

Fantasmagorie et fabrication de l'illusion

Pour une culture optique du dispositif cinématographique

Tom Gunning

Volume 14, numéro 1, automne 2003

Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008958ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008958ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gunning, T. (2003). Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique. *Cinémas*, 14(1), 67–89.
<https://doi.org/10.7202/008958ar>

Résumé de l'article

En s'interrogeant sur ce qu'il appelle la « culture optique », l'auteur cherche à identifier certaines propriétés fondamentales du dispositif cinématographique, compte tenu de la nature particulière de l'illusion visuelle que ce dispositif propose au spectateur. Comme l'illustre l'exemple de la fantasmagorie, l'illusion créée par les dispositifs optiques du XIX^e siècle présente un caractère foncièrement contradictoire, qui met en doute les théories du dispositif cinématographique issues des années 1970. En embrassant le projet idéologique du siècle des Lumières, la théorie classique semble avoir fermé les yeux sur cet aspect dialectique de la culture optique, où résiderait pourtant le potentiel ludique et le pouvoir d'émerveillement du cinéma.

Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique

Tom Gunning

RÉSUMÉ

En s'interrogeant sur ce qu'il appelle la « culture optique », l'auteur cherche à identifier certaines propriétés fondamentales du dispositif cinématographique, compte tenu de la nature particulière de l'illusion visuelle que ce dispositif propose au spectateur. Comme l'illustre l'exemple de la fantasmagorie, l'illusion créée par les dispositifs optiques du XIX^e siècle présente un caractère foncièrement contradictoire, qui met en doute les théories du dispositif cinématographique issues des années 1970. En embrassant le projet idéologique du siècle des Lumières, la théorie classique semble avoir fermé les yeux sur cet aspect dialectique de la culture optique, où résiderait pourtant le potentiel ludique et le pouvoir d'émerveillement du cinéma.

ABSTRACT

While questioning what he calls “cultural optics,” the author of this article seeks to examine certain fundamental traits of the cinematographic apparatus regarding the specific nature of visual illusion that it proposes to spectators. As the example of fantasmagoria demonstrates, the illusion created by the optical devices of the 19th century is of an exceptionally contradictory nature, one that casts doubts on the theories of the cinematographic apparatus that have



come out of the 1970's. Classical film theory, while embracing the ideological project of the Enlightenment, seems to have closed its eyes to the dialectic aspect of mystification and revelation ushered in by optical culture, and which is at the origin of the ludic potential of film and its power of fascination.

I. Culture optique et histoire de la représentation de la vision

Il y a plus de quinze ans, lors d'un colloque sur l'histoire du cinéma tenu à Cerisy, André Gaudreault et moi-même suggérons, en empruntant une phrase au critique littéraire Hans Robert Jauss, de considérer « le cinéma des premiers temps comme un défi à l'histoire du cinéma » (Gaudreault et Gunning 1989¹). Nous avons alors proposé l'expression « cinéma des attractions », en soutenant qu'il était possible d'isoler différents *régimes spectatoriels* tout au long de l'histoire du cinéma, et qu'ainsi l'étude du spectateur — enjeu théorique majeur des années 1970 et 1980 — devait être menée au sein d'une perspective historique. Le cinéma des attractions, à cause du rapport de confrontation directe qu'il établissait entre le spectateur et l'écran, nous fournissait peut-être l'exemple le plus patent d'une expérience spectatorielle distincte de celle que nous retrouvions dans le cinéma soi-disant classique. À plusieurs égards, différents projets de recherche sur l'histoire du cinéma ont permis, au cours des dernières décennies, de nuancer quelques grands poncifs théoriques et de reconsidérer la place de la théorie au sein de notre discipline. Néanmoins, la question centrale que nous espérons soulever à l'époque reste encore en suspens. En effet, il ne s'agissait pas tant de se demander si notre discipline devait déplacer son champ d'intérêt de la théorie *vers* l'histoire, mais plutôt de se demander si la théorie *et* l'histoire pouvaient s'informer mutuellement.

David Bordwell, un des plus éminents historiens et théoriciens du cinéma, prétend que la recherche historique s'avère fort limitée lorsque vient le temps de se questionner sur les fondements de la réception spectatorielle. Pour mieux comprendre un tel phénomène, Bordwell soutient qu'il est préférable d'opter pour une méthode non historique, basée sur la description de procédés cognitifs ayant subi peu de variations à travers les

âges². En revanche, les travaux récents de Ben Singer ont mis en doute la suprématie de l'approche cognitive dans l'étude de la réception filmique, en démontrant que certaines opérations, comme le fait de suivre un récit ou de réagir aux images d'un film, pouvaient être grandement influencées par le contexte historique³. Peu importe la méthode suivie, il appert qu'une appréhension historique de la réception spectatorielle, si elle évite de tabler de manière excessive sur ses seules « différences majeures », s'avérerait des plus fécondes.

La théorie classique des années 1970, représentée en particulier par les travaux de Jean-Louis Baudry (1970 et 1975) et de Christian Metz (1977), proposait, au fond, moins une théorie du spectateur qu'une théorie du dispositif cinématographique (autant dans son aspect technologique qu'institutionnel), à l'intérieur duquel le spectateur trouvait une place prédéterminée. Si nous voulons continuer à faire de l'histoire un défi pour la théorie cinématographique, nous ne devons pas limiter notre recherche au spectateur, mais nous devons nous pencher sur le dispositif du cinéma en tant que tel, interroger le sens et les implications de l'histoire de ce dispositif. L'histoire technique du cinéma a d'ailleurs toujours su trouver son lot d'intéressés : collectionneurs obstinés, « bricoleurs » et autres chercheurs généralement fort perspicaces se sont évertués à préserver les nombreux appareils, à étudier les différentes pratiques du cinéma. Cet intérêt, bien évidemment, ne s'est pas arrêté au seul dispositif cinématographique, mais s'est étendu au domaine de l'optique en général, allant des démonstrations scientifiques jusqu'aux spectacles populaires. Je voudrais souligner en particulier les travaux de Laurent Mannoni, qui dresse une vue synoptique du « Grand Art de la lumière et de l'ombre », les recherches de Deac Rossell, de David Robinson, de Carlo Alberto Zotti Minici et, enfin, d'Erkki Huhmato, récemment « converti » à l'étude des médias plus anciens⁴. La masse d'information présentée par ces chercheurs et leurs prédécesseurs, pour inédite qu'elle soit, n'a pourtant pas inspiré de nouvelles approches théoriques en ce qui concerne le dispositif cinématographique.

