendeur de journaux, les sons qui sortent d'un haut-parleur, etc., et sont en mesure de distinguer ces différentes impressions acoustiques. En revanche, un provincial s'étant récemment égaré sur cette place fut tellement troublé par la multiplicité des impressions qu'il demeura cloué au sol devant un tramway qui passait devant lui. Il est aisé d'établir un exemple analogue pour les expériences optiques<sup>17</sup>. »

• 17 – MOHOLY-NAGY László, « De la peinture à base de pigments aux jeux de lumière » (1925), in *Peinture, Photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 122.

Il n'y a sans doute pas de meilleur équivalent filmique à cette description que l'épisode bien connu d'Indre et Ansass affrontant les rythmes frénétiques de la grande ville dans *L'Aurore* de Friedrich Wilhelm Murnau (1927). Déconcertée par les flux automobiles et l'environnement sonore, prise dans le vertige des mouvements et des bruits qui la submergent, la jeune femme se trouve incapable de réagir aux sollicitations physiques qui surgissent de toutes parts. Son expérience traumatique constitue la juste mesure d'un changement de réalité sensible à laquelle elle n'est pas encore adaptée. Mais si le cinéma a commencé par bouleverser la perception humaine, il est rapidement devenu le moyen d'une vaste propédeutique visuelle dont a bénéficié l'époque. C'est ce que remarque Moholy-Nagy lorsqu'il écrit que « cent ans de photographie et deux décennies de film nous ont formidablement enrichis et l'on peut affirmer que nous voyons le monde avec de tout autres yeux<sup>18</sup> ». Dix ans plus tard, Walter Benjamin devait décrire le rôle du cinéma dans l'éducation des masses aux lois traumatiques qui règlent la vie moderne, tout en prenant soin de souligner qu'il est bien « la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse promise à l'homme aujourd'hui. Le besoin de s'offrir à des effets de choc est une adaptation de l'homme aux périls qui le menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles-là mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe quel citoyen d'un État contemporain<sup>19</sup> ». Le cubisme, le dadaïsme et le futurisme n'échapperont pas à cette nouvelle économie traumatique du visible, intégrant une à une les formes, les techniques et les appareils de la modernité. C'est à la même époque que les documentaires de Paul Strand, Charles Sheeler, Dziga Vertov, Walter Ruttmann et de László Moholy-Nagy consacrés à la grande ville – New York, Odessa, Berlin, Marseille – en ont étendu l'analyse, rejouant formellement leurs effets physiques tout en liquidant les vestiges d'une iconographie Lumière encore attachée, on va le voir, à l'expression pittoresque qui caractérise une part importante de la culture visuelle du XIX<sup>e</sup> siècle.

## L'iconographie pittoresque des vues Lumière<sup>20</sup>

L'idée d'esthétique qui me sert de filigrane pour penser la manière dont ces différents moments cinématographiques négocient leur relation à l'art demeure tenue par la lecture que Jacques Rancière a donnée de sa naissance au XVIII<sup>e</sup> siècle,

• 18 – *Ibid.*, p. 104.

• 19 – BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 120.

• 20 – Une partie de ce chapitre a fait l'objet d'une première communication, « Criticism and cinematographic survivals of Picturesque », à l'université Wasada de Tokyo en 2011 dans le cadre du colloque *The Picturesque in Film and Theatre*.

lorsqu'une époque est parvenue à concilier « les sublinités de l'art et le bruit d'une pompe à eau, [...] un timbre voilé de cordes et la promesse d'une humanité nouvelle<sup>21</sup> ». Cette communication entre des formes différentes de la sensibilité, la levée du privilège de l'art sur l'émotion esthétique, mais aussi la venue d'un idéal de l'art qui s'accompagne des promesses du bonheur<sup>22</sup> n'ont pas simplement redéfini la condition de l'art, elles ont en outre amorcé la conversion esthétique des formes vernaculaires de l'expérience humaine. Or cette transformation de la sensibilité occidentale se prolonge dans le cinéma qui va rapidement devenir le lieu d'une réforme de l'expérience esthétique. Georges Lukacs en avait très tôt perçu les effets lorsqu'il notait que « la vie de la nature acquiert ici pour la première fois une forme artistique : le murmure de l'eau, le vent dans les arbres, la paix du soleil couchant, la violence de l'orage, tous ces phénomènes naturels accèdent désormais à l'art en tant que tels (et non, comme dans la peinture, par des valeurs empruntées à d'autres univers)<sup>23</sup> ». Le constat est le même. Si la vocation esthétique de l'art consiste à donner une forme sensible à notre expérience sociale, historique et politique du monde, il n'en est pas moins vrai que ce sont désormais les phénomènes naturels et mondains qui font l'objet d'une attention esthétique. L'art n'est plus seulement le lieu réservé où se constitue une expérience sensible, il devient dorénavant le modèle d'une perception esthétique directement ouverte sur le monde. Il ne s'agit évidemment pas de dire que cette situation qui voit un sujet s'éprendre d'un paysage, d'une ville ou d'un beau visage est nouvelle, mais de souligner que, pour la première fois, la communication entre des formes de l'expérience humaine jusque-là fermement distinguées, prosaïques d'un côté, artistiques de l'autre, fait l'objet d'une égalisation esthétique. Comme le rappelle Rancière, « le malaise et le ressentiment qu'il [le mot esthétique] suscite aujourd'hui tournent toujours de fait autour de ces deux rapports : scandale d'un art qui accueille dans ses formes et dans ses images le *n'importe quoi* des objets d'usage et des images de la vie profane : promesse exorbitante et mensongère d'une révolution esthétique qui voulait transformer les formes de l'art en formes d'une vie nouvelle<sup>24</sup> ». Cette redéfinition de l'esthétique consonne avec les changements que le cinéma programme dans l'ordre des images et de l'art, des jugements de goût et des pratiques artistiques. Elle permet de comprendre que les coordonnées physiques du monde moderne aient pu faire l'objet d'une conversion esthétique dont le

---

• 21 – RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 25.

• 22 – « La beauté n'est que la promesse du bonheur » (STENDHAL, *De l'Amour*, t. I, [1822], Paris, Le Divan, 1927, p. 80).

• 23 – LUKACS György, « Pensées sur une esthétique du cinéma » (1911-1913), in D. BENDA et J. MOURE, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, op. cit., p. 219.

• 24 – RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 25.

cinéma a été tour à tour le témoin involontaire et le médiateur nécessaire. Elle nous renseigne par ailleurs sur une tradition peu prise en compte dans la construction de l'économie visuelle des vues Lumière, le pittoresque. Or cette tradition qui procède de deux tendances distinctes, l'une qui l'apparente à l'esthétique anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle et à ses développements européens, l'autre qui rencontre l'expansion de la grande presse illustrée du XIX<sup>e</sup> siècle, de la diffusion de masse et du tourisme bourgeois, a été tout à la fois le modèle implicite de l'iconographie Lumière et l'anti-modèle de la photogénie défendue par Jean Epstein.

Du beau nom de pittoresque il ne reste pourtant pas grand-chose aujourd'hui, sinon une mésestime, voire un mépris déjà ancien. Ce qui fut un siècle plus tôt une catégorie esthétique et une mode aristocratique n'est plus qu'une expression artistique dévaluée qui satisfait le goût bourgeois et envahit la grande presse illustrée. Sa gloire fut en définitive de courte durée, moins d'un siècle, avant qu'il ne soit résorbé par l'esthétique romantique qui en prolonge l'expérience sensible, puis stéréotypé par l'iconographie de masse du XIX<sup>e</sup> siècle. Le mot pittoresque vient pourtant de la peinture, il est né dans les ateliers vénitiens de Giorgione et de Véronèse, avant d'être théorisé par les peintres et les philosophes anglais. William Gilpin, Uvedale Price, Edmund Burke, Richard Payne Knight en ont donné et discuté les principes, tandis que des peintres en ont proposé des interprétations variées. Le pittoresque est un art de peindre qui emprunte à Salvatore Rosa, à Poussin, au Lorrain, mais il correspond plus profondément encore à un nouveau sentiment devant la nature, situé dans l'intervalle esthétique qu'ont laissé le beau et le sublime. L'expérience visuelle que propose le pittoresque ne se limite pas au tableau et à sa délectation, elle ne se referme pas non plus sur le jugement de goût de l'amateur, elle se prolonge loin des salons et intéresse tout à la fois les touristes, les relations de voyages, les jeunes gens dont on fait l'éducation esthétique, l'architecture et l'art des jardins. Ce qui réunit toutes ces expériences, c'est le rôle prêté à la peinture, aux images et à l'art dans l'organisation de la perception. Véritable tournant phénoménologique de la perception au XVIII<sup>e</sup> siècle, le pittoresque devient capable de légiférer sur le monde et de soumettre les formes de la nature à une préemption artistique. On regarde un paysage comme on regarde un tableau, on soumet le premier aux règles artistiques du second. À bien des égards le pittoresque ressortit à un *nouveau partage du sensible* qui, pour ses premiers artisans, participait à une reconfiguration esthétique et politique de l'espace et du temps. S'il ne constitue pas, à lui seul, « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives<sup>25</sup> », le pittoresque

---

• 25 – RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 12.

n'en demeure pas moins le symptôme d'un nouvel âge de la sensibilité qui confère à l'art la possibilité d'élever les perceptions naturelles au rang de perceptions organisées. Or, avec le pittoresque, c'est l'expérience intime du monde qui se trouve ainsi recourbée, médiatisée et socialisée par les formes de l'art. Il faut insister sur le rôle politique qu'a joué le pittoresque : d'invention de l'art le pittoresque se fait invention de la *polis*. Il s'agit certes d'une manière de voir qui se veut l'égal d'une manière de peindre par les seuls moyens d'une vision savante, qui cherche à redresser la nature grâce aux formes et compositions de Poussin et de Rosa, mais il faut aussi prendre en compte cette manière de faire du paysage vu et architecturé une signature et un emblème politiques d'une classe dominante. C'est cette double disposition du visible qui se retrouve à l'œuvre dans le catalogue Lumière.

