

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

58 | 2009  
Varia

---

# Le détour par Le Gray (en passant par Moussinac et Sadoul)

François Albera

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3968>

DOI : 10.4000/1895.3968

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 137-143

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

François Albera, « Le détour par Le Gray (en passant par Moussinac et Sadoul) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3968> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3968>

---

(dirigée par Georges Bataille, Michel Leiris et Carl Einstein) : « Pour le poète, il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel. Et c'est bien au spectacle d'une réalité plus étendue que celle communément reconnue telle que nous convie l'inventeur des collages. (...) Et soumis au destin même de tout poète Max Ernst arrache ainsi un lambeau au merveilleux et le restitue à la robe déchirée du réel ».

Ce démenti anticipé à la « robe sans couture de la réalité » – déclinaison bazinienne de « La robe sans couture de la France » de Pierre Emmanuel – indique assez bien quelle équivoque il convient d'écarter s'agissant de ce mot de « réel », éloigné du « réalisme » mais néanmoins d'une rigoureuse objectivité – comme Vigo l'avait dit d'*Un chien andalou*. Ainsi, dans ce film, prenons l'exemple de la « main » coupée que l'androgynisme pousse dans la rue de son bâton suscitant un attroupelement et l'arrivée d'un agent de police. On peut la rattacher au motif de la main dans la photographie, la peinture et la poésie sur-réaliste, sans doute. Mais ne semble-t-elle pas plutôt provenir en droite ligne de cette « main-courante » n°1412 du commissariat de police du quartier Salpêtrière-Croulebarbe :

« – Main de femme. Pièce anatomique, 8 septembre 1896. Vers 9 heures quinze du soir une boîte rouillée en fer blanc de forme rectangulaire et contenant une main de femme desséchée. Cette boîte contenait entre autres 3 lettres et a été trouvée sur la voie publique rue Broca en face du n°89 par le

gardien de la paix Rayonnet. » (document cité à de tout autres fins par Philippe Artières dans *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2006, p. 44) ?

François Albera

### Le détour par Le Gray (en passant par Moussinac et Sadoul)

La mise en place d'un Conservatoire des techniques cinématographiques à la Cinéma-thèque française, la tenue régulière de conférences et de séminaires dans ce cadre est certainement la plus importante nouveauté « parisienne » de l'année 2007. Laurent Mannoni y songeait depuis longtemps, son travail de recherche, d'édition, de conservation et d'exposition s'inscrit dans cette perspective qui reste d'une trop grande rareté dans l'approche du cinéma. « Histoire technique » ou « histoire des techniques », ces dimensions paraissent souvent superflues sinon grossières aux théoriciens comme aux esthéticiens ; on a coutume d'y voir un « niveau » subalterne qu'il faut rapidement dépasser. Dès lors l'imprécision règne et une certaine méconnaissance des effets au niveau même où l'on veut se placer puisque, dans un médium technologique comme le cinéma, les décisions esthétiques, stylistiques, les représentations demeurent étroitement tributaires des matériels et des procédures techniques. La réflexion sur « technique et idéologie » engagée par Comolli dans les années 1970 a été « oubliée » en tout cas n'a pas été poursuivie, y compris

1895 /  
n° 58  
octobre  
2009

137

par son auteur (hôte, en juin dernier dudit Conservatoire des techniques de la CF et qui réédite sa série inachevée telle quelle dans *Cinéma contre spectacle* chez Verdier). L'effet qu'a produit cette réflexion dans le domaine de l'historiographie n'a pas eu son équivalent dans celui de l'approche technique.

