

NOTES DE LECTURE

Livio BELLOÏ, *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Montréal/Paris, Éd. Nota Bene/Klincksieck, 2002, 408 pages.

Le livre de Livio Belloï sur quelques “aspects du cinéma des premiers temps”, comme l’énonce modestement le sous-titre, est une contribution capitale à la théorie du cinéma, c’est-à-dire, selon la proposition de Charles Musser, des images projetées. En même temps, *Le regard retourné* concerne non moins la théorie de l’image tout court, notamment à travers le dialogue avec la pensée de Georges Didi-Huberman. Enfin, l’étude de Livio Belloï est une superbe illustration de la nécessité d’articuler approche théorique et microlecture d’un corpus. En l’occurrence, le va-et-vient entre les deux démarches est tellement réussi qu’on cesse rapidement de se demander laquelle des deux inspire ou détermine l’autre. *Le regard retourné* est une grande leçon de lecture et, donc, d’écriture, car la pensée de Livio Belloï est toujours informée d’un style limpide, subtil, élégant et nerveux à la fois, qui transforme ce livre en une démonstration éblouissante.

Deux axes théoriques innervent ce volume. D’un côté, il y a le désir de relire critiquement la notion désormais solidement établie de “cinéma des attractions”, c’est-à-dire du cinéma des premiers temps avant la révolution narrative introduite par Porter, puis Griffith. Tout en rendant hommage aux principaux artisans du concept, Tom Gunning et André Gaudreault, Livio Belloï appuie sa réflexion sur une double insuffisance : celle qui consiste à utiliser la notion de cinéma des attractions comme terme désignant une *période* particulière du cinéma, avec un début et une fin nettement marqués ; celle ensuite qui revient à déduire du concept l’idée que le cinéma des attractions sert surtout à éclairer le *média* cinématographique. Or, visiblement, le cinéma des attractions n’est pas mort avec l’avènement du récit, cependant que l’efficacité de ce genre d’images excède le domaine du seul cinéma. Pour se donner les outils de mieux penser ces observations tout empiriques, Livio Belloï ne rejette pas le concept de cinéma des attractions, mais il en propose un déplacement, plus exactement une ouverture. Au lieu

d'en rester au concept de cinéma des attractions (avec ce qu'il implique de restriction en termes chronologiques et médiologiques), il introduit la notion d'*image-attraction* (celle qui *saute à la figure* ou qui *crève les yeux*, pour citer quelques-unes des nombreux raccourcis figurés qui ponctuent heureusement le livre). Contrairement au cinéma des attractions, l'image-attraction a l'avantage essentiel de permettre une complexe réinterrogation du contexte des "vues" du cinéma du premier temps. L'image-attraction déborde en effet le cadre temporel qui était jusqu'ici celui du cinéma des attractions, tout en rapprochant le cinéma d'autres formes d'images projetées : Livio Belloï démontre de manière concluante que certaines images-attraction non cinématographiques persistent dans l'image-attraction du cinéma, laquelle se maintient à son tour, certes avec d'autres fonctions et selon d'autres modalités, au-delà de l'extinction du cinéma des attractions proprement dit).

De l'autre côté, on trouve aussi, essentiellement dans le sillage de Georges Didi-Huberman, l'insistance sur la dialectique infinie de "ce que nous regardons" et de "ce qui nous regarde" (dans tous les sens, mais aussi et surtout très littéralement). De ce deuxième axe théorique, qui relève grosso modo du renouveau de l'analyse iconologique, Livio Belloï tire avant tout une méthode du regard, même si cette méthode est également une véritable morale de l'image. La méthode en question consiste à se mettre "devant l'image" (ici encore on reconnaîtra l'influence de Didi-Huberman) afin d'y repérer la manière dont l'image nous retourne notre regard. Son but n'est pas d'exclure de l'image ce qui ne participe pas d'un tel regard, mais d'utiliser ce regard retourné comme levier, aimant, centre de gravitation et de se servir de ce topos pour construire dans l'image un réseau de correspondances aussi nouveau et dense que possible.

Le propos du livre de Livio Belloï est de superposer ces deux axes de lecture, la lecture de l'image comme manifestation du regard retourné et la lecture de l'image comme image-attraction. Programme logique et cohérent. Programme parfaitement tenu aussi et qui aura des effets durables sur notre manière de penser le cinéma.

