

Depuis un colloque fameux et fondateur, tenu à Brighton en 1978, l'étude de la production cinématographique des premiers temps (1894-1914) a connu d'importants développements, au point de constituer aujourd'hui un territoire de recherche à part entière. Durant ces quinze dernières années, une période très méconnue de l'histoire du cinéma a de la sorte refait surface, entraînant dans son sillage une multitude de questions variées et d'autant plus complexes qu'elles portaient sur un corpus en miettes, dont ne subsistent plus aujourd'hui que des fragments, dûment conservés – et parfois restaurés – par les institutions responsables (au premier rang desquelles figure, dans le contexte belge, la Cinémathèque Royale de Bruxelles, fondée en 1938). Mais, au delà du simple processus de redécouverte (lui-même favorisé par une plus grande accessibilité des fonds archivés, qu'ils relèvent du film ou du non-film [programmes, affiches, registres de production, presse spécialisée, etc.]), il y allait surtout de questions méthodologiques de toutes sortes, et des plus aiguës, portées à l'endroit même de la façon dont les représentations se forment, circulent, se consomment, se copient, migrent, se font écho, se déplacent, trouvant par là même leur inscription historique. Car s'il est bien une impression qui se dégage, face à ces représentations d'un autre temps (et, sans doute, d'un autre monde), c'est bien celle d'une *hétérogénéité* fondamentale: c'est que ces images-là, plus que toutes les autres, ne font pas immédiatement sens, demeurent littéralement *indéchiffrables* tant qu'elles ne sont pas rapportées à leur contexte historique de production, d'exhibition et de réception; et, plus encore, tant qu'elles ne sont pas renvoyées à une longue tradition, celle de *projections lumineuses*, soit un ensemble de pratiques extrêmement variées qui prennent leurs racines au dix-septième siècle (la 'lanterne de peur' ou 'mégalographique' ou 'magique' que l'astronome Christiaan Huygens expérimente dès 1659¹) et qui ne cessent de se diversifier, par prolongements et ruptures, percées et dissolutions, jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, moment d'émergence du cinématographe des frères Lumière.

¹ Sur Huygens et, plus largement, sur la tradition des projections lumineuses, je renvoie aux travaux de Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du Cinéma*. Paris, Nathan-Université, 1994; *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe*. Paris, Editions de la Réunion, 1995; *Lumière et mouvement. Incunables de l'image animée, 1420-1896*. Paris, Cinémathèque Française, 1995.

Les travaux de recherche que j'ai entrepris sous l'égide du Fonds National de la Recherche Scientifique ont trouvé une première inscription à l'intérieur de ce cadre général, tout en affirmant, à son endroit, une rigoureuse spécificité. Dans une perspective très globale, mes investigations ont trouvé à se déployer sur trois axes distincts mais étroitement complémentaires.

Il s'agissait en premier lieu de soustraire l'objet à l'emprise des saisies purement archivistiques qui prétendent l'annexer et de le reconnaître, ce faisant, comme parfaitement digne de l'exercice d'une pensée: comme justiciable, en somme, d'une approche résolument analytique, qui se refuse aux facilités de l'inventaire et/ou de la description sommaire, en un geste qui prolongeait, à sa façon, les thèses défendues par les spécialistes nord-américains en la matière (Tom Gunning, André Gaudreault, Noël Burch, Charles Musser, Miriam Hansen, Ben Brewster, etc.). Se refuser, donc, au plat empirisme archivistique comme aux illusions d'une histoire-chronique, pour viser d'emblée à une *histoire-problème*, tout entière concentrée sur la question des représentations et de leurs usages.

Une fois la production cinématographique des premiers temps consacrée au titre d'objet de réflexion à part entière, une problématique générale s'est dessinée, qui portait sur la donnée de 'ce qui nous regarde' au cinéma (selon l'expression forgée par l'historien de l'art Georges Didi-Huberman²). Ce qui devait de la sorte se constituer en fil conducteur de mes investigations tenait aux procédures diverses et variables que le cinéma des premiers temps avait pu mettre en oeuvre aux fins de retourner au spectateur son propre regard et, par-delà, d'instituer ce reflux (cette volte) en principe fondateur de la représentation cinématographique originale. L'étude approfondie de ces procédures (au travers, notamment, des scènes de rue, des vues attentives et panoramiques, autant de 'genres' relativement institués dans les années 1895-1903) a permis de faire saillir l'absolue spécificité des pratiques cinématographiques 'primitives', à la fois en termes d'énonciation, d'exhibition et de réception (c'est-à-dire d'*ethos*, suivant le concept remis à l'honneur par la rhétorique moderne³). Elle a également ouvert la voie à une recontextualisation en règle de ces pratiques et à leur réinscription au sein d'une longue tradition visuelle, qui en aura d'emblée prédéterminé l'exercice. Dans la mesure même où cette production singulière perpétue et décline, à sa façon, quelques-unes des données mises en jeu par des dispositifs de représentation antérieurs (du

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Editions de Minuit, coll. 'Critique', 1992.

³ A ce sujet, voir les importants travaux du Groupe μ .

panorama de Robert Barker [1787] au diorama de Daguerre et Bouton [1822], en passant par la fantasmagorie de Robertson [1799], le kaléidoscope de David Brewster [1817], etc.), elle pointe presque par définition vers une *archéologie du regard moderne*, laquelle s'efforcerait de saisir au plus près la pluralité des configurations perceptives et la spécificité des pratiques autour desquelles une 'vision moderne' a trouvé à se constituer.⁴

Enfin – et ce n'était pas là le moindre enjeu des travaux entrepris –, l'objet retenu à l'analyse imposait une réflexion méthodologique fondamentale. C'est qu'en effet, en raison de son statut même, la production cinématographique des premiers temps interroge de front la rationalité des deux disciplines qui se partagent conventionnellement le champ des études cinématographiques (soit, respectivement, l'histoire et la théorie du cinéma) et tend à bouleverser le clivage qui semblait devoir les séparer irrémédiablement: face à ces images, il devient en effet comme impossible de maintenir disjoints l'histoire et la théorie, l'investigation diachronique et la préoccupation synchronique, le fait évolutif et le fait statique. S'imposait, par là même, une nouvelle distribution des tâches entre les deux disciplines, ainsi que l'instauration, à leur lisière, d'un réseau de relations diversifiées (lesquelles peuvent aller de l'échange ponctuel à la mise en jeu conjointe, en passant par l'alliance provisoire, selon la nature des objets et des problématiques qui se présentent à l'analyse). D'où la nécessité impérieuse de faire porter la réflexion sur l'élaboration et sur la formalisation progressive de modèles relationnels pertinents (et productifs), qui visent à réarticuler l'exigence historique sur la préoccupation théorique: entreprise générale de levée des frontières, en somme, qui constitue assurément l'une des tâches les plus urgentes qui s'imposent aujourd'hui au champ (en pleine expansion) des études cinématographiques. A terme, cette recherche d'articulations raisonnées, plurielles et toujours renouvelées (ou renouvelables) entre l'activité historique et l'activité théorique devrait permettre de formuler avec plus de rigueur toute la question de la *mutation* au registre des représentations. C'est à ce prix, sans doute, qu'une *histoire générale du regard* devient envisageable.

Livio Belloï

⁴ Sur ce point, voir notamment les hypothèses développées par Jonathan Crary, in *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990 (trad. fr.: *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994).