Marco Bertozzi a donné une description raisonnée des vues Lumière dont l'essentiel du répertoire est tiré de vues urbaines. En notant la récurrence des motifs et des thèmes qui identifient une économie générale de l'image, Bertozzi a distingué les « principaux attributs de l'architecture européenne [qui] imprègnent l'iconographie Lumière, à savoir : la stratification des villes historiques – encore assez évidente au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles –, les dettes topographiques envers les installations médiévales, le recours typologique aux places, églises, portes, remparts : voici, dans le catalogue Lumière, que l'on trouve *L'Arc de triomphe* (n° 149) ou le *Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau* (n° 296), la *Porte de Tolède* (n° 261) ou la *Karlsplatz de Munich* (n° 235)<sup>26</sup> ». Or ces caractères architecturaux peuvent être réunis sous une même enseigne : le pittoresque. On retrouve l'un des aspects de la morphologie du paysage gothique qui a façonné l'imaginaire romantique anglais, la ruine architecturale qui intensifie le sentiment de la nature rehaussée d'adjuvants historiques. C'est ce qu'analyse fort bien Raffaele Milani lorsqu'elle écrit que « nous retrouvons précisément en Grande-Bretagne cette sensibilité dans certains plaisirs de l'imagination qui, mêlant des éléments du sublime à des éléments du pittoresque et à des valeurs esthétiques autonomes liées à des descriptions de genre *romantic*, révéleront la force de la liberté poétique, l'émerveillement de la vue et de la représentation, ce qui témoigne d'une certaine immixtion du *romantic* dans le *picturesque*<sup>27</sup> ». N'est-ce pas ce que soutenait Uvedale Price lorsqu'il défendait l'idée d'une architecture gothique « généralement considérée comme plus pittoresque, bien que moins belle, que l'architecture grecque en vertu du principe selon lequel une ruine est plus pitto-

• 26 – BERTOZZI Marco, « Le paysage dans les vues Lumière », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 17.

• 27 – MILANI Raffaele, « L'idée du paysage dans les catégories esthétiques », *Horizons philosophiques*, vol. 11, n° 1, 2000, p. 103.

resque qu'un édifice neuf<sup>28</sup> ». L'autre aspect de cette morphologie pittoresque, c'est bien sûr le goût pour l'urbanité du paysage. L'irrégularité, la variété, la rudesse, la sévérité, qui définissent quelques-unes des valeurs du paysage pittoresque, vont se renouveler au contact des paysages industriels et des vues urbaines. Le tournant industriel du pittoresque est habituellement situé avec l'ouverture du site minier de Coalbrookdale, qui a suscité un intérêt passionné auprès des paysagistes anglais qui y ont trouvé une combinaison poignante de beautés classiques et d'horreurs sublimes, de calme agraire et de puissance prométhéenne. Le pittoresque étend donc son domaine aux produits modernes de l'activité humaine. Telle une forme symbolique qui permet le passage de l'idéal classique à la théorie romantique, le pittoresque structure l'image autant que l'imaginaire, maintient un lien cognitif entre le tableau, la reconnaissance et l'émotion.

Pour en défendre ou en contester la thèse, l'iconographie des vues Lumière a été rapprochée de la peinture vécutiste, du panorama, de la photographie, de la carte postale, des circuits du Grand Tour, des guides touristiques<sup>29</sup>, et, plus largement, « des survivances des plaques de lanterne magique, des jeux d'optique, des images stroboscopiques, ou encore des bandes du zootrope<sup>30</sup> ». C'est une généalogie complexe qui est affaire de médiums et d'images, de techniques et d'études iconographiques, de phénoménologie de la perception et d'anthropologie du regard. Souvenons-nous que Georges Méliès a défendu le caractère pittoresque des panoramas circulaires qu'il proposait avec la Maison Pathé à l'Exposition universelle de 1900 (Paris). De son côté, Fatimah Tobing Rony a souligné dans son essai, *The Third Eye, Race, cinema and ethnographic spectacle*, les liens qui existent entre le pittoresque et ce qu'elle nomme le « régime taxidermique » du cinéma ethnographique muet. Commentant le film de Thomas Edison, *Esquimaux Village*, présenté en 1901 à la *Pan-American Buffalo Exposition*, Tobing Rony souligne que dans ce film « *Footage of Inuit and Alaskan Esquimo hunting polar bears and paddling in kayaks were picturesque details which, as in other films in the period, lent an air of authenticity to the representations. [...] In this genre as well, the indigenous people served as picturesque elements of the landscape, marking the exotic and primitive past*

• 28 – Uvedale PRICE, *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, For the Purpose of Improving Real Landscape*, Londres, J. Robson 1796, p. 63.

• 29 – Pour une étude comparée du guide Joanne et des Vues Lumière, cf. BERTOZZI Marco, « Le paysage dans les vues Lumière », *op. cit.*

• 30 – PISANO Giusy, « La ville réverbère. Camera obscura et art trompeur », in L. CRETON et K. FEIGELSON (dir.), in *Villes cinématographiques. Ciné-Lieux*, Théorème n° 10, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 32.



*through which the modern explores were passing*<sup>31</sup> ». Ce que le cinéma ethnographique met en œuvre de manière concertée – la construction raisonnée d'une image de l'autre –, les vues Lumière le découvrent dans la continuité d'une tradition pittoresque dont elles reproduisent les constantes iconographiques et sociologiques.

Le pittoresque ne résistera pas à la révolution technique qui affecte la diffusion des images, tout comme il ne saura pas affronter sa dilution dans l'iconographie populaire appauvrie jusqu'au stéréotype. Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle on enregistre les premiers signes de son inexorable érosion. Dans *Le Dernier Chouan*, Balzac en étend l'usage à la description paysagée de la vallée du Couësnon « dont il déroulait à l'œil les effets larges et pittoresques<sup>32</sup> » et à la langue de Hulot qui « possédait éminemment l'art de parler au soldat sa langue pittoresque et d'en être aimé<sup>33</sup> ». Le pittoresque éloigne moins de la peinture qu'il ne la simplifie<sup>34</sup>. À la même époque Jane Austen s'en moque dans *Northanger Abbey*, ironisant sur son évolution pédagogique, alors qu'Eugène Fromentin quelques décennies plus tard se dira anti-pittoresque dans son refus de suivre la mode orientaliste, tandis qu'Henri Matisse se déclarera fermement contre le pittoresque dans sa peinture de paysage. Clement Greenberg avait quant à lui daté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la déchéance pittoresque de la peinture : « *By the second third of the 19th century painting had degenerated from the pictorial to the picturesque*<sup>35</sup>. » Si le pittoresque disparaît comme problème esthétique, il se renouvelle comme programme encyclopédique, et c'est à ce titre qu'il intéresse les vues Lumière et leur catalogue. Publié à Paris en 1885, *Le dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* d'Arthur Pougin est tout à fait significatif de cette mue épistémologique. Dans ce dictionnaire que son auteur a voulu aussi « amusant » qu'« instructif », l'« élément pittoresque et anecdotique » accompagne chacun des articles rédigés sur l'histoire, l'esthétique et la technique théâtrales. Sa tâche est ainsi clairement d'éveiller et de rendre sensible le public aux traits les plus sérieux et les plus difficiles de l'art théâtral. Le

• 31 – « Les séquences d'Inuit et d'Esquimaux d'Alaska chassant des ours polaires en pagayant dans leurs kayaks étaient des détails pittoresques qui, comme dans d'autres films de la même période, donnaient un air d'authenticité à ces représentations. [...] De la même manière, les peuples autochtones ont servi d'éléments pittoresques du paysage, marquant le passé exotique et primitif à travers lequel passent les récits modernes » (TOBING RONY Fatimah, *The Third Eye, Race, cinema and ethnographic spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 108).

• 32 – BALZAC Honoré de, *Le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, Urbain Canel, 1829, p. 22.

• 33 – *Ibid.*, p. 63.

• 34 – Sur ce point voir FARRANT Tim, « Balzac : du pittoresque au pictural », *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n° 5), p. 113-135.