Mais que trouve-t-on concrètement dans ces pages ? Livio Belloï a eu tout d'abord le courage de cibler son corpus de manière extrêmement rigoureuse. Sans céder aux mille et une séductions que pourrait faire naître d'emblée la magie des premiers temps du cinéma, *Le regard retourné* s'en tient à une analyse de quatre types de vues : la scène de *rue*, la vue *attentatoire*, la vue *panoramique*, le plan *emblématique* (par ce dernier concept un rien ambigu, Livio Belloï entend les images-seuil où un "personnage" regarde le spectateur et dont se servaient les "metteurs en scène" pour introduire ou terminer des séquences déjà plus ou moins narratives). A chaque fois, l'auteur procède à une série de microlectures serrées dont les résultats sont d'autant plus spectaculaires qu'elles tiennent parfaitement compte des connaissances historiques les plus actuelles sur le sujet. Cela nous vaut, entre autres exemples, une analyse très percutante du *badaud* chez Lumière (le badaud, qui n'est pas encore l'acteur, est le premier à retourner le regard de la caméra et de l'opérateur, le cinéma des premiers

temps étant en tout premier lieu une négociation de et avec ce regard-là) et une relecture absolument fabuleuse du film mythique *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (dont les particularités ressortent d'autant mieux que Livio Belloï le compare aux autres éléments, européens comme américains, du même paradigme).

Ces microlectures ne sont toutefois jamais platement descriptives (encore que Livio Belloï prouve avec brio qu'on a toujours tort de refuser la phase de la description attentive), mais orientées à la lumière des prises de position théoriques. D'un côté, l'auteur arrive à montrer que les quatre types de vue qu'il analyse sont toutes basées fondamentalement sur la structure du regard retourné. De l'autre, il indique non moins clairement que ce regard retourné n'est jamais coupé d'autres formes d'images-attraction et que leur rôle ne disparaîtra nullement une fois que le cinéma dit narratif aura pris la relève du cinéma des attractions (dans la conception téléologique du cinéma qui prévaut encore chez beaucoup). Une telle perspective nous donne des relectures saisissantes de certains types d'images antérieures, tels les diverses catégories de panoramas, ainsi que des analyses fort perspicaces, mais invariablement justes, de nombreux films typiquement hollywoodiens (une place d'honneur est évidemment réservée à des auteurs comme Hitchcock ou Sirk). De plus, Livio Belloï dégage avec clarté la découverte progressive, dans et par l'image-attraction même, de ce que l'on va considérer comme les clés de voûte du système narratif : la *direction de l'acteur* (qui va émerger de la direction du badaud dans les scènes de rue), le *hors-champ* (que fait surgir le travail sur la vue attentatoire), la *subjectivité du spectateur* (qui prolonge l'apparition d'une subjectivité sans sujet dans les vues panoramiques) et la *structure syntagmatique du récit* (que commence à mettre en place le recours aux plans emblématiques), entre autres. Enfin, et je crois que c'est une avancée plus capitale encore, Livio Belloï fait accéder peu à peu son lecteur à un second niveau de lecture, qui touche, à travers les modulations de l'image-attraction, à la production d'un nouveau type de spectateur : le *spectateur de cinéma*. C'est là une conclusion logique, puisque l'image-attraction en tant qu'image-stimulus n'est pas pensable en elle-même. Elle crée son spectateur, qui est aussi un spectateur nouveau, différent du spectateur des images-attraction non cinématographiques. En même temps, toutefois, ce spectateur n'est jamais passif : il n'est pas uniquement celui qui regarde l'image, il est aussi celui qui, la regardant, la transforme comme il est par elle transformée. Le grand mérite de Livio Belloï est d'avoir mis à jour cette nouvelle dialectique, dont il faut espérer qu'elle sera lue et utilisée aussi au-delà du seul milieu des chercheurs en cinéma.

Jan BAETENS

Lisa GITELMAN et Geoffrey B. PINGREE, *New Media, 1740-1915*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003, 271 pages.

L'histoire des médias a depuis un certain temps cessé d'être une histoire des techniques et des supports, réduite à la description un peu plate des inventions et des inventeurs qui se sont relayés au cours des siècles. Elle n'est plus le Grand Récit animé par la croyance aux rapports de cause à effet entre changement technologique et mutations sociale. Sous l'influence du tournant culture dans les sciences humaines, l'histoire a troqué la description positiviste et atomisante des faits technologiques contre une vision plus complexe, plus large, plus souple, des mêmes faits dans leur contexte culturel, qui doit beaucoup au modèle et à l'enseignement de la sociologie de la science ou, plus généralement encore, des "science studies". Celles-ci, en effet, interrogent l'histoire des techniques (et partant des médias, qu'il leur arrive évidemment d'examiner aussi) non pas du point de vue téléologique de la réussite observée et vérifiée après coup, mais du point de vue de l'erreur, du tâtonnement, de l'impasse, bref de la recherche. Au lieu d'interpréter rétrospectivement une nouvelle technique à la lumière de ce qu'elle aura permis de réaliser, les "science studies" cherchent entre autres à comprendre l'histoire à travers ce qui n'a pas eu lieu, à travers les inventions que l'on s'est empressé de laisser de côté, à travers les conflits entre l'ancien et le nouveau. Dans l'histoire des médias, pareille approche s'est déjà révélée extrêmement fructueuse, par exemple dans la réinterprétation du cinéma des premiers temps, puis dans celle du cinéma tout court, qui a servi de banc d'essai à l'élaboration de nouvelles théories sur la "naissance" (forcément différée) d'un "nouveau" média.