Cela est partiellement imputable au fait que, malgré l'originalité et l'érudition dont ils témoignent, ces travaux récents ont



tous été élaborés en fonction d'une histoire dont la fin est connue de tous : l'invention du cinéma. Si Mannoni recrée brillamment la culture de la lanterne magique précédant l'avènement du cinéma, tandis que Rossell s'interroge et spéculé sur les différentes voies qu'aurait pu suivre le dispositif cinématographique, l'aboutissement prédéterminé, cette « apogée » connue de tous, reste, quant à elle, inchangée. Je n'entends pas critiquer ces travaux, fort remarquables au demeurant, mais je voudrais soulever une proposition qui permettrait d'approfondir plus avant ces trouvailles, en suivant un axe théorique. Notre champ d'étude pourrait, semble-t-il, s'élargir de façon considérable si nous rompons avec cette vision téléologique des origines du cinéma. Non seulement cela permettrait d'enrichir notre compréhension d'une histoire culturelle plus vaste, mais aussi, paradoxalement, cela nous offrirait de nouvelles façons de penser le cinéma dans sa spécificité. Une exposition récente organisée par Barbara Stafford et Francis Terpak, au Getty Museum of Art Perspective, faisait déjà état d'une pareille approche. Intitulée « Devices of Wonder », cette exposition évitait effectivement toute forme de téléologie industrielle ou idéologique, pour ainsi faire place à une vaste célébration des dispositifs utilisés à des fins de divertissement visuel⁵.

Le potentiel d'expansion de cette culture visuelle n'est pas une nouveauté en soi : il a déjà alimenté plusieurs recherches antérieures, sans pourtant en modifier leur perspective. Dans l'ouvrage de Mannoni, par exemple, on ne peut que déplorer la mince part qui revient à l'émergence du cinéma au sein de cette culture visuelle. Devant cette accumulation démesurée de dispositifs visuels et cette gamme fabuleuse de pratiques de projection, le cinéma semble émerger des suites d'un processus d'élimination, plutôt que d'émergence. Si, au lieu de suivre avec obstination la marche en avant du cinéma, nous réfléchissons plus largement aux dispositifs optiques et à l'émerveillement qu'ils cherchent à produire, notre approche ne consisterait plus à remplacer systématiquement les modèles historiques précédents par d'autres, mais plutôt à leur adjoindre des perspectives nouvelles, qui ouvriraient la voie à de nouvelles possibilités théoriques.

Divers appels en faveur d'une histoire de la culture visuelle ont déjà permis d'esquisser de nouvelles façons de penser l'histoire du dispositif filmique. Cependant, en cherchant à critiquer la vision téléologique du cinéma en tant qu'aboutissement de tous les dispositifs optiques, il ne faut pas pour autant, selon moi, laisser l'histoire du cinéma se perdre dans ce champ presque sans limites qu'est la culture visuelle — le risque étant de perdre la spécificité qui sous-tend l'émergence du cinéma au sein de cette vaste culture visuelle. En fait, l'histoire du cinéma donne à nos recherches un centre de gravité qui, s'il permet d'intégrer d'autres trajectoires et d'autres points d'intersection, ne doit pas se dissiper dans la nuit décrite par Hegel, où toutes les vaches sont noires. Il m'apparaît possible, en effet, d'emprunter à la fois le chemin de la recherche historique détaillée et celui de la spéculation théorique, de s'éloigner de notre centre d'intérêt — l'histoire du cinéma — sans jamais toutefois le perdre de vue, évitant dès lors de le dissiper dans un *topos* indéfinissable.

Je propose donc d'envisager le cinéma, non pas au sein d'une culture visuelle incommensurable, mais plutôt à partir du domaine plus spécifique de l'optique, c'est-à-dire dans le cadre d'une recherche sur des dispositifs optiques précis et les discours qui les entourent. Notre approche, dût-elle s'éloigner des calculs mathématiques de l'optique traditionnelle, implique plutôt une description phénoménologique des expériences optiques. Afin de démontrer comment ces questions peuvent être envisagées d'un point de vue historique et théorique, j'aimerais me pencher, en guise de modeste esquisse, sur un dispositif et certaines de ses implications : la fantasmagorie. Je m'y intéresserai moins en fonction d'une histoire détaillée (que Mannoni a déjà fort élégamment présentée), qu'au plan des spéculations et des métaphores que ce dispositif a générées, tant par rapport à l'histoire du cinéma que dans le domaine plus large de ce que j'appellerai la « culture optique ».

La fantasmagorie, pour résumer l'exposé de Mannoni⁶, apparaît à la fin du XVIII^e siècle et consiste en un spectacle de lanterne magique hautement élaboré. D'ailleurs, tout comme les spectacles traditionnels de lanterne magique, la fantasmagorie misait



sur une association entre les images projetées et les apparitions fantomatiques (association qui remonte probablement à une fascination encore plus ancienne pour les ombres en général). Dans sa forme la plus complexe et la plus répandue (incarquée par les spectacles de Robertson à Paris dans les années 1790), la fantasmagorie misait toutefois sur plusieurs autres aspects. En premier lieu, les projections mettaient à profit une combinaison entre un lieu (un monastère abandonné), un contexte (le spectateur pénétrait dans la salle de projection par un corridor sombre tapissé de décorations et de symboles mystérieux) et une variété d'effets sensoriels qui se mariaient aux effets visuels (en particulier la musique et les sons qui accompagnaient le récit du conférencier, par exemple des bruits d'outre-tombe produits par un harmonica de verres, le fracas du tonnerre, etc.). Ces effets hautement théâtraux cherchaient à créer une attente chez le spectateur, un suspense angoissant qui le plongeait d'autant plus efficacement dans une atmosphère inusitée.