• 35 – GREENBERG Clement, « Towards a Newer Laocoon », *Partisan Review* 4, vol. 7 (juillet-août 1940), reprinted in *Pollock and After: The Critical Debate*, éd. Francis Francina, New York: Harper and Row, 1985. Consultable en ligne : [<http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>].

pittoresque reflue du côté du piquant, de l'insolite, du curieux, il possède les vertus apéritives que l'on prête aux sujets importants, il se fait propédeutique, médiateur des formes savantes. C'est désormais le savoir qui se donne à lire dans les formes du pittoresque, massivement mis au service d'une pédagogie générale étendue à tous les rayons de l'immense bibliothèque que déploie le XIX<sup>e</sup> siècle. L'association de l'historique et du pittoresque dit bien ce que ce siècle a réalisé comme synthèse et comme projet. Le dictionnaire de Pougin est encyclopédique et patrimonial, comme l'a été avant lui le *Magasin pittoresque*, et comme le seront après lui les vues Lumière et les archives de la planète d'Albert Kahn. Le pittoresque se reformule, délaissant les formes élevées de l'esthétique pour celles positivistes et populaires de l'encyclopédie. En 1833, alors qu'Edouard Charton lance son *Magasin pittoresque* sur le modèle anglais du *Penny Magazine*, la mode du pittoresque s'est emparée du monde éditorial. La même année, on rencontre une *Histoire pittoresque du Mont Saint Michel*, une *Histoire pittoresque de la Révolution*, une *Encyclopédie pittoresque de la musique*, une *Médecine pittoresque*, un *Journal pittoresque des tribunaux* et un *Guide pittoresque du voyageur en France*. Tous les domaines sont concernés et la liste est loin d'être exhaustive. Comme le fait remarquer Stéphane Flachet dans une lettre adressée le 5 avril 1834 à Gustave d'Eichthal, tous deux saint-simoniens comme le fut Edouard Charton, rien ne semble devoir résister au pittoresque : « La vogue est au pittoresque, en ce moment, c'est-à-dire aux publications bon marché et aux gravures. C'est *Le Magasin pittoresque* de Cazeaux et de Charton qui a donné l'impulsion. Il y a excès en ce moment, mais le public sait distinguer ce qui est bon, et il ne rejette que le mauvais. » Soulignons que *Le Magasin pittoresque* tire son titre d'un double héritage sémantique qui renseigne sur le projet qui habite son fondateur. Le premier s'accorde au *magazine* dans sa forme anglaise, qui désigne une publication périodique à vocation pédagogique ouverte à ses expressions locales ou mondiales et tournée vers la vie littéraire, artistique, scientifique et philosophique. Le second tient du *magasin*, qui renvoie au dépôt de marchandises, dont il conserve l'idée de stockage. Le périodique se veut donc magasin d'informations, recueil de connaissances, digest démocratique. Un tel idéal encyclopédique se retrouve chez les frères Lumière qui se félicitaient d'avoir réussi à posséder le monde en trois semaines, tandis que Félix Mesguish, l'un des premiers opérateurs Lumière, se disait fier d'avoir à sa disposition les moyens d'« emmagasiner le monde ». Or cette reprise des traditions iconographiques a pu se maintenir tant que les premières vues Lumière jouissaient d'un point de vue fixe qui les assimilait au tableau. Le pittoresque pouvait ainsi s'ordonner selon les mêmes schémas de composition hérités de la peinture, suivre les mêmes habitudes visuelles qu'elle et reconduire les propriétés du paysage touristique renouvelé par la photographie. Les choses changent cependant lorsque la caméra cesse d'être

fixe, lorsqu'on la libère de son point de vue unique et que l'on commence à filmer depuis des trains, des voitures et des bateaux. Marco Bertozzi a sans doute raison de constater que toutes ces vues prises « depuis la locomotive d'un train en marche jusqu'au tunnel qui engloutit la vision » constituent « la dernière étape de l'observation réaliste du monde<sup>36</sup> ». On ajoutera qu'elles mettent surtout en crise les structures visibles de l'iconographie pittoresque de l'image fixe, tout en reconfigurant une architecture du visuel qui va trouver dans la photogénie du mouvement ses développements théoriques.

## Contre le pittoresque : la photogénie de Jean Epstein

Là où les formes variées du tableau pittoresque invitaient Théophile Gauthier à saisir la physionomie d'une ville, l'introduction d'une image à point de vue mobile en défait la possibilité, laissant les nouveaux voyageurs littéralement désorientés. Ce sont deux phénomènes qu'il s'agit de rapprocher pour en comprendre la portée. Le premier tient à l'expérience pittoresque du paysage qui, passé l'engouement des premières heures, n'a pas résisté à l'architecture urbaine qui déjoue les lois de composition du paysage naturel ou agraire. Henry James en a souligné les paradoxes dans son recueil d'impressions de voyages, *The American Scene*. Le pittoresque que le voyageur jamesien a tant de mal à retrouver dans la métropole new-yorkaise signe surtout l'évanescence de son expression poétique inspirée par des formes paysagées de la nature. Le quartier de Riverside Drive sera ainsi donné en exemple d'une impossibilité pittoresque, tandis que les gratte-ciel défient l'idée même d'harmonie et suscitent une perception sublime<sup>37</sup>. Le second phénomène relève d'une expérience moderne du paysage qui, parce qu'il est saisi depuis une voiture ou un train, se voit désormais soumis en une suite d'impressions fugitives. On enregistre ainsi un conflit phénoménologique entre des habitudes visuelles héritées de la perception à point de vue fixe et la nouveauté de la perception mobile. Charles-François Mathis rapporte dans son article sur *Les chemins de fer*

• 36 – « Nous voyons défilier un faisceau de rails encastrés – passage d'un tunnel en chemin de fer (pris de l'avant de la locomotive) ; puis l'œil de la caméra observe des activités et des architectures du bord de Seine – Panorama de rives de la Seine, I, II, III, IV (n<sup>os</sup> 684, 685, 686, 687) ; s'attarde, depuis la tête d'un tramway, sur un décor urbain bien ordonné – Montreux. Panorama (n<sup>o</sup> 1135) ; balaye le paysage industriel des docks de Liverpool, en traversant les places de la Great Western Railway ou les dépôts de la Manchester Ship Canal – Panorama pris du chemin de fer électrique, III (n<sup>o</sup> 706) » (BERTOZZI Marco, « Le paysage dans les vues Lumière », *op. cit.*, p. 24).

• 37 – Sur ce point, voir ABRIOUX Yves, « Aspects and prospects : pittoresque et romanesque dans *The American Scene* de Henry James », *Revue française d'études américaines* 3/2001 (n<sup>o</sup> 89), p. 20-32 et JOHNSON Kendall, *Henry James and the Visual*, Cambridge University Press, 2007.

et les paysages anglais ce commentaire anonyme publié en 1844, qui donne une bonne idée du bouleversement introduit par le chemin de fer :

« *In travelling on most of the railways [...], the face of nature, the beautiful prospects of hill and dale, are lost or distorted to our view. The alternation of high and low ground, the healthful breeze, and all those exhilarating associations connected with "the Road", are lost or changed to doleful cuttings, dismal tunnels, and the noxious effluvia of the screaming engine*<sup>38</sup>. »

Ce regret affligé peut se lire dans un grand nombre de comptes rendus des premières expériences ferroviaires. On y découvre le même récit d'une vue impossible, malmenée par les obstacles qui ferment l'horizon ou par la vitesse qui interdit qu'un quelconque paysage ait le temps de se former. Le défilement du paysage contredit l'idée même de paysage, qui doit encore tout à la forme picturale qui l'organise. Alors que le tableau pittoresque est pour le voyageur la garantie et la finalité de son expérience esthétique, alors que tout converge vers ce centre visuel donné au terme d'une marche qui en prépare la réception, le chemin de fer altère le regard, le soumet au défilement, aux hachures de la vision mobile. Si la fenêtre du train est un cadre, elle n'a cependant plus de rapport au tableau albertien. Le paysage est éprouvé négativement à partir de tous les obstacles qui se dressent et empêchent qu'une image ne se forme et qu'elle dure. Traversant sans sourciller montagnes et précipices, fleuves et vallées, le voyageur en chemin de fer subit la succession des tunnels, des tranchées, des talus, des viaducs qui bouchent la vue, altèrent la vision, démobilitent celui qui est soumis à l'inconstance du paysage. Ce dernier est non seulement changeant, mais il est malmené par les écluses visuelles que le train lui impose. La vue devient partielle, discontinue et source de frustration. À cela s'ajoute la vitesse qui fait elle aussi obstacle au paysage. Dans ses récits de voyageur spécialisé, Arthur Freeling fait clairement allusion à l'apprentissage du regard qui doit faire l'effort de se familiariser avec la vitesse du train : « le voyageur qui souhaite profiter des vues passagères du train, doit se souvenir de sa vitesse de déplacement, et se préparer à voir "tout ce qui peut être vu", ou les objets les plus importants seront passés devant la fenêtre de son confortable wagon à fauteuils, avant qu'on ait pu l'avertir de leur présence<sup>39</sup> ». Le voyageur de chemin de fer n'est

• 38 – « En voyageant sur la plupart des chemins de fer [...], le visage de la nature, les belles perspectives des collines et des vallées sont perdues ou déformées pour notre vue. L'alternance du haut et du bas, la brise rafraîchissante et toutes ces associations exaltantes liées à "la route" sont perdues ou douloureusement découpées en tunnels lugubres et noyées dans les effluves toxiques du moteur hurlant. »

