

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

95 | 2021
Varia

Maria Ida Bernabei, *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*

Venise, LetteraVentidue, collana «Saggi», n° 7, 2021, 272 p.

Roxane Hamery



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/9087>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2021

Pagination : 212-214

ISBN : 978-2-37029-095-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Roxane Hamery, « Maria Ida Bernabei, *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 95 | 2021, mis en ligne le 06 décembre 2022, consulté le 09 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/9087>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2022.

Tous droits réservés

Maria Ida Bernabei, *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*

Venise, LetteraVentidue, collana «Saggi», n° 7, 2021, 272 p.

Roxane Hamery

RÉFÉRENCE

Maria Ida Bernabei, *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*. Venise, LetteraVentidue, collana «Saggi», n° 7, 2021, 272 p.212-214

- 1 L'ouvrage de Maria Ida Bernabei, dont on peut traduire le titre par *Une émotion purement visuelle. Films scientifiques, entre expérimentation et avant-garde*, est issu d'une thèse de doctorat en cotutelle des universités Iuav de Venise et Paris 8, soutenue en 2017. Publié dans la collection Essais de l'université de Venise, il présente une version abrégée de ce volumineux travail (692 pages dont 377 pages rédigées accompagnées de précieuses annexes). L'exercice de synthèse nécessaire à l'édition a conduit l'autrice à un resserrement méthodologique perceptible dès la lecture du titre, les bornes chronologiques qui figuraient dans la version académique ayant été supprimées. Débutant initialement en 1904 – année qui correspond aux premiers films ultrarapides de Lucien Bull – pour s'achever avec la fin du mouvement des avant-gardes du cinéma muet en 1930, la thèse s'ouvrait par une « cartographie » du cinéma scientifique des débuts. La perspective visait à isoler « certains moments manifestes d'un effort scientifique et d'une tension spectaculaire » (thèse, p. 4), tout en remontant aux siècles précédents dans une visée archéologique. Malgré le grand intérêt suscité par la lecture de ces pages qui faisaient l'hypothèse d'une origine de cette « vision mêlée de la science et du spectacle » (*ibid.*, p. 5) dans la *maraviglia* de la Renaissance, le resserrement a l'avantage de définir plus strictement la problématique autour du corpus des films scientifiques projetés dans les salles spécialisées et les ciné-clubs des années 1920,

renouvelant par-là l'étude des avant-gardes cinématographiques, sujet déjà amplement traité par les historiens et théoriciens depuis les années 1980.

- 2 L'originalité de l'étude tient au point de vue adopté par l'autrice qui fait le choix d'observer les relations entre avant-garde et science depuis ces deux espaces alternativement. On le sait, les films scientifiques ont été les véhicules de vastes réflexions sur des concepts très emblématiques de la période, tels le cinéma pur, la photogénie, le rythme visuel, l'animisme, etc. Les appréciations formulées par la critique sur la valeur plastique et expressive des films scientifiques résultent d'un processus d'appropriation de ces images, originairement conçues dans un but de recherche ou de pédagogie, et *a priori* exclusivement destinées à ces usages. Largement ignoré de l'historiographie, davantage préoccupée de la légitimation du cinéma comme art, les travaux des savants n'ont longtemps été présents dans les livres d'histoire qu'au titre des techniques préfigurant l'invention du cinéma ou par leur rôle, bien involontaire, de matière à penser pour les théoriciens et réalisateurs d'avant-garde, donc du point de vue de celle-ci. Du glissement subi par les films peu avait été dit. C'est précisément la perspective adoptée par Maria Ida Bernabei, qui propose ici d'étudier les processus de « décontextualisation » et de « re-sémantisation » (ouvrage, p. 19) dont ils ont été les objets. L'approche revêt plusieurs intérêts majeurs.
- 3 Elle suscite tout d'abord un retour aux films, mal connus et rendus secondaires dans les études des discours issus de l'avant-garde. Déjà autrice d'un essai sur le documentaire italien des origines à la fin du *ventennio* (*la Linea sperimentale. Un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano* [La ligne expérimentale. Un parcours de recherche à travers quarante années de cinéma documentaire italien], Imola, la Mandragora, 2013), Bernabei connaît très bien l'histoire du cinéma scientifique. Ce premier *opus* est à la source de sa méthode analytique qui envisage autant les conditions de tournage des films de recherche et d'enseignement que leur dimension esthétique. À partir d'un corpus qui accordait une place centrale à Roberto Omegna, ce premier ouvrage se demandait ce qu'*expérimenter* dans le domaine du documentaire signifie, accordant une importance équivalente au profilmique et à l'esthétique. Sans proposer une histoire du cinéma scientifique, *Un'emozione puramente visuale* prolonge et approfondit le postulat de la nature expérimentale de ces bandes, par les techniques et les méthodes requises pour filmer en microscopie, à l'accélération ou au ralenti par exemple. Organisé en deux parties successivement consacrées aux altérations du temps et au rapprochement d'avec les corps (précisons que les pages portant plus précisément sur le corps animal donnent lieu à une traduction remaniée sous forme d'article dans le présent numéro de 1895), la question technique structure donc la réflexion, soutenant l'idée qu'elle est « l'élément crucial de l'intérêt porté aux films scientifiques par une avant-garde séduite par le perfectionnement continu apporté par [les] pionniers et leurs machines » (p. 194). Plus encore, l'ouvrage met en évidence la conscience que certains savants ont des « possibilités artistiques du cinéma » y compris dans leur production spécialisée, comme le mentionne le docteur Jean Comandon dans un article paru en 1927 dans la revue *Schémas* de Germaine Dulac. Les penseurs de l'avant-garde ne sont, en effet, ni les seuls ni les premiers à relever la fascination exercée par ces images qui offrent une vision inédite du monde. Celles-ci se sont amplement propagées dans la décennie précédente avec la diffusion de films de vulgarisation tant en France que dans nombre de pays européens. Le processus de migration analysé dans l'ouvrage débute donc avant la naissance des salles spécialisées