En second lieu — et ceci est particulièrement important pour la nouveauté de son effet —, le dispositif de la lanterne était caché du public, les projecteurs étant placés derrière l'écran (selon un procédé de « rétroprojection », tel qu'on le nomme aujourd'hui). Ainsi, à la différence des spectacles de lanterne magique plus anciens, où l'appareil lui-même soulevait fascination et curiosité, les lanternes de la fantasmagorie n'étaient pas visibles et ne se révélaient que par leurs effets. En troisième lieu, les projections étaient dotées de mouvement. Ces effets étaient rendus possibles non seulement grâce à l'utilisation de plaques amovibles, permettant diverses transformations, mais aussi par de nouveaux procédés de projection, qui consistaient à rapprocher ou à éloigner la lanterne de l'écran. Le mouvement de la lanterne étant invisible, cela donnait l'illusion d'un élargissement (ou d'un rapetissement) de l'image, ou encore l'impression que cette dernière s'approchait (ou s'éloignait) soudainement du spectateur. Faut-il rappeler que ces nouveautés liées au mouvement et à la transformation des images étaient, en général, le propre de la fantasmagorie. De plus, des images étranges et instables pouvaient être créées en projetant le faisceau lumineux sur un nuage de fumée. Cela augmentait la

nature spectrale des projections, accentuait l'atmosphère d'indécidabilité visuelle, et donnait l'impression, aux dires d'une réclame, que des spectres immatériels apparaissaient réellement au-dessus des spectateurs⁷. Enfin, comme je l'ai déjà avancé ailleurs⁸, la fantasmagorie créait volontairement une zone de tension entre la crédulité (plusieurs membres du public étaient convaincus que la salle abritait de véritables revenants) et la démystification, le spectacle étant présenté par le conférencier comme une curiosité optique, explicable par des principes scientifiques. En d'autres termes, le spectacle s'affichait comme une illusion d'optique avouée.

La fantasmagorie, en dissimulant toute trace de son dispositif et en préconisant une totale immersion du spectateur, fait état d'une tendance majeure de l'art au XIX^e siècle : le triomphe de l'illusion. Pour Theodor W. Adorno (1995, p. 149-150), en effet, le XIX^e siècle serait caractérisé par le renforcement « de l'ensoi des œuvres » à l'aide de moyens technologiques et par l'effacement des « traces de leur production ». D'une certaine façon, les techniques d'immersion de la fantasmagorie mises en place par l'utilisation du son et de la lumière (ou de la noirceur) anticipent le fameux *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Par ailleurs, le fonctionnement de la fantasmagorie correspond étroitement à l'analyse que proposait Jean-Louis Baudry du dispositif cinématographique. La position du spectateur est fixe, le mécanisme de l'illusion est voilé et l'effet d'immersion totale des sens est, pourrait-on dire, absolu.

Toutefois, cette expérience mériterait, selon moi, d'être analysée de façon plus historique et plus dialectique. Prenons l'effet d'agrandissement créé par la mobilité du projecteur, qui, pour le spectateur de l'époque, constituait l'innovation la plus remarquable du spectacle. L'impression de mouvement rapide produite par l'agrandissement de l'image provoquait une sensation puissante, mais contradictoire. Stephen Bottomore (1999) a certainement raison lorsqu'il affirme que l'intensité de cette sensation est causée en partie par ce que les psychologues de la perception nomment un *looming response*, réaction de défense instantanée commune aux humains et aux animaux, qui serait provoquée par l'apparition soudaine d'un objet imposant dans le



champ de la vision. Encore faut-il souligner, cependant, que les spectateurs de cinéma et ceux de la fantasmagorie réalisent assez rapidement, par un simple test de réalité, qu'aucun prédateur ou qu'aucun objet ne les menace réellement. Un *looming response* serait bel et bien déclenché, mais de façon ludique. Il ne s'agit finalement que d'une « fausse alarme », une erreur de perception qui ne susciterait, en général, qu'un sentiment d'amusement. L'image ne s'approche pas véritablement du spectateur, bien qu'elle semble le faire. Le spectateur se trouvant assis dans une salle obscure, où sa capacité de s'orienter dans l'espace reste faible, l'agrandissement soudain d'une image produit sur lui un effet de confrontation immédiat, voire d'envahissement de son espace privé. Or, la distance entre le spectateur et l'écran sur lequel l'image est projetée ne change pas. Une sensation émotive et kinesthésique contradictoire est ainsi produite : le spectateur réagit à certains indices de mouvement, mais une rapide évaluation de la réalité lui confirme qu'il n'est pas en danger. Le spectateur réalise alors que ce qu'il croyait être un objet en mouvement n'est finalement que le résultat d'une supercherie.

Avec cette illusion de mouvement, la fantasmagorie consacre un effet visuel qui sera constamment repris dans le cinéma des premiers temps. En effet, de nombreuses vues animées misent sur une confrontation directe avec le spectateur, sur l'impression qu'un objet va surgir de l'écran. Cette illusion n'est pas sans susciter une émotion contradictoire, puisque le spectateur réalise qu'elle n'a pas raison d'être au moment même où il l'éprouve. Ce *looming effect*, qui foisonne dans le cinéma des premiers temps, exploite une série d'effets allant du purement catastrophique (*How it Feels to be Run Over*) à la sensation d'une approche rapide (le mouvement de la caméra/fusée heurtant la face de la lune dans *Voyage dans la lune*, de Méliès), aux confrontations plus frontales (le hors-la-loi qui tire sur la caméra/spectateur dans le plan emblématique de *The Great Train Robbery*, ou encore les locomotives qui foncent obliquement vers la caméra dans plusieurs films célèbres des années 1890, chez Lumière, Edison ou Biograph).

J'ai déjà avancé que cette confrontation directe était caractéristique du cinéma des attractions et qu'elle s'adressait à un

spectateur bien différent de celui qu'on retrouve dans le cinéma narratif classique⁹. De même, si l'on s'attarde sur le dispositif en tant que tel, j'ajouterais que l'illusion, ou plutôt la sensation de la fantasmagorie, suppose quelque chose de plus complexe que le simple effacement du processus d'illusion ou le positionnement idéologique d'un spectateur docile. En effet, faisant écho à la contradiction historique et idéologique du spectacle fantasmagorique (des fantômes sapant le culte de la Raison, églises désacralisées puisque changées en lieux de spectacle), ce dernier semble plutôt exploiter la nature contradictoire de son illusion afin d'en tirer un maximum d'effets. De cette contradiction émerge un spectateur divisé, déstabilisé, qui, tout en étant affecté sur les plans physique et émotionnel, reste rationnellement conscient de l'irréalité de ses sensations.