• 39 – « *The traveller who would enjoy glimpses of railroads-views, must bear in mind the velocity of his conveyance, and prepare to "see whatever can be seen", or the most important objects will have glanced by the windows of his comfortable locomotive arm-chair coach, before any second person can warn*

pas seulement trahi par les obstacles qui interrompent brutalement ses tableaux, il l'est sans doute bien plus encore par la vitesse qui multiplie leur succession. Cette suite de tableaux, fragmentée par les coupes que leur opposent les entraves du voyage, n'est évidemment pas sans rapport avec la succession des plans filmiques qui vont constituer le principe de l'écriture cinématographique. Le traumatisme visuel est du même ordre, il réclame apprentissage et familiarité du regard. La liste des obstacles qui se dressent entre le sujet de la perception et le paysage n'est pas close. Il faut encore compter avec une désorientation provoquée par les changements de point de vue et les variations atmosphériques. On en trouve le récit dans une lettre de Thomas Carlyle à l'occasion d'un voyage effectué de nuit entre Carlisle et Londres :

« Une pluie fine avait commencé entre-temps ; j'en sentis le premier crachin sur mon visage alors que nous roulions vers notre auberge à Preston. Tourbillonner dans cette obscurité confuse sur ces ailes de vapeur est l'une des choses les plus étranges que je n'ai jamais vécues. Sifflant et se ruant en avant, [...] nous passions au-dessus des villes (je vis clairement une ville ou un village dont les cheminées se tendaient vainement vers nous) ; sous les étoiles, non sous les nuages mais parmi eux ; hors d'un véhicule puis dans un autre, grognant, rugissant nous volions ; – rien de plus comparable au vol de Faust sur le manteau du Diable ; un peu comme si quelque énorme oiseau de nuit à vapeur vous avait jeté sur son dos, et glissait rapidement avec vous à travers l'espace inconnu, probablement vers Londres<sup>40</sup>. »

La perception cesse d'être naturelle et se laisse envahir d'éléments fantastiques qui défont son réalisme. Le spectacle a désormais le visage d'une fantasmagorie qui ne va pas sans évoquer le *Faust* de Murnau, lorsque Méphisto couvre de son noir manteau le ciel de la ville sur laquelle il a choisi de s'abattre. Les expériences

---

*him of their presence* », Drake's Road Book to the Grand Junction Railway, Birmingham, James Drake, n. d., p. 50, cité par MATHIS Charles-François, « Chemins de fer et vision des paysages anglais », in *Histoire, économie et société*, 2005, 24<sup>e</sup> année, n° 1. *Cultures politiques, identités sociales en Grande-Bretagne*, p. 136.

• 40 – « *A small rain had begun by this time; the first spit of it I felt on my face as we drove up to our inn-door at Preston. The whirl thro' the confused darkness on those steam wings was one of the strangest things I have experienced. Hissing and dashing on, one knew not whither, we saw the gleam of towns in the distance, unknown towns; we went over the tops of towns (one town or village I saw clearly with its chimney heads vainly stretching up towards us); under the stars, not under the clouds but among them; out of one vehicle then into another, snorting, roaring we flew; – the likest thing to a Faust's flight on the Devil's mantle; or as if some huge steam nightbird had flung you on its back, and were [p. 183:] sweeping thro' unknown space with you, most probably towards London!* » (CARLYLE Thomas, *The Collected Letters of Thomas and Jane Welsh Carlyle*, éd. C.R. Sanders, Durham [North Carolina], Duke University Press, 1985, vol. 11 [1839], p. 182-183, cité par MATHIS Charles-François, « Chemins de fer et vision des paysages anglais », *op. cit.*, p. 129).

visuelles des voyageurs en chemin de fer n'ont plus rien de pittoresque, elles sombrent dans d'effroyables cauchemars qui épousent des visions encore incompréhensibles. Quant au changement de point de vue, qui donne tantôt du paysage une vue en plongée, tantôt la redresse pour le découvrir comme soulevé de sa base, tantôt enfin passe d'un angle à un autre à l'occasion d'une courbe ou d'un aiguillage, il nous ramène à la loi cinématographique que Malraux découvrait dans la division des plans, obtenue par « l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même<sup>41</sup> ». Loi essentielle, parce que d'elle dépend « la possibilité d'expression du cinéma », c'est-à-dire la possibilité que celui-ci fût un art. Mais ce n'est pas tout. Le pire est peut-être l'impossibilité de se souvenir, d'être confronté à un défilé d'images que rien ne peut fixer. Tel est le récit qu'en donne la romancière Mary Anne Hardy dans son roman *Heros' Work* paru en 1868 :

« Les heures passées dans un compartiment de train font en général partie des heures les plus calmes et ennuyeuses d'une vie. Collines, vallées, arbres, villes, larges rivières sinueuses, et même quelquefois des aperçus de la mer elle-même, semblent voler devant nous avec une telle rapidité qu'ils aveuglent le regard et lassent l'esprit. La vue la plus belle ne laisse aucune trace dans la mémoire ; sa beauté pittoresque, ses retraites ombragées, ses berceaux de verdure, si agréables pour le voyageur qui prend son temps, n'ont pas de charme de la fenêtre d'un wagon. Nous pouvons voler d'un bout du pays à l'autre, sans autres sentiments que ceux de notre profonde lassitude, et de notre gratitude lorsque le voyage s'achève enfin<sup>42</sup>. »

La vision se dissocie de la mémoire, impuissante devant ce qui ne cesse de fuir, épuisée par un tel déluge d'images. On retrouve des récits identiques dans les comptes rendus des spectateurs qui confient leurs premières impressions cinématographiques. Comme les premiers voyageurs de chemin de fer, eux aussi éprouvent une même désorientation, un même sentiment désagréable d'impuissance devant un tel défilé d'images. Kurt Pinthus a donné la relation de l'une de ses premières expériences cinématographiques. Alors qu'il est invité au Königspavillon-Theater de Leipzig en 1913 pour l'avant-première du *Quo Vadis* d'Enrico Guazzoni, le

• 41 – MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, op. cit., p. 45.

• 42 – « *The hours spent in a railway-carriage are generally among the most tedious and uneventful hours in life. Hills, valleys, trees, cities, broad winding rivers, even at times glimpses of the great sea itself seem to fly past with such rapidity as to dazzle the eye and weary the brain. The loveliest scenery leaves no trace upon the memory; its picturesque beauty, shady nooks, and leafy bowers, so agreeable to the leisurely traveller, have no charm from the window of the railway carriage. We may fly from one end of the land to the other, with no feeling save that of our profound weariness, and gratitude when the journey is over* » (HARDY Mary Ann, *A Hero's Work*, Londres, Hurst and Blackett, 1868, vol. 2, p. 67, cité par MATHIS Charles-François, « Chemins de fer et vision des paysages anglais », op. cit., p. 132).

futur dramaturge et collaborateur de Max Reinhardt se plaint du scintillement de l'image et des scènes qui se succèdent à un rythme bien trop élevé : « *The pictures flicker by rapidly. Scenes are never developed; you barely have time to take in the scenery before a new title springs onto the screen, along with new scenery to illustrate the title*<sup>43</sup>. » La conclusion de Pinthus est sans appel : le cinéma est tout simplement incompréhensible, à peine sauvé par des sous-titres sans lesquels personne n'y comprendrait rien<sup>44</sup>. On le voit, le train comme le cinéma ont profondément bouleversé les fondements d'une vision habituée à la fixité et à la permanence. Devant l'image, il est désormais livré à l'irréversibilité de la projection cinématographique qui lui impose une vision rapide à laquelle il ne sait pas encore répondre. Devant le temps, sa mémoire ne lui est toujours d'aucun secours. Les critiques adressées au cinéma touchent au fondement phénoménologique de l'expérience cinématographique, elles consignent les prémisses d'une mutation visuelle qui soumet la perception de l'espace et du temps au mouvement des images.

Si le chemin de fer a définitivement interdit la vision pittoresque déjà condamnée par la littérature, toute tentative d'y retourner ne pouvait pas manquer de susciter des critiques. Elles viendront de Jean Epstein qui s'est lui aussi élevé contre les vestiges d'un pittoresque jugé anachronique et, en définitive, anti-cinématographique. Contempteur du pittoresque au nom des valeurs modernes du cinéma, il lui oppose la photogénie dont il fait l'essence du cinéma. À la lenteur et à la fixité de l'image pittoresque, Epstein oppose la vitesse et le mouvement qui, en s'accordant, produisent de nouvelles formes de sensation. Le voyageur pittoresque cherchait le point de vue idéal, il se déplaçait lentement, se réservant la jouissance du point de vue qu'il prépare ou que lui réserve le parc aménagé en variété et en complexité pour satisfaire sa curiosité. La lenteur du déplacement était essentielle à l'œil pittoresque qui cherche le moment éloquent. La vue se fait paysage, la nature se fait peinture tandis que le regard jouit esthétiquement du spectacle. Epstein, lui, prend acte que ce type d'expérience visuelle n'est définitivement plus possible, qu'il est tout simplement antimoderne. Le train et le cinéma ont transformé les structures du visible, la configuration de l'espace sensible et le rapport de la mémoire à la durée. Les films doivent proposer les images qui s'accordent avec ces nouvelles prérogatives phénoménologiques. Dès *Bonjour Cinéma* (1921) Jean Epstein entend faire du paysage cinématographique un état d'âme, déplorant qu'il ne soit le plus

---

• 43 – « Les images clignotent rapidement. Les scènes ne sont jamais développées : vous avez à peine le temps de vous intéresser au décor qu'un nouveau titre jaillit sur l'écran, suivi d'un nouveau paysage qui vient illustrer le titre » (PINTHUS Kurt, « Quo Vadis, Cinema? On the Opening of the Königspavillon-Theater », in A. KAES, N. BAER et M. COWAN [éd.], *The Promise Cinema. German Film Theory, 1907-1933*, Berkeley, University of California Press, 2016, p. 187).