Les mutations technologiques actuelles (changements de supports et de codage des représentations liés au numérique) rendent pourtant aveuglante cette réalité technique (on ne parle que de « machine », de puissance, de stockage, de millions de pixels, etc.), et, à la fois, l'escamotent. En transcrivant tout dans un système unifiant, « le codage numérique rejette au deuxième plan le thème du matériau » écrit Pierre Lévy qui y voit le « dégagement » des « adhérences singulières à d'anciens substrats » (*Les Technologies de l'intelligence*, Seuil, « Points sciences », 1997, p. 116). Il n'empêche : les cent et quelques années de cinéma tributaire de la chimie, de la physique, de l'optique et de la mécanique ont façonné des types d'images et de sons, de rythmes et de mouvements dont on ne saura rapidement plus grand-chose sinon rien si on ne les appréhende que dans leur transcription informatique. Or cette réalité « technique » comporte des enjeux plus vastes, comme quelques polémiques récentes l'ont mis en évidence, notamment autour de l'exposition Zucca (« Paris sous l'Occupation ») et de la série télévisée *Apocalypse*. Dans le premier cas, un ensemble de clichés couleur de la

capitale sous l'Occupation nazie déboucha rapidement sur la question de la mémoire d'une époque, de l'image qu'on en donne. Mais pour aborder ces questions il fallait en passer par la réalité matérielle des objets en discussion. Or les discussions des historiens – y compris d'historiens attachés aux documents iconographiques – ont quelque peu déçu par leurs approximations à ce propos. André Gunthert en engageant une discussion sur son Blog a donné rapidement des informations qui n'avaient pas été diffusées jusque là, ni dans l'exposition ni dans l'album-catalogue (Gallimard). En quoi consistaient en effet les « images » de Zucca exposées ? On avait entendu parler de négatifs numérisés alors qu'il apparut que la pellicule Agfa couleur utilisée était de type inversible (sans négatif), qu'on ne conservait donc que des « diapositives » et que la numérisation n'avait pu se borner à transcrire les données qu'elles supportaient (la « trace ») compte tenu des altérations que connaît ce support (effacement). On avait donc « régénéré » et pour partie « produit » les « couleurs de l'Occupation » (oriflammes à croix gammées, ciels, vert du gazon, vêtements, etc.) qui étaient le principal argument de l'exposition (« L'Occupation en couleur »). La récente diffusion de la série télévisée *Apocalypse* à partir de documents filmés durant la Seconde Guerre mondiale colorisés et sonorisés a posé des problèmes du même genre mais démultipliés par la nature et la quantité des documents (Lucia Tralli avait déjà

abordé ici le cas du « fascisme italien en couleur ») (voir la réaction de Georges Didi-Huberman dans *Libération* du 21 septembre dernier : « En mettre plein les yeux c'est le contraire de donner à voir »).

L'installation de Philippe Parenno au Centre Pompidou, *June 8 : 1968* offre un cas un peu différent, comme *a contrario*. Ce film qui filme, qui remet en scène une petite partie du trajet d'un train transportant le corps de Robert Kennedy à Washington à la suite de son assassinat – consiste en la projection d'une bande 70 mm de dix minutes. Ou plutôt l'installation consiste en une « boucle temporelle de dix minutes, articulée autour d'une projection sur écran géant d'un film en 70 mm » – selon la définition proposée. Ce qui est exceptionnel ici c'est que dans l'espace d'un musée on projette un film sur pellicule à l'aide d'un projecteur. On ne le fait dans ce cas que parce que l'appareil et la pellicule sont des objets exposés qu'on est donc convié à regarder tout autant que l'image projetée. Mais est-ce le fait de l'intégration du dispositif-cinéma à un dispositif d'exposition qui a conduit (qui : l'artiste ou le Centre Pompidou ?) à mettre en garde les spectateurs sujets à des crises d'épilepsie d'assister à la projection ? Aucun des éléments de cet ensemble (ni la projection elle-même, la taille de l'écran, l'absence de fauteuils, ou le sujet du film) n'offre une expérience inédite au spectateur : les films « ferroviaires » étaient un genre à l'époque d'Edison et le cinéma a été prolifique en images prises depuis