La fantasmagorie ne propose pas, en d'autres mots, la *mimesis* d'une expérience familière, un simulacre qui interpelle un spectateur homogène et le plonge dans un scénario prévisible et en apparence cohérent. Elle crée plutôt, au moyen de la technologie, une nouvelle expérience du mouvement dont la nouveauté, en elle-même contradictoire, attire et fascine le spectateur, une nouveauté dont l'aspect surnaturel devient le symbole d'une perception impossible (celle des êtres fantomatiques). Afin d'insister sur la façon dont cette illusion de mouvement désincarné est susceptible d'engendrer de profonds effets de désorientation, je voudrais citer un exemple fascinant déjà abordé par Stephen Bottomore. En 1830, peu après la construction du chemin de fer de Manchester, un témoin de l'époque tente de décrire les nouvelles sensations provoquées par la vitesse et le mouvement inhabituels du train, en employant des termes empruntés à la culture optique :

La rapidité de ces engins donne lieu à une illusion d'optique qui mérite d'être remarquée. Un spectateur qui en aperçoit un à son arrivée, se déroulant à grande vitesse, ne parviendrait pas à se débarrasser de l'idée selon laquelle ces objets sont en train de s'agrandir et de croître en taille, plutôt que de bouger. Je ne saurais mieux expliquer mon propos qu'en me référant à l'élargissement des objets dans un spectacle de fantasmagorie. Au début, l'image est à peine discernable, mais, à mesure



qu'elle s'approche de la focale, elle semble s'agrandir au-delà de toute limite. De la même façon, une locomotive, en s'approchant, semble rapidement s'agrandir, comme si elle s'apprêtait à remplir l'espace entier entre les rives, et à tout absorber dans son vortex (cité dans Bottomore 1999, p. 191 — notre traduction).

Bon nombre d'historiens du cinéma des premiers temps, dont je fais partie, ont soutenu que les premiers dispositifs du cinéma pouvaient être envisagés comme des réponses aux nouvelles exigences sensorielles de l'environnement moderne. C'est précisément à l'aide de ces confrontations directes qui caractérisent plusieurs attractions cinématographiques¹⁰ (arrivées de trains ou d'automobiles, coups de feu tirés à bout portant, etc.) que le dispositif du cinéma parvenait à médiatiser et à représenter les chocs de la modernité tels que le transport en chemin de fer, la vitesse et les transitions abruptes. Or, comme l'a déjà fait remarquer Bottomore de manière un peu différente, le témoignage oculaire cité ci-dessus semble faire état d'un renversement de perspective : une nouvelle expérience sensorielle (la vitesse inhabituelle d'une locomotive) est *d'abord* comparée à l'effet visuel étrange créé par la fantasmagorie. L'intensité d'une telle expérience — celle, en l'occurrence, de la vitesse générée mécaniquement et de la désorientation qu'elle provoque — ne doit pas être sous-estimée. En effet, les chocs de la modernité ne sont pas seulement de nature métaphorique, comme le prouvent éloquentement les événements tragiques qui ont eu lieu en 1830 lors de l'inauguration du chemin de fer à Manchester, célébrée en grande pompe sous les auspices du duc de Wellington. Alors qu'il traversait les rails pour accueillir le duc, l'un des financiers les plus notables de la Grande-Bretagne, un certain M. Huskisson, s'est soudainement senti désorienté à la vue de la fameuse locomotive « Rocket », qui fonçait droit sur lui. Plutôt que de s'éloigner des rails, il demeura, « tel un homme ébloui, [...] alarmé et déconcerté », au milieu de la voie ferrée sur laquelle filait la locomotive à toute vitesse. Il devenait ainsi la première victime du chemin du fer ou, selon les mots d'un commentateur, une sorte de propitiation au nom de la nouvelle technologie¹¹.

Ainsi, la fantasmagorie et les dispositifs optiques plus tardifs, tels que le cinéma, s'avèrent non seulement des réponses aux expériences visuelles modernes, mais peuvent aussi agir comme des signes prémonitoires qui anticipent de telles expériences. Si l'on considère que les nouveaux phénomènes perceptuels modernes, en plus d'être inusités, étaient aussi potentiellement mortels, il faut en conclure que la fascination exercée par les spectacles optiques se situe fort loin des fonctions centralisatrices et rassurantes qui, selon les théoriciens du dispositif, constitueraient les fondements du potentiel cinématographique. Je ne nie pas que, dans certaines circonstances, le cinéma ait pu jouer un tel rôle idéologique et favoriser une certaine appropriation de la modernité — cela reviendrait à substituer un modèle totalisant par un autre —, mais il me semble qu'une telle fonction sécurisante ne peut être considérée comme inhérente au dispositif. Une investigation historique des dispositifs cinématographiques fait état, à tout le moins, d'une *contre-histoire* qui s'oppose au mythe idéalisant et anhistorique d'un dispositif complice, usinant des spectateurs et des citoyens tout aussi complices, tel que le proposait le modèle théorique classique des années 1970.

II. Utilités et utilisations de l'illusion

Tout lecteur averti de la théorie cinématographique des années 1970 est d'accord pour dire que la critique proposée par les théoriciens du dispositif s'inscrit dans un mouvement de pensée plus large qui, au XX^e siècle, s'opposait à l'oculocentrisme et à l'hégémonie de la vision. Cette critique, on la retrouve de diverses façons depuis Heidegger et Sartre, jusqu'à Foucault et Debord¹². Mais, comme nous le rappelle Martin Jay, c'est un type de vision bien particulier qui était ciblé par ces penseurs, une vision réifiée, rationalisée, agressive, une vision qui, au sein de la métaphysique occidentale, incarne la soif de savoir et de contrôle. Des travaux récents, comme ceux de Jonathan Crary, ont tenté d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche en se penchant davantage sur l'histoire de la vision, en s'interrogeant sur les transformations qui ont eu lieu à la fois au sein des théories et des pratiques de la vision. Crary, à cet égard, a bien décrit l'émergence d'une « vision incarnée » au XIX^e siècle, qui se serait



substituée à l'œil panoptique désincarné de la métaphysique classique¹³. Cette nouvelle approche insiste particulièrement, tel que le souligne Crary, sur la fonction disciplinaire de la vision. Je tiens toutefois à rappeler que le cinéma, en tant que représentant d'une longue tradition de procédés optiques populaires, peut mettre en place des pratiques de vision qui ne sont pas de nature disciplinaire. Le cinéma n'est pas simplement le produit d'une objectivation visuelle dominante, un rejeton abâtardi de cette « époque des conceptions du monde », telle que décrite par Heidegger¹⁴. Inversement, fermer les yeux sur cette conception critique de la vision risquerait de nous faire oublier certaines intuitions essentielles mises de l'avant par ces théoriciens. Un modèle dialectique, semble-t-il, est de mise.