• 44 – « *Without the titles cards, no one would understand what is going on* » (*ibid.*)

souvent qu'un repos, une stase, quelque chose de fixe, de posé, d'irréremédiablement figé. Sa critique s'adresse au paysage de la peinture et de la photographie et, incidemment, à leurs vestiges pittoresques. Le cinéma l'a malheureusement reproduit, il en a reconduit l'inanité, sans rien percevoir de sa force nouvelle :

« Aussi tel que le donne le plus souvent le documentaire de la Bretagne pittoresque ou du voyage au Japon, il est une faute grave. Mais la danse du paysage est photogénique. Par la fenêtre du wagon et le hublot du navire, le monde acquiert une vivacité nouvelle, cinématographique. La route est une route, mais le sol qui fuit sous le ventre à quatre cœurs battants d'une auto, me transporte d'aise. Les tunnels de l'Oberland et du Semmering me gobent et ma tête, dépassant le gabarit, cogne leur voûte. Le mal de mer est décidément agréable. L'avion et moi à son bord, tombons. Mes genoux plient. Ce domaine reste à exploiter<sup>45</sup>. »

Le pittoresque se voit dès lors condamné comme image au nom d'une iconographie ressassée, tandis qu'il appartient au cinéma de mettre en œuvre une nouvelle conception du paysage coïncidant enfin avec la forme dansée d'une conscience. Nul mieux que Marcel L'Herbier n'a su filmer cette danse du paysage que dans *L'Inhumaine*. Ce que décrit Jean Epstein rencontre les altérations phénoménologiques que produit la vision du paysage à partir de cette situation nouvelle d'un observateur qui ne maîtrise plus ce qu'il regarde. Le cinéma doit devenir un œil mobile, un œil variable dira Jacques Aumont, un Ciné-Cœil que Dziga Vertov va mobiliser pour résoudre le chaos des situations perceptives. Alors que jadis toute expérience esthétique était conquise sur le modèle *pittoresco* du tableau<sup>46</sup>, il est désormais impossible de bien voir – la vue est toujours partiellement ou totalement empêchée –, impossible de faire de l'œil humain la mesure du regard puisque tout glisse, tout file, comme file à toute allure la voiture de Jaque Catelain qui traverse le paysage. Tout chancelle comme l'écrit Epstein, laissant un monde devenu évanescence dans le défilement de ses surimpressions. Le pittoresque s'abîme dans le mouvement, tandis que la photogénie dresse la forme d'une nouvelle expérience du regard, happé par le flux continu et changeant des impressions qui se présentent à la conscience. Le cinématographe, dont le point de vue variable épouse le point de vue mobile du chemin de fer, a définitivement défait les caractères physiques et

• 45 – EPSTEIN Jean, « Bonjour cinéma » (1921), in *Écrits sur le cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 94-95.

• 46 – Voir la définition que Jean-Baptiste du Bos a donnée du pittoresque dans *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* : « J'appelle composition pittoresque, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau par rapport à l'effet général de ce tableau. Une bonne composition pittoresque est celle dont le coup d'œil fait un grand effet suivant l'intention du peintre et le but qu'il s'est proposé » (DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, t. I, Paris, Jean Mariette, 1719, p. 254).



plastiques du paysage pictural. La photogénie est foncièrement anti-pittoresque. Mais tout en s'opposant au pittoresque, Jean Epstein confirme cette idée d'une relation esthétique entre les choses de l'art et les expériences les plus ordinaires de la vie. Le cinéma va donc produire une représentation photogénique du paysage pris dans la durée d'un mouvement qui se substitue à la vision pittoresque.

« Jamais, poursuit Epstein, je ne voyage solennellement comme ces opérateurs. Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan. Non pas les points de vue recommandés, les horizons du Touring-Club, mais des détails naturels, indigènes et photogéniques. Vitrines, cafés, mômes pas mal pouilleux, la buraliste, des gestes coutumiers faits avec leur pleine portée de réalisation, une foire, la poussière des autos, une atmosphère. Le film de paysage est, quant à présent, une multiplication par zéro. On y cherche le pittoresque. Le pittoresque au cinéma est zéro, rien, néant. Autant parler couleur à un aveugle. Le film n'est susceptible que de photogénie. Pittoresque et photogénie ne coïncident que par hasard. Toute la nullité des films tournés aux environs de la Promenade des Anglais découle de cette confusion. Les couchers de soleil en sont une autre preuve<sup>47</sup>. »

On le voit, la critique de Jean Epstein est double. D'une part, elle accuse le pittoresque de ne plus être la juste mesure du regard et de manquer ce qui l'identifie à sa modernité. Conserver les principes de la vision pittoresque, c'est ne pas avoir compris que le cinéma a posé les conditions d'une perception qui a la mobilité pour raison première. D'autre part, Epstein s'en prend à l'espèce de moyenne esthétique qui semble encore régler le rapport que l'époque entretient à l'égard de ses images. C'est toute une écologie des images que la photogénie bouleverse, refusant le pittoresque au nom des valeurs cinématographiques. Ce qu'affirme Jean Epstein dans son refus du pittoresque n'est en somme que la liquidation du moment Lumière qui a connu le cinématographe, mais a ignoré le cinéma.

## Les vues Lumière et les *ready-made*

Au moment où la question de l'art se pose, la résoudre oblige ceux qui s'y emploient à faire trois choses à la fois : liquider ses adhérences foraines, réduire les prétentions économiques de l'industrie et négocier les attaches esthétiques du cinéma au champ de l'art. La tâche est immense et les obstacles nombreux, au premier chef desquels on compte le naturalisme dont souffre l'image cinématographique. Les premiers griefs de Meyerhold n'ont pas d'autre cause. Le cinéma se confond avec « la réalisation du rêve de ceux qui aspirent à une photographie

---

• 47 – *Ibid.*, p. 95-97.

de la vie<sup>48</sup> », tandis que son « extraordinaire succès [...] s'explique en premier lieu par l'extrême engouement pour le naturalisme<sup>49</sup> ». Pour les avant-gardes, cet héritage artistique diffus, coupé de ses origines politiques<sup>50</sup>, largement étayé par la technique photographique est désormais le contraire de l'art. On se demande donc s'il est possible d'arracher ce nouveau média au déterminisme de sa technique, on lui demande en somme comme prix à payer de son entrée dans le monde de l'art d'acquitter la dette ontologique de son médium. La question n'est pas nouvelle, Charles Baudelaire l'avait déjà formulée à propos de la photographie au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle, avant de s'imposer comme l'un de ses plus terribles détracteurs. Ses critiques seront reprises, ses arguments relancés avant d'être défaits par une époque qui a fini par se réconcilier avec la technique. Si l'objection est tombée, le problème, lui, n'a pas disparu. À ce titre, on gagnera à relire son *Salon* de 1859 qui défendait l'imagination, reine des facultés, et fustigeait un public moderne incapable de comprendre que « l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études<sup>51</sup> ». Non seulement la peinture quitte le génie auquel pouvaient encore prétendre Lebrun, David ou Delacroix, mais elle subit l'influence d'une technique et d'une industrie qui sont ses ennemies mortelles. Aveuglée par le progrès et la « fatuité moderne<sup>52</sup> », l'époque n'a pas compris que « la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive<sup>53</sup> ». La suite est connue, Baudelaire regrette que la peinture ait oublié ce que composer veut dire tout en désirant « être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait [lui] imposer une utile illusion<sup>54</sup> ». C'est en définitive parce qu'elles sont fausses que « ces choses sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir<sup>55</sup> ». L'art ne s'obtient qu'au prix de cette infidélité à la nature. En s'abandonnant à « la mode nouvelle de ceux qui prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même<sup>56</sup> », les peintres auraient sacrifié l'imagination poétique au respect intégral du motif qui

---

• 48 – MEYERHOLD Vsevolod, « Balagan », 1912, in *Écrits sur le théâtre*, t. I, 1891-1917, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 196.

• 49 – *Ibid.*, p. 195.

• 50 – Sur ce point voir HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, PUF, 2004, p. 631-821.

• 51 – BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Éditions Garnier, 1986, p. 318.

• 52 – *Ibid.*

• 53 – *Ibid.*, p. 319.

• 54 – *Ibid.*, p. 381.

• 55 – *Ibid.*, p. 371.