Les textes rassemblés par Gitelman et Pingree, deux jeunes chercheurs dont le projet a su séduire les presses prestigieuses du MIT, participent sans exception de cette nouvelle mouvance, dont ils offrent une des illustrations les plus brillantes et les plus éclatantes qu'on ait pu lire ces derniers temps. Le titre du livre est cependant un peu trompeur. Publié juste après le fameux *New Media Reader* de Noah-Wardrip-Fruin et Nick Montfort aux mêmes éditions en 2002, qui est avant tout une anthologie des grands textes sur la nébuleuse des médias électroniques depuis 1945, le lecteur du présent ouvrage s'attend peut-être à y trouver un ensemble de textes certes anciens mais "prophétiques" sur ce que nous appelons aujourd'hui les nouveaux médias, c'est-à-dire la constellation de la culture dite "digitale" (on pense par exemple à Pascal). Or, il n'en est rien. D'une part, l'adjectif "nouveau" dans *New Media* ne doit pas être compris comme "ce qui annonçait à l'époque ce qui passe pour nouveau aujourd'hui". Il désigne au contraire, et de manière on ne peut plus concrète, des médias qui furent un jour nouveaux mais qui plus tard ont été soit rejetés dans l'oubli le plus total, soit dépassés par des médias plus performants ou socialement mieux appropriés aux besoins des utilisateurs. D'autre part, le volume ne rassemble aucunement, dans un geste

qu'on aurait pu qualifier d'archéologique, des textes anciens, mais réunit dix études tout à fait contemporaines qui inscrivent ces "anciens nouveaux médias" dans le contexte social, politique, institutionnel technique, en un mot "culturel", qui est seul capable d'en éclairer et l'existence et l'échec (complet ou relatif).

Le résultat est tout à fait passionnant. La réussite du volume, qui tient évidemment en tout premier lieu aux qualités de presque chacune des études, est due aussi à l'intelligence du projet éditorial, dont il convient de louer l'originalité comme la modestie. Les responsables du livre ont refusé en effet d'élaborer une théorie englobante des phénomènes passés au crible. Contrairement à Brian Winston (*Media technology and society: a history: from the telegraph to the Internet*, Routledge, 2000) ou, davantage encore, à Bolter et Grusin (*Remediations. Understanding New Media*, MIT, 1999), ils s'interdisent explicitement de généraliser. Pareille circonspection témoigne non seulement d'une grande intelligence, elle contribue également à mettre en valeur l'originalité des choix quant aux médias et aux contextes culturels finalement retenus. Il serait injuste de reprocher aux auteurs d'avoir privilégié massivement la seule histoire américaine : l'Amérique en question, surtout dans la très longue histoire étudiées dans le livre, n'est pas un pays ni une culture, c'est un univers dont à la lecture on se rend bien compte à quel point il a toujours été "multiculturel".

La seule énumération des médias scrutés (zogroscope, silhouette, télégraphe optique, fiction littéraire sur le télégraphe, stéréoscope, téléphone, phonographe, "scrapbook", cinéma des premiers temps) ne rend pas tout à fait justice à l'intérêt du livre et au rôle d'exemple qu'il devrait pouvoir jouer pour toute recherche collective sur l'histoire des médias. Mine de rien, et avec une modestie et une intelligence qui redoublent celles des responsables du livre, presque tous les participants arrivent à honorer le contrat théorique et méthodologique de l'entreprise : ils situent d'abord un "ancien nouveau" média dans son époque et son contexte culturel, ils analysent ensuite la manière dont le média en question est utilisé (à quoi on le destine, ce qu'on en fait en pratique, les controverses qu'il a générées, puis les raisons de sa disparition ou de ses transformations), enfin ils prolongent et creusent l'exemple en discutant la littérature, souvent très récente, disponible sur le sujet. Le premier temps de cette démarche assure la plus-value historique de l'ouvrage. Le second temps garantit son intérêt méthodologique. Le troisième temps nous vaut toute une série de réflexions théoriques qui permettent de nuancer ou de relire, de nouveau mais surtout à nouveau, les auteurs et les idées qui structurent de nos jours le champ de l'histoire des médias (Laura Burd Schiavo, par exemple, interroge le 'grand récit' de Jonathan Crary, qui rend mal compte de l'histoire culturelle du stéréoscope, ou, plus généralement ; Paul Young, dans un article certes un peu touffu qui est presque un digest de livre, invite à revenir sur la rupture entre cinéma d'attractions et cinéma narratif ; Patricia Crain, de son côté, montre que la fiction littéraire sur le thème de la télégraphie anticipe sur de très nombreux points l'esthétique et l'éthique des jeux de rôle digitaux).

Enfin, c'est aussi un plaisir de noter que recherche exigeante peut rimer, et même très bien, avec élégance stylistique et simplicité terminologique. Ces essais font vraiment revivre le passé, c'est-à-dire nous aident à mieux saisir les questions d'aujourd'hui et de demain.

Jan BAETENS