et l'excède largement, même s'il reviendra à l'avant-garde de théoriser l'apport de ces images à l'esthétique du cinéma.

- 4 L'intérêt que revêt l'étude tient aussi à la mise en perspective des films et écrits avec un contexte culturel appréhendé de façon ouverte et très érudite (des points de vue artistique mais aussi scientifique et philosophique). Si le cas français se révèle central en raison de l'importance de la production cinématographique et de la richesse des écrits théoriques sur le cinéma, l'ouvrage ne s'y limite cependant pas, montrant que le cinéma scientifique est aussi diffusé, même si moins commenté, dans bien d'autres salles européennes (sujet repris et traité dans un article publié dans le n° 79 de 1895). Outre les frontières géographiques, le cadre d'étude s'affranchit également des limites disciplinaires, proposant de lire les films et les commentaires qu'ils suscitent à la lueur des écrits qui leur sont contemporains mais extérieurs au cinéma, qu'il s'agisse de Bergson, Haeckel, von Uexküll, Mach, ou encore Kandinsky. On regrettera à ce propos l'absence d'index qui permettrait de circuler plus aisément entre ces très nombreuses références. Le choix de l'interdiscursivité renouvelle en profondeur l'accès aux textes théoriques de la période, évitant l'écueil qui guette tout travail exégétique. Ni les penseurs convoqués (Dulac, Epstein, mais aussi Delluc, Moussinac, Vuillermoz, etc.) ni les réalisateurs ne sont issus d'une génération spontanée et l'histoire qui nous est proposée est précisément celle d'une circulation des idées et d'un partage des sensibilités. Le choix méthodologique strictement défini au départ, consistant à suivre la trajectoire de ces films depuis le laboratoire jusqu'à la salle de cinéma où ils sont programmés avec d'autres œuvres qui leur sont *a priori* étrangères, sert donc un cadre épistémologique ambitieux qui entend montrer *in fine* comment l'imagerie cinématographique scientifique intègre la culture visuelle du début du xx^e siècle.
- 5 La démarche n'est pas sans précédent. On se souviendra, par exemple, de l'étude que Lisa Cartwright a consacré à l'histoire de l'imagerie médicale dans *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture* en 1997 (Minneapolis, University of Minnesota) ou plus encore, en 2004, à la contribution de Georges Didi-Huberman pour un livre publié avec Laurent Mannoni sous le titre *Mouvement de l'air. Étienne-Jules Marey et la mécanique des fluides* (Paris, Gallimard). Étant donné la proximité de ce texte avec l'ouvrage dont il est ici question (mais aussi avec le précédent, *la Linea sperimentale*, qui, à l'instar du philosophe, interrogeait le concept d'expérimentation à partir du champ scientifique), on s'étonnera qu'il ne soit ni présent ni discuté. Face aux clichés des volutes obtenus par les machines à canaux de fumées construites par le physiologiste, Didi-Huberman demandait en effet : « Peut-on feuilleter cette série de planches autrement que comme un grand recueil de poèmes visuels évoquant tous les temps à la fois, depuis le drapé grec jusqu'à l'imagerie de laboratoire ? » (p. 177). Bernabei prolonge bien des réflexions ouvertes par cet auteur à partir d'une iconographie plus tardive.
- 6 La perspective d'étude explicite enfin assez clairement ce qui l'éloigne des travaux sur l'avant-garde qui mobilisent les références au cinéma scientifique exclusivement depuis les lieux d'expression de ces discours. Opérant un retour à la source des images (à ce propos, l'ouvrage, peu illustré, offre du moins un choix de photogrammes éloquent), son grand apport consiste donc à nous faire revivre l'expérience suscitée par la vision de ces films, préalable nécessaire pour ressentir la force de la déflagration dont ils furent à l'origine au point de contribuer à l'édification de l'avant-garde.