• 56 – *Ibid.*

devait précipiter la perte de l'art : « Ainsi ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait. Quelques-uns vont plus loin encore. À leurs yeux une étude est un tableau<sup>57</sup>. » Baudelaire en appelle à Léon Battista Alberti qui faisait débiter la peinture par ce geste consistant à tracer un quadrilatère de la grandeur qui convient, parfaite « fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire<sup>58</sup> ». Oublieux de la leçon du théoricien de la perspective, quelques peintres se seraient ainsi affranchis de l'« historia » albertienne, alors qu'elle « est l'objet même de la peinture qui résulte d'une invention (le sujet, qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description) et d'une composition achevée (agencement des formes, des parties, des corps)<sup>59</sup> ». Se voulant moderne, la peinture a cru bon d'imiter la photographie, s'épargnant ainsi l'effort et le travail de l'œuvre sans se rendre compte qu'elle renonçait à l'art. C'est pour décrire ce déclin de l'art que Baudelaire parle d'un « poème tout fait », c'est-à-dire d'un tableau déjà formé et comme déposé dans les choses que le peintre n'aurait qu'à reproduire. Or cette critique qui stigmatise les dehors de l'art en condamnant le caprice des peintres qui espèrent tirer leur sujet de la nature comme d'autres iraient chercher le leur dans un dictionnaire ou dans un magasin d'accessoires, contient en puissance la plus radicale des inventions de l'art moderne, le *ready-made*.

On s'accorde habituellement sur un point : le *ready-made* est une invention de Marcel Duchamp. On lui prête une date, ou plutôt deux : 1913 pour la *Roue de Bicyclette* et 1916 pour le nom qui en fait un genre de l'art. On lui connaît plusieurs définitions, des théories souvent contradictoires, des répliques et des déclarations que son auteur n'a cessé de multiplier. En janvier 1916, il écrit à sa sœur Suzanne une lettre qui précise ses intentions : « Ici, à New York, j'ai acheté des objets dans le même goût [que le porte-bouteilles] et je les traite comme des "ready-made", tu sais assez d'anglais pour comprendre le sens de "tout fait" que je donne à ces objets. Je les signe et leur donne une inscription en anglais<sup>60</sup>. » Cette toute première mention constitue la pierre angulaire de sa stratégie artistique. Elle rend compte du transfert d'une langue vers l'autre et fait de l'anglais le lieu d'un événement esthétique qui affirme le parti pris de l'art. Écrire *ready-made*, c'est faire une proposition artistique, écrire « tout fait » revient à décrire un résultat, à expliquer une méthode. En d'autres termes, seul l'anglais parvient à objectiver le lien qui va de l'objet à

---

• 57 – *Ibid.*

• 58 – ALBERTI Leon Battista, *De la Peinture (De Pictura, 1435)*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 115.

• 59 – *Ibid.*

• 60 – DUCHAMP Marcel, Lettre du 15 janvier 1916 à sa sœur Suzanne. *Affectionately, Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp*, Ghent-Amsterdam, Ludion Press, 2000, p. 43-44.

l'œuvre, lui seul réussit à condenser en deux mots, *ready* et *made*, la formule de l'art moderne, *ready-made*. Or c'est très exactement le syntagme que l'on rencontre chez Baudelaire dénonçant ce « poème tout fait », que d'aucuns prennent à tort pour une œuvre. Mais c'est évidemment dans son édition anglaise que la critique de Baudelaire devient plus décisive, c'est-à-dire plus proche de Duchamp. Voici ce qu'on peut lire dans la traduction qu'en a donnée Johnathan Mayne :

« *They take the dictionary of art for art itself; they copy a word from the dictionary, believing they are copying a poem. But a poem can never be copied; it has to be composed. Thus, they open a window, and the space contained in the rectangle of that window – trees, sky, and house – assumes for them the value of a ready-made poem*<sup>61</sup>. »

Ce qui n'apparaissait pas en français s'impose avec l'anglais. Le peintre baudelairien confond le tableau avec son étude et, pour peu que ce morceau de nature lui plaise, il le peint tel qu'il le trouve, sans rien changer à ce qu'il voit. Peindre le premier morceau de nature venu sans rien y soustraire ou y ajouter, voilà le crime qui conduit à la mort de l'art. Personne n'y songe vraiment, mais le mal est fait. Sans se soucier de corriger la vue par l'imagination, le peintre est condamné à peindre *n'importe quoi*. Ce sera chose faite avec le *Manet* de Georges Bataille, qui comprend que le *n'importe quoi* d'une botte d'asperges (1880, Wallraf-Richartz Museum, Cologne) et le *n'importe qui* de sa célèbre *Olympia* (1863, musée d'Orsay, Paris) n'étaient jamais que les premiers pas vers la ruine d'une tradition de l'art. Baudelaire n'en sait rien encore, mais il vient d'inventer le ready-made. Si le « poème tout fait » conserve quelque parenté artistique avec la peinture – après tout ce sont des tableaux – et s'il lui manque encore la force illocutoire de la petite phrase qui « s'épingle à un objet absolument quelconque, et qui dit : "ceci est de l'art"<sup>62</sup> », il n'en contient pas moins l'hypothèse d'une sortie de l'art qui se fait au nom d'une identité entre l'œuvre et la chose. Convenons toutefois d'une différence : la nouvelle tendance que dénonce Baudelaire porte sur l'art et sur les valeurs qui doivent orienter le faire artistique, mais personne n'a encore renoncé au plaisir esthétique qui gouverne ses fins. Tout autre est la démarche de Duchamp qui choisit ses objets pour leur insensibilité artistique : « Le choix de ces ready-made ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie

• 61 – BAUDELAIRE Charles, *Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*, trans. Johnathan Mayne, Oxford, Phaidon.

• 62 – DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, p. 113.

complète<sup>63</sup>. » En d'autres termes, l'inesthétique des objets quelconques supprime le jugement de goût et, avec lui, prononce le divorce de l'art et de l'esthétique. Le ready-made duchampien retirerait à l'art son ancien privilège qui consiste à produire un monde d'objets, peints ou sculptés, livrés à notre seule jouissance esthétique. Il ne suffisait donc pas d'inventer une œuvre déjà faite pour que le sens de l'art en fût changé, encore fallait-il inventer le type de jugement qui pourrait lui convenir. Ce sera la grande affaire du xx<sup>e</sup> siècle que d'arracher à l'art un tout autre rapport aux œuvres. Alfred Stieglitz fut l'un des très rares contemporains de Duchamp à s'y être essayé dès 1917 en exposant *Fountain* qu'il renomma *Madonna of the Bathroom*. L'époque a manqué la rencontre inesthétique qu'on lui suggérait, dût-elle modifier durablement la nature même de l'esthétique<sup>64</sup>. À peine fut-elle photographiée qu'elle disparut sans que personne ne se souciât vraiment de sa disparition. Nul ne semblait en souffrir faute d'en avoir compris le sens. « Serait-ce, comme le relevait déjà André Breton, que Marcel Duchamp parvienne plus vite que quiconque au *point critique* des idées<sup>65</sup>? » Quelques décennies plus tôt Baudelaire pressentit le risque qu'il y avait à abandonner la peinture aux Leroux, Breton, Belly et Chintreuil, accusés d'avoir fait disparaître le plaisir esthétique et de l'avoir remplacé par une « désolante et visible lacune universelle<sup>66</sup> ». Si ces peintres ratés lui volent son plaisir, c'est qu'ils l'ont élu là où il ne peut le reconnaître. Ils ne l'ont pas abandonné, ils lui ont simplement donné une couleur et une forme que Baudelaire ne goûte pas. Pourtant, qu'un tableau manque de composition ou que l'on tire un objet de sa quincaillerie pour le destiner au musée, le crime est le même. En signant la défaite de l'art et du jugement esthétique, le ready-made baudelairien rejoint celui de Duchamp, convaincu que depuis l'introduction des tubes de couleurs industriels c'est l'art lui-même, tout entier, qui est passé sous le contrôle du ready-made : « Nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-made aidés et des travaux d'assemblage<sup>67</sup>. » Il ne lui restera plus qu'à « se servir d'un Rembrandt comme d'une table à repasser » pour en achever la logique. Le constat d'une sortie de l'art est le même, mais là où Baudelaire prête à quelques peintres un pouvoir qu'ils n'ont

• 63 – DUCHAMP Marcel, « À propos des Ready-mades », 1961, in *Du chant du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 191. Pour lever toute ambiguïté sur l'orthographe du mot, on notera que Duchamp a utilisé deux graphies différentes, *readymade* et *ready-made*, avant de se rallier à cette dernière. En revanche, *ready-made* est invariable.

• 64 – Sur ce point, voir BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998 et MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

• 65 – BRETON André, *Marcel Duchamp*, revue *Littérature*, n° 5, Paris, octobre 1922, p. 7-10.

• 66 – BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique, op. cit.*, p. 371.

• 67 – DUCHAMP Marcel, « À propos des Ready-mades », *op. cit.*, p. 191.

pas, Duchamp engage l'art moderne dans une voie à laquelle il se refuse. On sait combien son ready-made présenté au premier salon organisé la *Société des Artistes Indépendants* de New York en 1917 fut très mal accueilli par ses pairs.