Les théoriciens du dispositif s'attaquaient principalement au « réalisme » de l'image cinématographique et prêchaient pour une sape radicale de toute métaphysique de l'identité et de la cohérence. Au fond, le véritable objet de leur critique était l'illusion ou la tromperie, comme si l'objectif secret que caressaient ces théoriciens était d'atteindre une sorte de vérité apodictique. Traditionnellement, la science optique est fortement associée au siècle des Lumières, dont un des tropes principaux consistait précisément à dissiper les illusions. Revendiquant son penchant matérialiste, Baudry avait comme ambition plus ou moins avouée de nous délivrer de la caverne de Platon, de nous défaire de notre obnubilation pour ces images souterraines, nous tirant ainsi hors du royaume des ombres vers celui de la vérité rayonnante¹⁵. Baudry et les théories du dispositif embrassaient ainsi le mythe fondateur de l'idéalisme occidental, associant le dispositif cinématographique avec les ombres trompeuses de la caverne de Platon. Jamais la critique idéologique du dispositif n'a-t-elle renversé, ni même critiqué, cette dichotomie entre perception et réalité qui plane sur la métaphysique occidentale. Elle s'est au contraire ralliée au mythe fondateur, en se fixant comme objectif de conjurer les illusions et de nous libérer de l'asservissement. De ce point de vue, la théorie du dispositif s'est approprié cet aspect des Lumières qui persiste dans la pensée marxiste. On sait que cette dernière a également érigé les dispositifs optiques, qu'il s'agisse de la *camera oscura* ou de la fantasmagorie, comme em-

blèmes d'une appréhension erronée de la réalité, capables d'imposer une illusion trafiquée comme le véritable état des choses.

Afin d'approfondir le contexte historique relatif à mon propos, je me pencherai sur la notion de « culture optique » dont je parlais plus tôt. Le cinéma, qui participe de ce grand art vieux de plusieurs siècles « de la lumière et de l'ombre », présente une relation vraiment dialectique, et sans doute contradictoire, avec le projet idéologique du XVIII^e siècle. En tant que machine optique, le cinéma et ses ancêtres découlent de la nouvelle science optique qui fascinait Descartes et plusieurs autres représentants des Lumières, dont Christian Huygens, l'inventeur le plus probable de la lanterne magique. Toutefois, comme l'a démontré Barbara Stafford dans son essai sur les dispositifs visuels au XVIII^e siècle, *Artful Science*, ces machines servaient deux fonctions opposées, bien qu'en relation dialectique. La première fonction était scientifique et instructive. En démontrant la logique visuelle qui présidait à une illusion d'optique, le savant et le philosophe faisaient triompher, grâce à une logique générative et rationnelle, la démonstration scientifique aux dépens d'une illusion ensorcelante. En revanche, le charlatan pouvait quant à lui utiliser ces illusions à d'autres fins, ne cherchant qu'à créer de l'émerveillement ou, pire encore, des croyances superstitieuses, en particulier si elles étaient présentées devant un public crédule¹⁶.

Pour le public de l'époque, le cinéma est apparu à l'intérieur d'une tradition de magie visuelle qui, si elle atteignait son apogée technologique à ce moment même, faisait partie du divertissement populaire depuis le siècle des Lumières¹⁷. Les magiciens du XIX^e siècle se réclamaient rarement d'un pouvoir surnaturel (hormis, bien entendu, le cas fascinant et ambigu des performances « spiritualistes », comme celles des frères Davenport), préférant, dans la plupart des cas, une approche davantage démystificatrice. Parodiant régulièrement leurs homologues spiritualistes, ces magiciens ne se réclamaient d'aucun pouvoir surnaturel, même s'ils tenaient à préserver le secret du fonctionnement de leurs illusions. Ainsi, les magiciens parvenaient à susciter la curiosité et l'étonnement du spectateur en créant des illusions qui, si elles niaient toute intervention miraculeuse,



évitait tout autant de fournir une explication élaborée de leur mystérieux fonctionnement. Le plaisir que procuraient de telles illusions reposait donc sur la propre expérience sensorielle du spectateur, qui était amené, devant une manifestation visuelle inconcevable, à douter de ce qu'il voyait.

Toutefois, cette conception de l'illusion en tant que forme de divertissement contraste nettement avec l'utilisation de l'illusion d'optique dans les discours faisant autorité. Tours de magie et autres illusions d'optique font presque toujours allusion à un certain contexte idéologique, à teneur démystificatrice ou allégorique. La critique idéologique cherchait à prouver que le truc ou l'illusion n'était, justement, *rien d'autre* qu'une illusion, et qu'elle ne reposait sur aucun pouvoir surnaturel. Ainsi, le véritable objet de suspicion ne serait pas tant le mystère entourant le truc, mais l'éventuelle supercherie dont était victime le spectateur, qui l'amenait à confondre la réalité avec l'illusion. Les tours de magie utilisent une stratégie similaire à celle du capitalisme, qui cherche à occulter le travail, le geste concret qui mène à la production des biens de consommation, afin de donner l'impression que ceux-ci sont produits, précisément, comme par magie. Un tour de magie reconnu comme tel ne pourrait pas tromper et apparaîtrait aussi inoffensif et divertissant que le prestidigitateur chinois dans l'*Homme à la caméra*, de Vertov, qui perd tout pouvoir d'émerveillement une fois ses trucs pleinement expliqués. Les tours qui se laissent « débiner » sont, pour cette raison, essentiels dans un système d'édification moral hérité des Lumières, qui cherche à distinguer l'illusion d'optique de la certitude scientifique.