une locomotive ; la lenteur du déplacement ne saurait faire craindre la contagion d'un emballement rythmique gagnant le spectateur. C'est donc la projection elle-même et l'appareil qui sont soupçonnés d'effets pathogènes, en raison du clignotement des photogrammes, de la lumière intermittente, de l'intensité lumineuse, toutes choses que le discours médical autour de 1900 pensait susceptibles de créer des perturbations physiologiques et surtout nerveuses chez les spectateurs (voir le compte rendu de Mireille Berton dans ce numéro) et qu'on chercha à étudier et mesurer à l'Institut de filmologie sans parvenir à des résultats probants. Le clignotement, les hauts contrastes, les bandes parallèles, une forte luminance seraient des facteurs déclenchant pour les épileptiques, mais les spécialistes n'accordent aucun privilège à l'image filmique : télévision, vidéo, lumières clignotantes de discothèque voire écrans d'ordinateur occupent plus de place dans leur discours.

### **Le verre et le papier**

Dans son *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre* (1850) (consultable sur Gallica), Gustave Le Gray, outre l'exposé précis des procédés qu'il a mis au point et qu'il préconise, livre çà et là des points de vue sur l'évolution des différents supports de la photographie et sur leurs qualités respectives. Ainsi parle-t-il de « l'épreuve négative sur verre » qui « donne une finesse qui approche de celle obtenue sur les plaques métal-

liques ». Et de distinguer ses usages : « Pour les reproductions de gravures, de tableaux, de sculptures et de paysages, le résultat est complet. Il laisse à désirer pour le portrait, la célérité n'étant pas assez grande. Il est cependant à espérer qu'avec le concours réuni des savants et des amateurs qui s'en occupent actuellement, on parviendra à diminuer de beaucoup le temps de l'exposition à la lumière. Il serait à désirer que chacun publiât franchement le fruit de ses découvertes, il en résulterait évidemment un progrès et une impulsion immense. »

Pourtant le « pari » que fait Le Gray n'est pas celui du verre – qui égale le métal – mais celui du papier en dépit de sa qualité inférieure : « L'avenir de la photographie est tout entier dans le papier. Je ne saurais trop engager l'amateur à y diriger toute son attention et ses études. L'épreuve négative sur verre est plus fine, il est vrai ; mais je crois que c'est là une fausse route, et que le but est d'arriver au même résultat avec le négatif sur papier. »

Ce pari dans l'argumentation de Le Gray tient à deux aspects : d'une part le papier est plus commode que le verre, d'autre part son infériorité qualitative doit être dépassée pour égaler celle du verre. Un argument d'usage et un argument en quelque sorte propre à l'objet mais dont on postule la perfectibilité sous la pression du premier qui se révèle par conséquent primordial : « Le verre est difficile à préparer, fragile, embarrassant en voyage, et moins rapide à recevoir

l'image lumineuse. Aussi, quoique ses résultats soient d'une finesse extrême, j'exprime le vœu que l'on s'efforce de perfectionner la fabrication du papier, de manière à arriver à la même finesse ; ce qui n'est pas impossible, puisque j'en ai de certaines qualités qui me donnent des résultats parfaits. D'ailleurs, avec l'application d'une couche d'albumine sur le papier, on obtient des résultats qui peuvent rivaliser en netteté avec ceux que donne le verre. Il n'est personne qui ne convienne qu'il sera toujours plus agréable, plus commode pour le voyage de n'avoir à emporter avec soi que du papier au lieu de verre, qui est si pesant et si fragile. Aussi est-ce pour ce motif que je ne voudrais pas que l'on se laissât éblouir par les résultats magnifiques que l'on obtient sur verre, et que l'on se décourageât pour les épreuves sur papier. Cela doit être au contraire un sujet d'émulation et nous faire voir le but où nous devons nous efforcer d'atteindre. »