Les vues Lumière partagent-elles quelque chose avec ces ready-made? S'il est à première vue difficile de passer de Lumière à Duchamp, on voit mieux en revanche comment passer de Baudelaire à Lumière. C'est que le reproche adressé aux peintres et aux opérateurs Lumière est le même : leurs images ne montrent que ce qu'ils ont vu. Le monde est désormais prêt à l'emploi, soumis à la loi de la photographie. Qu'est-ce qu'un film Lumière de ce seul point de vue sinon un ensemble d'images qui, sans ignorer les formes élémentaires du filmique – le point de vue, la distance caméra, l'angle de prise de vue –, demeurent prioritairement informées par leur référent. La vue Lumière est identique au *ready-made* baudelairien, parce qu'elle est une image toute faite qui ne demande ni art ni imagination. On peut certes aujourd'hui juger du contraire, mais je m'intéresse à la manière dont une époque a jugé ces films. Le paysage pour Baudelaire naît d'une nature bien composée, des ruines et des ciels, des arbres et des vallons qui la tournent vers l'homme, mais qui ne s'y rencontrent pas. Là où Baudelaire concède que « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative », les frères Lumière se vantent de pouvoir emmagasiner le monde en trois semaines. Ils sont comme ces peintres positivistes qui désirent « représenter les choses telles qu'elles sont » ou bien telles qu'elles seraient s'ils n'existaient pas. Ce que filment les frères Lumière, ce sont, strictement, des poèmes tout faits, des *ready-made poems*. Quiconque voudrait se montrer plus indulgent en y cherchant des élans artistiques oublierait que ces premiers films n'ont pas été vus pour la quantité d'art qu'ils pouvaient conserver d'un héritage artistique auquel personne ne pensait. Le sérieux de la prise de vue et l'application professionnelle ne sont pas exclus, mais ces prémisses techniques n'en font pas de l'art. Au mieux suscitent-ils la curiosité, comme il en va de ces cabinets qui multiplient *naturalia* et *mirabilia*. Les vues Lumière sont les dernières merveilles du siècle industriel qui s'achève. L'art est absent, non par manque de foi latitudinaire dans la technique, mais parce qu'on ne s'est pas encore soucié d'en produire la valeur. Le XIX<sup>e</sup> siècle avait pris conscience du pouvoir conservatoire de la photographie, il était inévitable que l'on finisse par demander au cinéma d'en prolonger la fonction. Lorsqu'en 1898 Boleslaw Matuszewski, qui fut un opérateur polonais de la première heure, défend dans les pages du *Figaro* la constitution d'un *Dépôt de cinématographie historique* qui sera l'équivalent des estampes, des médailles, poteries et dessins qui renseignent sur les siècles passés, il ne juge du cinéma qu'à partir d'un « caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision » qui fait de ce dernier un « témoin oculaire véridique

et infaillible<sup>68</sup> ». En posant que l'image et la chose coïncident, qu'elle est bien son archive incontestable, Matuszewski confirme l'idée que beaucoup se font des vues Lumière, qui y trouvent un merveilleux musée des moulages photographiques. Baudelaire<sup>69</sup> n'avait-il pas concédé que la photographie pouvait être la parfaite servante de la science? Si le cinéma a ses atouts, il a aussi ses défauts qui tiennent, on l'a vu, à l'inesthétique des films qui se contentent de copier platement la réalité. Nous voilà ramenés à la présentation d'un morceau de nature *tout fait*. L'usine Lumière filmée et projetée en mars 1895 ne vaut pas mieux que la roue de bicyclette ou la pelle à neige de Duchamp, le train qui entre en gare de La Ciotat n'a pas plus de valeur que ses porte-bouteilles, tout provient de la même manufacture qui ignore tout des exigences de l'art. Baudelaire fustige Millet au motif qu'il ne peut s'empêcher de prêter à sa campagne un alibi idéologique, ajoutant à la monotone laideur de ses paysages « tous ces petits parias (qui) ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaélesque », tandis qu'il reproche à Troyon d'être l'exemple même de l'habileté sans âme. Tableau sans âme pour public sans esprit, voilà le mal qui ronge son siècle. C'est le même mal qui attaquera le siècle suivant. Le *ready-made* de Duchamp est en définitive moins neuf qu'on veut bien le dire : sa nouveauté, puisqu'il en est une, se lira dans la formule théorique qu'il donne à une thèse sur l'art écrite quelque cinquante ans plus tôt.

Les vues Lumière sont situées entre deux conceptions de l'art que tout oppose, mais elles possèdent paradoxalement cette insigne qualité de pouvoir être lues par l'une et par l'autre. Si les vues Lumière sont des *ready-made*, elles le sont à double titre. Par un côté ce sont de parfaits *ready-made* baudelairiens, parce qu'en présentant cette scène ou ce morceau de nature *tout fait*, elles affirment la nature quelconque de leur sujet, elles achèvent l'évolution de la peinture que redoutait Baudelaire. Mais par un autre côté, ce sont de parfaits *ready-made* duchampiens qui dépendent d'une quantité d'art qu'ils ne possèdent pas. Les vues Lumière ne doivent rien à l'art, mais elles sont les prémisses d'un art, le cinéma, qui a d'abord

• 68 – MATUSZEWSKI Boleslaw, *Une Nouvelle Source de l'Histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*, Paris, Noizette et C<sup>ie</sup>, 25 mars 1898, p. 9.

• 69 – « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie » (BAUDELAIRE Charles, « Le Public Moderne et la photographie. Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859, 20 juin 1859 », in *Curiosités esthétiques. L'Art Romantique, op. cit.*, p. 319).

dû liquider leur réalisme avant d'en faire la loi d'une esthétique dont on connaît la fortune. À bien des égards, c'est en elles que se vérifie la conclusion qu'Erwin Panofsky porte sur l'expressionnisme. Bien qu'il reconnût que l'expérience fut passionnante, il ne put s'empêcher de penser qu'il était vain « de soumettre le monde à une pré-stylisation, comme dans les décors expressionnistes du *Cabinet du Docteur Caligari*<sup>70</sup> ». En soutenant que le cinéma ne sera un art que s'il parvient à styliser la réalité par les seuls moyens de son médium, Panofsky juge encore de l'art sans tenir compte de Duchamp. Ces premières vue Lumière existent dans un entre-deux monde, entre un monde de l'art qui ne connaît que l'univers des formes et un autre qui a décidé de renoncer au travail de l'art. Ce que Baudelaire redoutait – que des œuvres puissent se passer d'art et que cette absence devienne le nouveau nom de l'art –, Duchamp le revendique, confirmant par-là que la photographie et le cinéma ne pouvaient demeurer plus longtemps étrangers au champ de l'art. Le cinéma ne l'a pas compris tout de suite, s'obstinant à faire du style la preuve du sérieux artistique de sa candidature – photogénie et expressionnisme sont parmi les tentatives les plus explicites pour tenter de former un lien nécessaire entre l'art et le cinéma –, avant que Bazin ne rappelle la dette phénoménologique qui liait le cinéma au monde. Le néoréalisme devenait ainsi l'aveu d'une égalité entre la réalité et le film : « Par-là, *Voleur de bicyclette* est un des premiers exemples de cinéma pur. Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma<sup>71</sup>. » Cette éclipse des formes cinématographiques ne doit pas tromper : elle ne dit pas la disparition du cinéma mais, tout au contraire, son épiphanie intégrale, parfaitement ajustée à sa vocation phénoménologique. Reste à considérer un dernier point. Si les peintres que condamne Baudelaire n'hésitent pas à affirmer que leur peinture est de l'art, les frères Lumière, eux, n'y pensent pas. De quelque côté que l'on tourne la vue Lumière, pour qu'il y ait ready-made il faut donc lui refuser ce qu'elle ne demande pas. Ainsi emprunte-t-elle à Baudelaire le « poème tout fait » qui cesse d'être un poème et à Duchamp l'idée que l'œuvre qui ne doit rien à l'art sera l'art de demain. À l'un le déjà plus, à l'autre le pas encore.

## Le juste pédagogue et le fidèle conservateur des arts

Telle est la position incertaine du cinéma au tout début du xx<sup>e</sup> siècle, « qui n'est ni pratique culturelle aboutie, ni art reconnu, ni institution, et qui

• 70 – PANOFSKY Erwin, « Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, p. 141.