Ce pouvoir d'édification, on le retrouve par ailleurs dans les « jouets philosophiques », ces dispositifs visuels qui produisaient une illusion en même temps qu'ils démontraient la manière dont elle était produite (ceux-ci incluent les divers jouets rotatifs tels que le thaumatrope ou le phénakistiscope, souvent érigés en pré-curseurs du cinéma). Comme l'a bien montré Barbara Stafford (1994, p. 58-89), ces jouets étaient principalement conçus à des fins d'éducation pour la jeune élite. Même si la science devenait ludique, elle n'en était pas moins porteuse d'une leçon essentielle : ces illusions sont toujours explicables. De cette façon, les jouets

philosophiques élevaient la jeunesse contre les spectacles de nature superstitieuse, que les philosophes associaient généralement à l'Église catholique. Or, dans les faits, des machines optiques ont également été utilisées par les jésuites de la Contre-Réforme à des fins allégoriques, non seulement pour convaincre l'inculte du pouvoir de Dieu et de l'Église, mais également pour révéler au plus cultivé son peu d'emprise sur la connaissance et la perception, dans le monde déchu qui est le sien. Ainsi, la peinture d'un paysage qui pouvait, par anamorphose, présenter soit une montagne rocailleuse soit le visage d'un vieillard, donnait à lire en légende : « Vos tentatives pour me voir sont vaines/Aussitôt que vous m'aurez aperçu, vous ne me verrez plus » (cité dans Stafford et Terpak 2001, p. 250-251). De la même façon, les machines extraordinaires et les illusions d'optique conçues par le théologien jésuite Athanasius Kircher (prétendument à l'aide de la « Magie Naturelle ») servaient moins à démontrer des principes scientifiques qu'à révéler la nature mystérieuse et merveilleuse de la création divine¹⁸. De telles démonstrations visuelles visaient bel et bien à mettre en cause la perception et la connaissance. Les illusions d'optique étaient donc utilisées à des fins démystifiantes *et* mystifiantes, pour des démonstrations rationnelles comme pour la propagande religieuse. Le but étant, dans les deux cas, non pas de tromper l'individu, mais de l'amener à réfléchir sur la fragilité naturelle de la perception humaine. La science ou la foi étaient toutefois en mesure de dissiper ce genre d'incertitudes, quand la chose s'avérait nécessaire.

Nous pouvons dès lors identifier après le siècle des Lumières trois types de réception, de pratique ou de compréhension entourant les illusions visuelles.

La première, pédagogique et édifiante, permettrait d'expliquer, par exemple, la physiologie de l'œil par l'entremise de la superposition des images du thaumatrope : l'image composite qui apparaît n'existe pas dans la réalité, elle est plutôt le résultat de la persistance rétinienne. L'illusion en tant que telle est alors dissipée au profit de sa fonction explicative, sa capacité à révéler la nature de la perception.

D'autre part, à l'intérieur d'une tradition imprégnée de foi et d'autorité religieuse, les illusions visuelles pouvaient démontrer,



plutôt que le travail de la perception, son inhérente faillibilité. Faisant état de la précarité des sens et de la conscience, l'illusion insistait sur la nécessité d'une foi transcendante qui permettrait d'expliquer le monde.

La troisième option, celle du magicien-illusionniste, n'invoquait quant à elle ni la foi ni la science, mais le divertissement. Le magicien-illusionniste avouait que l'illusion ne dépendait pas de forces miraculeuses, mais qu'au contraire elle pouvait être expliquée par des forces toutes naturelles. Pourtant, à la différence du pédagogue « éclairé », le magicien-illusionniste coupe court à l'explication, ne présente pas de démonstration explicite. Le magicien-illusionniste laisse plutôt le spectateur suspendu à sa propre incertitude, et bien que celui-ci doute de ce qu'il vient de voir, il demeure à la fois incapable de nier ce qu'il a vu et de l'expliquer en profondeur. C'est précisément au cœur de cette suspension que se loge le grisant plaisir de l'incertitude et de l'ambiguïté.

Les illusions d'optique forment en elles-mêmes une figure complexe, dont le pouvoir ne reposerait pas essentiellement sur la capacité de l'illusion à se faire passer pour la « réalité ». Elles brouillent plutôt les habitudes perceptuelles de l'individu et sèment continuellement le doute quant à la nature de la réalité. Ces doutes peuvent être utilisés à des fins pédagogiques, soit à l'intérieur d'un système rationnel (puisque l'on ne peut pas faire confiance à nos perceptions, elles doivent être soutenues par une connaissance des causes scientifiques et par une démonstration scientifique digne de ce nom), soit à l'intérieur d'un système de croyances transcendant (la perception en elle-même est toujours faillible ; seule la foi dans la transcendance peut garantir le sens de la création). Cependant, en deçà de leur appropriation par ces vastes systèmes pédagogiques, de telles illusions étaient originellement conçues pour répandre l'émerveillement, l'étonnement et la curiosité. Au lieu d'affirmer le pouvoir de la vision, elles le mettaient en cause. Rappelons-nous l'adage du prestidigitateur : « La main est plus rapide que l'œil » (*the hand is quicker than the eye*). Ainsi le magicien, depuis au moins le siècle des Lumières, n'invoque aucun pouvoir surnaturel, mais refuse également de révéler le secret du fonctionnement de ses trucs.

Le serment du magicien (souvent transgressé, mais quel serment ne l'est pas?) de ne jamais révéler son truc, ne sert pas qu'à protéger une guilde ou un secret professionnel. Il aide à maintenir une attitude d'incertitude et d'émerveillement chez le spectateur. Ce dernier se trouve alors continuellement tiraillé entre ce qu'il a vu et ce qu'il pense avoir vu, c'est-à-dire entre le pouvoir et l'incertitude de la perception.

Ainsi, le danger que représentent les illusions visuelles ne reposerait pas sur une relation douteuse entre la cause et l'effet, comme par exemple la capacité de faire apparaître les morts. Je serais plutôt d'avis que les théories du dispositif, en tant que nouvelle forme de puritanisme, seraient essentiellement opposés au plaisir visuel et au ludisme de l'illusion cinématographique, se plaçant ainsi à l'intérieur d'une longue tradition de la métaphysique occidentale, qui se méfie des apparences et des incertitudes. Nous avons vu que la tromperie qui sous-tend de telles illusions peut facilement devenir inoffensive, voire servir des fins pédagogiques. Cette domestication de l'illusion dépend soit d'une démystification rationnelle qui rend explicite le truc ou la supercherie, soit d'une allégorisation qui témoigne d'un besoin d'autorité transcendante. Mais si le truc ne sert ni une démonstration démystificatrice ni une fin allégorique, s'il ne sert à renforcer ni l'explication scientifique ni le mystère de la foi, alors l'illusion d'optique peut maintenir un pouvoir anarchique dangereux qui, parce qu'il préconise le libre jeu des sensations, met en cause l'autorité elle-même.