Cette confrontation de deux techniques en regard de critères très différents – celui de la qualité et de l'exactitude qui rend le verre supérieur et celui de la commodité qui le rend inférieur – est évidemment pleine d'enseignement pour la réflexion qui se mène aujourd'hui sur des questions parentes qui touchent à l'image fixe ou en mouvement et qui concernent la substitution du disque ou du fichier informatique à la pellicule argentique. La « commodité » ne peut manquer de l'emporter pour des raisons à la fois économiques, matérielles, de poids ou de taille, de

rapidité d'exécution, de retouche, de diffusion, etc. Le papier permit un usage extensif de la photographie sous la forme du calotype, en particulier dans le cadre des campagnes de documentation de grande ampleur telle la Mission héliographique de 1851 chargée de dresser l'inventaire du patrimoine architectural de la France – et à laquelle Le Gray participa. Pourtant l'évolution ne fut pas aussi linéaire qu'il paraissait à Le Gray puisque c'est le négatif verre qui l'emporta sur le papier décidément moins précis et dont la texture ne disparaissait pas quelque soin qu'on mît à le préparer.

Pour autant qu'on puisse en juger au vu des épreuves *positives* qui sont consultables ou exposées à Orsay ou ailleurs – cette confrontation n'a rien d'évidente. Les différences entre ces deux types de supports n'éclatent guère au premier coup d'œil, bien d'autres paramètres (des conditions de prise de vue aux types de matériels utilisés) étant à prendre en compte.

Mais c'est surtout l'arrivée d'un troisième terme qui fut décisive : au verre qu'on ne cessa pourtant d'améliorer et de rendre plus commode (les plaques sèches supplantant le collodion humide vers 1875), se substitua vers 1883 le négatif sur celluloïd transparent que l'on connaît encore de nos jours (d'abord en feuilles puis en rouleau en 1889). Les arguments sont donc de plusieurs niveaux (technique, usage, coût, commodité, etc.) et il est assez malaisé de faire des pronostics assurés.

Ces différents « moments » techniques sont-ils comparables à la mutation que l'on vit aujourd'hui qui est celle du numérique ? Peut-on dire que le passage du métal au verre et du verre au papier (puis à la pellicule) demeurent dans une même problématique, celle de la trace, de l'empreinte provenant de la captation de la lumière et son inscription, tandis que le passage au numérique serait d'un autre ordre et nous conduirait à un « changement de paradigme », voire à une « ère post-photographique » ?

Tout un débat s'est mené dans le milieu de la photographie sur cette question que les études cinématographiques n'ont guère abordée au niveau de précision qui serait souhaitable alors qu'elles sont concernées au premier chef, plusieurs théoriciens du cinéma ayant utilisé la référence à la photographie ou ayant passés par elle pour réfléchir au film. On pense en particulier à l'étude de Katia Schneller – « La réception française de la notion d'index 1977-1990 » – dans un récent numéro d'*Études photographiques* (n°21, décembre 2007) et à plusieurs interventions antérieures (l'une, plus ambiguë, de Tom Gunning, « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie » n°19, décembre 2006) en particulier celle d'André Gunthert mise en ligne sous le titre : « Une catastrophe annoncée », ladite catastrophe étant celle de l'ontologie de la trace, de l'indicialité de l'image photographique (et partant ciné-

matographique) (Consultable sur le site : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php>.)

« *Le cinéma des temps futurs* »

En 1926, dans *l'Humanité* (du 26 juin), Léon Moussinac s'interrogeait à propos de la fragilité et de la cherté de la pellicule et sur les entraves qu'elles entraînent au plan des usages sociaux du cinéma. Ce n'est pas tant les réalités techniques que leurs conséquences plus générales qui l'amenaient à faire deux « anticipations nécessaires » : « Imaginez donc qu'un chimiste demain crée le support idéal, solide, non rayable, ininflammable et bon marché. C'est d'un coup toutes les conditions matérielles de la production cinématographique remises en question, renversées, car correspondra immédiatement à cette invention la construction par un mécanicien d'un appareil de projection pratique, également bon marché, susceptible d'être acquis par un très grand nombre de personnes ». D'où tirage et mise en circulation en grand nombre de copies de films « intéressants » « afin de satisfaire aux besoins d'une clientèle qui s'étendra dans le monde entier, à tous les groupements, à toutes les cinémathèques privées ou publiques. Les salles de projection ne cesseraient point d'exister pour cela, mais leur rôle tendrait à une spécialisation dans l'exceptionnel et le répertoire. Mais ceci ne saurait être qu'une transition encore et j'arrive à la deuxième découverte. Il est normal de prévoir une invention qui permette la