• 71 – BAZIN André, « Voleur de bicyclette » (1949), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », Paris, 1987, p. 309.



ne jouit ni de légitimité, ni de stabilité<sup>72</sup> ». Doit-on pour autant considérer comme Jacques Aumont l'écrivait en 1989 que c'est par un « débordement de réalité [que] la vue Lumière échappe d'emblée à une part de son héritage – le jouet, le zootrope ou le fantascopie, le joujou baudelairien –, et passe d'emblée du côté de l'art, fût-ce encore un art mineur<sup>73</sup> »? Dix-huit ans plus tard, Jacques Aumont atténue la portée de cette rencontre esthétique et parle plutôt d'un « rendez-vous manqué<sup>74</sup> » entre le cinématographe Lumière et la modernité artistique, différenciant les commencements artistiques du cinéma au début des années 1920, lorsqu'on comprend que « la vraie modernité du cinéma [...] ce n'est pas celle de l'image, c'est celle de la vitesse<sup>75</sup> ». Mais une vitesse douée de propriétés esthétiques qui trouvent leurs premières expressions dans les manifestes futuristes. Le pli de l'histoire du cinéma, c'est l'art qui le dessine, fléchissant son destin industriel au nom d'une modernité dont il sera le vecteur historique. L'art n'est pourtant pas absent des premiers essais cinématographiques, il affleure dans les films Pathé et Gaumont et, plus largement, dans le temps compté du cinématographe<sup>76</sup>, mais force est de constater qu'il n'a pas encore la force structurante d'une pensée esthétique. Tout au plus existe-t-il à la lisière d'une pratique cinématographique qui, comme le remarque Laurent Le Forestier, fonctionne depuis le théâtre et la littérature selon un « mouvement centripète, allant de l'extérieur vers l'intérieur de la sphère cinématographique et s'originant, par conséquent, dans d'autres formes artistiques, sans chercher forcément à faire du cinéma un art<sup>77</sup> ». Tout fonctionne encore comme s'il s'agissait moins de produire des œuvres d'art cinématographiques qui assureraient l'appartenance du cinéma au champ de l'art, que de rehausser artistiquement des films en usant des moyens ou des effets de l'art. L'art possède des vertus publicitaires que l'industrie met au service de ses stratégies commerciales. Cette situation nouvelle qui voit le cinéma se préoccuper d'introduire des éléments artistiques censés valoriser une pratique sociale encore mésestimée constitue donc moins les prémices d'une entrée du cinéma dans le

---

• 72 – GAUDREAU André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 179.

• 73 – AUMONT Jacques, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 23.

• 74 – AUMONT Jacques, *Moderne? Comme le cinéma est devenu le plus singulier des arts?*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 23.

• 75 – *Ibid.*, p. 26.

• 76 – Sur les problèmes lexicographiques posés par le cinéma dans la période qui précède son institutionnalisation, voir la rapide synthèse proposée par GAUDREAU André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

• 77 – LE FORESTIER Laurent, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, en ligne, 56 | 2008, mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2011, consulté le 18 août 2016, [<http://1895.revues.org/4081>]; DOI : 10.4000/1895.4081.

champ de l'art que son inscription dans le champ socialisé des produits culturels. Pour Le Forestier ce qui est en jeu ce n'est pas tant la « nouveauté d'un art cinématographique, d'un cinéma devenu art, mais plutôt un territoire inédit du cinéma, ayant la particularité d'être artistique, qui se juxtapose au précédent<sup>78</sup> ». La valorisation artistique du cinéma, confinée dans des productions visant un public spécifique, confiée à des sociétés spécialisées, n'énonce donc pas la transformation artistique du cinéma, elle ressortit plutôt à une double conception publicitaire et patrimoniale de l'art qui vient servir un projet commercial et industriel. Bertolt Brecht en donnera une analyse circonstanciée lors du procès de *L'Opéra de quat'sous*, ramenant le film au statut de marchandise et le cinéma à celui d'une industrie du luxe. Le pire pour le dramaturge n'est pas de constater que le cinéma a échoué à devenir un art, mais d'observer que « le projet schillérien de faire de l'éducation politique l'affaire de l'esthétique n'a été à aucune époque aussi clairement voué à l'échec que de nos jours<sup>79</sup> ». Au mieux juge-t-on du cinéma comme d'un précieux auxiliaire, à l'image de « Paul Deschanel, membre de l'Académie-Française et Président de la Chambre des Députés, [qui] reprend ce type de discours, en l'appliquant spécifiquement aux éditeurs et aux créateurs cinématographiques : “vous pouvez être d'utiles auxiliaires de notre grande littérature, et aussi de puissants propagandistes de notre magnifique histoire”<sup>80</sup> ». Cette concession de même nature que celle que l'on accorda à la photographie au siècle précédent confirme la position à partir de laquelle le cinéma est reçu socialement. Progressivement l'art devient tout à la fois le signe d'une possible habilitation sociale et la forme d'une démocratisation de la culture. À défaut d'en faire un art, on s'accorde pour que le cinéma soit le juste pédagogue et le fidèle conservateur des arts. Le patrimoine est la grande affaire du XIX<sup>e</sup> siècle qui en découvre la nécessité culturelle et le devoir politique, après que la Révolution française ait rendu sensible la question de la prise en charge du passé, de l'histoire et de ses manifestations les plus remarquables. Le vandalisme révolutionnaire encouragé par l'Assemblée législative qui adopte le 14 août 1792 un décret « considérant que les principes sacrés de la Liberté et de l'Égalité ne permettent point de laisser plus longtemps sous les yeux du peuple français les monuments élevés à l'orgueil, aux préjugés et à la tyrannie » suscite la réaction de l'Abbé Grégoire qui lui oppose un premier rapport. Devant la Convention, le 14 fructidor de l'an II, il en appelle au respect public qui doit « entourer les objets nationaux, qui, n'étant

---

• 78 – *Ibid.*

• 79 – BRECHT Bertolt, « Sur le cinéma », in *Écrits sur la littérature et l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 174.

• 80 – LE FORESTIER Laurent, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », *op. cit.*

à personne, sont la propriété de tous<sup>81</sup> ». Quelque quarante ans plus tard, Victor Hugo écrit dans la *Revue des Deux Mondes* un plaidoyer pour la conservation des monuments historiques. Après avoir raillé l'inutile travail législatif de la chambre parlementaire, Hugo en appelle à la création des lois nécessaires à la protection du patrimoine de la nation, avant d'avouer ses doutes devant un tel projet :

« Et une loi pour les *monuments*, une loi pour l'art, une loi pour la nationalité de la France, une loi pour les souvenirs, une loi pour les cathédrales, une loi pour les plus grands produits de l'intelligence humaine, une loi pour l'œuvre collective de nos pères, une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte, utile, nécessaire, indispensable, urgente, on n'a pas le temps, on ne la fera pas<sup>82</sup>. »

Cinq ans plus tard, les vœux de Victor Hugo sont pourtant exaucés. En 1837, sous l'impulsion de son ministre de l'intérieur, le comte de Montalivet, la France se dote d'une Commission des monuments historiques, mais elle devra attendre la loi du 30 mars 1887 sur la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique pour que soient définies les premières prérogatives de l'État. Peu efficace, la loi est abrogée au titre de l'article 39 de la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques qui servira de cadre législatif au xx<sup>e</sup> siècle. Le cinéma est l'exact contemporain de cette transformation patrimoniale de l'espace public nourrie d'un imaginaire esthétique qui a trouvé dans la littérature, dans l'édition scientifique et la grande presse illustrée du xix<sup>e</sup> siècle ses expressions continues. Les vingt-quatre volumes qui constituent l'ambitieux projet des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* que publie le Baron Isidore Taylor entre 1820 et 1878 résument le goût d'un siècle qui fait l'expérience du sentiment national. Il faut se souvenir que cette invitation à parcourir les provinces françaises, à puiser dans leurs paysages et leurs architectures les fragments d'une conscience historique qui devait nourrir la construction de l'identité nationale a parfois pris le nom d'« excursions patriotiques ». Anne-Marie Thiesse l'a clairement indiqué :

« La nation au sens culturel a été construite parallèlement à la nation au sens politique. En France, l'affirmation politique de la nation au moment de la Révolution française a été un événement majeur mais, très vite, la

• 81 – GRÉGOIRE abbé, « Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer (31 août 1794) », [<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/>].

• 82 – HUGO Victor, « Guerre aux démolisseurs », in *Revue des Deux Mondes*, Période Initiale, t. V, 1832, p. 622.

dimension culturelle a été travaillée pour particulariser la nation. La culture commune affirme et incarne cette unité de la nation. Contrairement à des thèses parfois développées, toutes les nations ont été construites à la fois comme des corps politiques et comme des communautés culturelles<sup>83</sup>. »

Le cinéma s'inscrit dans cette perspective politique qui voit l'histoire, l'art, la culture devenir les marqueurs d'une identité nationale qu'il s'agit de promouvoir. On adapte les grandes œuvres de la littérature, on met en scène les pages les plus remarquables de l'histoire de France<sup>84</sup>, on prend part aux actualités que l'on reconstruit. Là où le législateur construit le cadre juridique d'une conservation patrimoniale, le cinéma, lui, se dote d'un premier conservatoire qui met le patrimoine à la portée de tous. Ces premières fonctions patrimoniale, moralisante et publicitaire, largement exploitées par l'industrie du cinéma, attestent bien d'une première négociation artistique, mais elles ne signent pas encore son entrée dans le monde de l'art. La mutation institutionnelle qui commence à se mettre en place dès les années 1907-1908 dépend d'une autre fonction, une fonction artistique qui est venue orienter et solidariser les différentes institutions qui allaient travailler à la régulation des différentes expressions sociales que le cinéma devait connaître. Or, on l'a vu, cette fonction a été activée au tournant des années 1910, liant de manière irréversible l'histoire du cinéma à celle de l'art. Tel est le point de départ du moment Canudo.

---

• 83 – THIESSE Anne-Marie, Propos recueillis par Romain BERTRAND, Jacques DEFANCE et Louis WEBER, « La nation, une construction politique et culturelle », *Savoir/Agir*, 2/2007 (n° 2), p. 11-20.

• 84 – AMY DE LA BRETÈQUE François, *Le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*, Paris, Armand Colin, 2015.