Curieusement, à l'intérieur de la culture optique traditionnelle, le sorcier et le prestidigitateur forment une seule et même figure. Les deux sont également condamnables puisqu'on ne peut leur faire confiance, ils sont, pour ainsi dire, potentiellement animés par le mal. Avant le XIX^e siècle, les institutions juridiques, religieuses, voire philosophiques condamnaient avec la même véhémence le prestidigitateur et le sorcier ; la prestidigitation (le tour de passe-passe) produisait autant d'anxiété que la (fausse) revendication de pouvoirs surnaturels. Comme l'a fait remarquer Stafford (1994, p. 79-85), l'habileté manuelle, même dans les arts, était perçue avec suspicion, et était souvent vue comme un instrument de tromperie. Je crois qu'au cœur de



la suspicion qu'éveille le dispositif du cinéma se trouve le même type d'anxiété. En effet, le cinéma n'est-il pas lui aussi, en tant qu'art mécanique, plus rapide que l'œil, capable de nous faire voir des choses qui n'existent pas ? Un tel parallèle entre le prestidigitateur et le cinéma nous amène à nous pencher sur une autre forme d'illusion, tout aussi vénérable, qui précède — tout en l'anticipant — la fantasmagorie. Il s'agit de ce que le magicien et historien Ricky Jay a appelé *blow books*, mais que je désignerai ici, pour des raisons qui apparaîtront évidentes, par une autre appellation usuelle, en l'occurrence celle de *flick books*¹⁹. Combinant dextérité manuelle et illusion visuelle, les *flick books* étaient composés de plusieurs pages encochées et d'illustrations méticuleusement ordonnées, qu'un saltimbanque pouvait manipuler afin de faire apparaître, disparaître ou transformer, comme par magie, certaines images à l'intérieur du livre. L'ouvrage du XVI^e siècle de Reginald Scott, *The Discoverie of Witchcraft*, décrit de cette façon les *flick books*:

Ye hab they saie a booke, wherof he would make you think first that every leafe was clean white paper: then by virtue of words he would shew your everie leaf to be painted with birds, then with beasts, then with serpents, then with angels etc.

[Ici, nous dit-il, est un livre, dont toutes les pages, du moins vous le fera-t-il croire, sont vierges et blanches : puis à l'aide de quelques paroles, il vous montrera chacune des pages peintes avec des oiseaux, ensuite des bêtes, ensuite des serpents, ensuite des anges, etc.] (cité dans Stafford et Terpak 2001, p. 252-253 — notre traduction).

Scott prétendait qu'il est impossible de décrire ce livre, sa manipulation et ses effets, à l'aide de mots. Il écrit : « Puisqu'il vous sera difficile de concevoir une telle chose à l'aide de cette description, vous devriez (si cela vous sied) voir ou acheter pour une petite somme ledit livre » [« Best because you will hardlie conceive hereof by this description, you shall (if you be disposed) see or buie for a small value the like booke »], indiquant ensuite l'adresse d'un libraire où il était possible de se procurer

un tel objet, « pour de plus amples informations » (cité dans Stafford et Terpak 2001, p. 252-253).

Le terme *flick book* évoque par prolepse les débuts du cinéma, les *flickers* ou, dans le vernaculaire contemporain, les *flicks*. L'évolution du terme prend une tournure fort intéressante. Le *flick book* de notre magicien renvoie à l'agilité et à la rapidité de la main, le *flick of a wrist* (le tour du poignet). Le cinéma, quant à lui, a hérité de ce nom par analogie avec la rapidité de la lumière ou d'un scintillement lumineux (à l'origine, le terme *flickering* décrivait à la fois le comportement d'une flamme ou celui d'un objet réfléchi par un miroir). Le terme allie ainsi deux dimensions du leurre optique, l'habileté manuelle du magicien et la rapidité de la lumière même. L'expression insiste donc sur la capacité de la lumière, non pas seulement à révéler, à illuminer et à éclairer, mais aussi à voiler, à jeter de l'ombre ou à créer des illusions. L'imbrication de l'histoire du cinéma des premiers temps avec celle des spectacles de magie est bien connue. Des magiciens de scène comme Felicien Trewey, John Stuart Blackton ou George Méliès ont tous adopté le cinéma comme une nouvelle technique de prestidigitation, exemple supplémentaire d'une machine de précision qui, au XIX^e siècle, est venue remplacer la dextérité manuelle.

Tout un pan de la métaphysique occidentale découle d'une réflexion sur la faiblesse des sens et de la perception humaine. Les *Méditations métaphysiques* de Descartes inaugurent un processus du doute systématique qui mènerait à la vérité apparemment apodictique du fait de la conscience. Dès la première méditation, au sujet de la Philosophie première, Descartes imagine un « mauvais génie » tout-puissant, une sorte de sorcier aux pouvoirs incommensurables, capable de créer un monde infiniment trompeur. La leçon ultime que tire Descartes de ce voyage imaginaire ne consiste pas uniquement à révoquer la fidélité de nos sens, mais aussi à mieux définir les véritables assises de la connaissance. En effet, ce spectacle de magie de dimension cosmique auquel il nous convie vient confirmer que la véritable connaissance réside, d'une part, dans la certitude de notre propre conscience, et, d'autre part, dans l'existence de Dieu, dont l'ultime bonté contredit l'existence d'un univers



trompeur. Ce tour de passe-passe philosophique de Descartes consiste à prouver l'existence indéniable, puisque divine, de notre conscience, tout en démontrant la nature trompeuse de nos perceptions sensibles. Selon Descartes, la conscience doit passer par une autre voie que celle de la perception pour mener à la connaissance. À l'instar du pédagogue des Lumières ou du théologien jésuite, Descartes s'assure de pouvoir fournir l'explication que le prestidigitateur refuse d'offrir²⁰. La fascination pour le truc en lui-même, pour son caractère contradictoire, ouvre au plaisir de l'illusion, voire à une passion immodérée envers celle-ci, minant ainsi la certitude rassurante qu'on lui attribue dans la métaphysique cartésienne.

Dès lors, le pouvoir du cinéma (ou un de ses pouvoirs ; pourquoi n'y en aurait-il qu'un seul ?) ne reposerait-il pas précisément sur cette perte de certitude, sur l'indécidabilité qu'il suscite, sur le caractère ludique, et non pas totalisant, de son illusion, sur le questionnement qu'il soulève à propos de la nature inquiétante de la perception (« ai-je réellement vu ça ? »), plutôt que sur la révélation religieuse ou sur la certitude scientifique ? Bien que le but d'une recherche historique sur le dispositif cinématographique et sur sa relation avec la culture optique ne consiste pas à définir la nature constitutive de ce même dispositif, nous voyons à la fois dans sa généalogie, dans le début de son histoire, dans ses procédés récurrents et — si nous voulions étendre l'analyse au-delà du cinéma des premiers temps — dans ses genres et ses effets spéciaux, une fascination irrépressible et continuelle pour l'incertitude visuelle et l'indécidabilité, pour le vacillement de l'illusion.