transmission d'un film à distance. Depuis quelques temps par sans-fil, on transmet des images statiques. Il est logique de penser que les perfectionnements du système provoqueront la découverte de transmettre par sans-fil une image en mouvement – donc d'un film. Dans ce cas, c'est aussitôt la création de postes émetteurs et qui, comme pour la TSF perfectionnée, permettront à tous ceux qui auront en leur possession un écran récepteur de choisir leurs programmes. Il est évident que dans ce cas encore, toutes les conditions de production du cinématographe seront bouleversées de nouveau. » Trente ans plus tard Georges Sadoul, dans un petit livre de vulgarisation sur *les Merveilles du cinéma* (Éditeurs Français Réunis, 1957), consacre un chapitre à des réflexions prospectives sous le titre « le cinéma des temps futurs », repartant explicitement des « anticipations nécessaires » de Moussinac (qu'il date de 1925). Il prévoit « l'évolution de la pellicule » vers l'enregistrement magnétique puis le passage à la transmission immatérielle, évoque sans états d'âme la disparition « des émulsions et des images photographiques » sur le film de l'avenir, et rapproche les « procédés magnétiques » et les bandes à venir de ceux « des magnétophones », donnant toute son importance à la transformation des images en « courants électriques modulés », clé d'une possibilité d'intensification, d'une amplification électrique surpassant les limites de la pellicule. On voit donc ces deux auteurs mener une

réflexion sur la dimension technique du film qui non seulement est étrangère à toute ontologie de la trace (ni « sainte Face » ni index) mais raisonne à partir de modèles technologiques extérieurs au médium cinéma (considéré comme « autonome » et « spécifique » dans le discours esthétique) : la radio et le bélinographe pour l'un, le magnétophone et la télévision pour l'autre. La raison tient à leur préoccupation pour les usages sociaux du film, sa démocratisation non seulement au plan de la diffusion par les ondes des « films intéressants » (et des films pédagogiques, didactiques, scientifiques...) – ce qui amène Sadoul à préconiser une « alliance du cinéma et de la télévision » – mais à celui de la production, c'est-à-dire l'accès de tous aux appareils, leur miniaturisation, leur généralisation. La caméra de studio « infirme » voire « pesante infirme » (écrit Sadoul, retrouvant les termes par lesquels il qualifiait l'appareil de prise de vue d'Edison dans la Black Maria) « sera réduite à un objectif et un iconoscope, grand comme une orange » tenant « dans le creux de la main » comme un micro. Revenant à la référence au « Ciné-Cœil » vertovien (qui procédait déjà du modèle du son), Sadoul parle

d'un « magnétophone à images » qui ne peut pas ne pas évoquer pour nous l'émergence du « cinéma-vérité » et des nouvelles pratiques liées à l'invention du magnétophone synchrone et des caméras portatives. Il se projette cependant plus loin encore avec des « micro-caméras (...) quasi invisibles » se promenant dans la rue et dans la foule : « elles révolutionneront la mise en scène et plus encore les documentaires, les reportages... De nouveaux genres de films naîtront et le cinéma surpassera définitivement l'imprimerie. »

Ces visions d'avenir s'inscrivent bien sûr dans une longue série de « rêveries » sur le cinéma ou la télévision du futur (de Villiers à Verne et Robida et, plus près de nous, Barjavel) et témoignent de ce qu'on est convenu d'appeler un « imaginaire du cinéma » (attentes), mais elles s'en distinguent par une précision qui éloigne de l'anticipation et se rattache à l'extrapolation (de machines existantes) et la prospective.

**François Albera**

(Je remercie Valérie Vignaux de m'avoir transmis copie du texte de Moussinac)

1895 /  
n° 58  
octobre  
2009

---

143