University of Chicago

Traduit de l'anglais par André Habib et Nicolas Dulac

NOTES

1. Pour l'article de Jauss auquel je renvoie, voir Jauss 1978.
2. Voir Bordwell 1997 (tout particulièrement les pages 142 à 147).
3. Voir Singer 2001 (tout particulièrement les pages 101 à 130).

4. Voir : Mannoni 1995 ; Rossell 1998 ; Mannoni, Campagnoni et Robinson 1995 ; Zotti Minici 1998 ; Huhtamo 1994.
5. Voir Stafford et Terpak 2001.
6. Mannoni se penche sur la fantasmagorie dans *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre* (1995, p. 136-175). Pour d'autres excellentes études de la fantasmagorie, voir : Levie 1990 ; Barber 1989 ; et au sujet de Philipstahl, le prédécesseur de Robertson et l'inventeur probable de la fantasmagorie, voir Heard 1996 et Heard 1996a.
7. Voir la réclame de 1802 pour le spectacle de fantasmagorie de Philipstahl dans le journal londonien *Strand*, reproduite dans Barber 1989 (p. 79).
8. Voir Gunning 2000 (p. 320).
9. Voir Gunning 1989.
10. Voir : Gunning 1994 ; Singer 2001 ; Kirby 1997.
11. « Opening of the Railway », tiré de *Mechanics Magazine*, 25 septembre 1830, cité dans Jennings 1995.
12. Bien que cette tendance ne soit pas directement perceptible, Martin Jay réussit brillamment à dégager et à expliquer cette forme de suspicion moderne à l'égard du visuel. Voir Jay 1994.
13. Voir Crary 1990 et Crary 1999.
14. Voir Heidegger 1962.
15. Voir Baudry 1975.
16. Voir Stafford 1994 (en particulier les pages 29 à 103).
17. Voir Barnouw 1981, ainsi que Solomon 2001.
18. À propos de Kircher et de la « Magie naturelle », voir Hankins et Silverman 1995 (p. 32-36).
19. Voir Stafford 1994 (p. 69-70) et Stafford et Terpak 2001 (p. 252-255).
20. Voir Descartes 1961.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adorno 1995** : Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Barber 1989** : Theodore X. Barber, « Phantasmagorical Wonders : The Magic Lantern Ghost Show in XIXth Century America », *Film History*, vol. 3, n° 2, 1989.
- Barnouw 1981** : Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, New York, Oxford University Press, 1981.
- Baudry 1970** : Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques de l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7-8, 1970, p. 10-23.
- Baudry 1975** : Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : Approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n° 23, 1975, p. 56-72.
- Bordwell 1997** : David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Bottomore 1999** : Stephen Bottomore, « The Panicking Audience? Early Cinema and the Train Effect », *Historical Journal of Film Radio and Television*, vol. 19, n° 2, 1999.
- Crary 1990** : Jonathan Crary, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- Crary 1999** : Jonathan Crary, *Suspension of Attention : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999.



Descartes 1961 : René Descartes, *Les Méditations métaphysiques de René Descartes touchant la première philosophie*, Paris, H. Leoras, 1961.

Gaudreault et Gunning 1989 : André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma? », dans J. Aumont, A. Gaudreault et M. Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.

Gunning 1989 : Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », dans Thomas Elsaesser et Adam Barker (dir.), *Early Film*, London, British Film Institute, 1989.

Gunning 1994 : Tom Gunning, « The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity », *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n° 2, 1994.

Gunning 2000 : Tom Gunning, « "Animated Pictures.:" Tales of Cinema's Forgotten Future after 100 years of Films », dans Christine Geldhill et Linda Williams (dir.), *Re-Inventing Film Studies*, London, Arnold Press, 2000.

Hankins et Silverman 1995 : Thomas L. Hankins et Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Heard 1996 : Mervyn Heard, « Paul Philipstahl and the Phantasmagoria in England, Scotland and Ireland. Part One: They Seek Him Here They Seek Him There », *New Magic Lantern Journal*, vol. 8, n° 1, 1996.

Heard 1996a : Mervyn Heard, « Paul Philipstahl and the Phantasmagoria in England, Scotland and Ireland. Part Two: "Shoo!" », *New Magic Lantern Journal*, vol. 8, n° 2, 1996.

Heidegger 1962 : Martin Heidegger, « L'Époque des conceptions du monde », dans *Chemins qui ne mènent nulle part* [1949], Paris, Gallimard, 1962, p. 99-146.

Huhtamo 1994 : Erkki Huhtamo, « From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Towards an Archeology of the Media », dans Minna Tarkka (dir.), *Catalogue d'ISEA '94*, Helsinki, The University of Art and Design, 1994, p. 130-135.

Jauss 1978 : Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » [1970], dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Jay 1994 : Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Jennings 1995 : Humphrey Jennings, *Pandemonium: The Coming of the Machine As Seen by Contemporary Observers*, London, Papermac, 1995.

Kirby 1997 : Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad in Silent Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997.

Levie 1990 : Françoise Levie, *Étienne-Gaspard Robertson. La vie d'un fantasmagore*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

Mannoni 1995 : Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

Mannoni, Campagnoni et Robinson 1995 : Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni et David Robinson, *Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture, 1420-1896/Luce e movimento: incunaboli dell'immagine animata, 1420-1896*, Gemona, Giornate del cinema muto, 1995.

Metz 1977 : Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, U.G.E., 1977.

Rossell 1998 : Deac Rossell, *Living Pictures: The Origins of the Movies*, Albany, SUNY Press, 1998.

Singer 2001 : Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*, New York, University of Columbia Press, 2001.

Solomon 2001 : Matthew Paul Solomon, *Stage Magic and the Silent Cinema: Méliès, Houdini, Browning*, Thèse de Doctorat, UCLA, 2001.

Stafford 1994 : Barbara Maria Stafford, *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, MIT Press, 1994.

Stafford et Terpak 2001 : Barbara Stafford et Frances Terpak, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on the Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2001.

Zotti Minici 1998 : Carlo Alberio Zotti Minici, *Dispositivi ottici alle origini del cinema*, Bologna, CLUEB, 1998.

