

Le Kinéscope et l'iPod. La conservation des techniques du cinéma, un prochain défi pour les archives cinématographiques ?

Stéphane Tralongo, Université de Lausanne¹

Les archives cinématographiques s'inquiètent à bon droit du sort réservé aux copies argentiques de films, à un moment où sont prioritairement encouragées de nouvelles pratiques de conservation, de restauration et de diffusion basées sur des techniques et des supports numériques. À côté des copies argentiques, on peut aussi légitimement se préoccuper du sort qui attend les appareils de cinéma par lesquels – et pour lesquels – les films sont advenus en premier lieu, mais dont la conservation peut être également menacée par le vaste mouvement opéré en direction du « tout numérique ». Si, comme a pu le suggérer Paolo Cherchi Usai, il pourrait appartenir aux archives non seulement de donner accès au contenu des films, mais également « d'être *le dernier endroit sur terre* où les images en mouvement sont conservées et présentées de la façon selon laquelle elles furent conçues² », il devient évident que la réflexion sur l'avenir des archives devrait inclure un questionnement sur la conservation des appareils. Dans son texte intitulé « La conservation des images en mouvement » publié pour la première fois dans *Studies in Conservation* en 2010, P. Cherchi Usai mettait ainsi la conservation des techniques du cinéma au nombre des missions que pourrait (et devrait) se donner une institution vouée à la préservation du patrimoine cinématographique :

Une institution spécialisée dans la conservation d'images en mouvement devrait être autant attachée à la présentation d'une copie 35 mm sur un Kinéscope fabriqué en 1894, qu'à montrer comment des fichiers d'images en mouvement ont été vus sur un iPod fabriqué en 2001³.

Cette communication n'entend nullement régler une fois pour toutes la question, mais plutôt continuer à déplier modestement une telle proposition pour en faire apparaître certains enjeux, et ce, depuis le point de vue de l'histoire du cinéma. D'abord, elle revient sur la considération des objets techniques dans le développement de nouvelles manières de penser et d'écrire l'histoire du cinéma.

¹ Ce texte est issu d'une conférence donnée le 8 avril 2019 au symposium *Du passé au futur des archives cinématographiques*, organisé dans le cadre de la Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse, au sein du 75^e congrès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) qui s'est tenu à la Cinémathèque suisse. Nous remercions Coraline Guyot de nous avoir donné accès pour les besoins de cette recherche à la collection William Piasio conservée au Museum Neuhaus Biel.

² Paolo Cherchi Usai, « La conservation des images en mouvement », trad. de l'anglais par le secrétariat de rédaction et revue par l'auteur, 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 69, printemps 2013, p. 20, c'est nous qui soulignons.

³ *Ibid.*, p. 22.

Ensuite, elle se penche sur certains de ces objets techniques en tant qu'ils nous imposent de rendre compte d'une multiplicité historique des modes d'accès aux images animées. Enfin, elle soulève quelques interrogations conclusives liées aux échanges possibles entre histoire du cinéma et conservation des techniques.

1. Les « futurs oubliés » du cinéma

La discipline universitaire des études cinématographiques a fait récemment montre d'un nouvel intérêt à l'endroit de ces archives particulières que sont les appareils de cinéma, au moment précis où l'industrie du cinéma s'apprêtait à liquider un pan complet de son histoire technique. À cet égard, le partenariat international de recherche TECHNÈS, dont l'un des pôles est formé par l'Université de Lausanne, la Cinémathèque suisse et l'ÉCAL, est une initiative de grande envergure – et des plus stimulantes – qui a pour ambition de mettre l'objet technique au centre des recherches et de l'aborder frontalement. L'initiative n'est toutefois pas sans précédents ni sans filiations, puisque des études du « cinéma des premiers temps » jusqu'à l'« archéologie des media », en passant par l'« épistémologie des dispositifs de vision et d'audition », beaucoup de chercheuses et de chercheurs s'étaient frottés déjà aux machines en revenant aux origines (techniques) du cinéma. Il n'est pas étonnant que l'on retrouve dans ce partenariat ceux-là mêmes qui avaient poussé les portes des greniers, des caves ou des débarras où s'entassait un bric-à-brac de lanternes magiques, de boîtes d'optiques ou de stéréoscopes. Les problèmes que l'on rencontre aujourd'hui à vouloir faire l'histoire d'objets techniques recourent d'ailleurs largement ceux de l'archéologie des media, qui s'adonne depuis plusieurs années à « l'excavation des machines⁴ ». Comme le résume Yves Citton, « [c]ette archéologie-là des media se pratique avec le tournevis en main. Il faut se confronter aux réalités techniques et logistiques qui constituent le soubassement des opérations de médialité⁵. »

Revenons d'abord au rapprochement – loin d'être anodin – opéré par P. Cherchi Usai entre deux objets techniques que plus d'un siècle sépare, le Kinétoscope d'une part et l'iPod d'autre part. Comme pouvait déjà l'écrire Tom Gunning au moment des célébrations du « centenaire du cinéma » en 1995, l'état de crise, d'éclatement et de dispersion du cinéma qui était provoqué à ce moment-là par la vidéo ne produisait en fait qu'une impression de « déjà vu⁶ » pour qui avait pu accéder au moins une fois à une collection d'appareils de cinéma, et *a fortiori* à une collection d'appareils dits

⁴ Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 202.

⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁶ Tom Gunning, « “Animated Pictures”, Tales of Cinema's Forgotten Future », *Michigan Quarterly Review*, vol. 34, n° 4, automne 1995, p. 467, en français dans le texte.

du « pré-cinéma » (avec tout ce que cette catégorie a de trompeur). La visite de telles collections ne donne pas seulement une impression d'accumulation et de répétition d'objets similaires, mais également une idée de l'hétérogénéité des techniques du cinéma. Suivant la perspective historiographique esquissée par T. Gunning, il ne s'agit pas de considérer rétrospectivement le Kinétoscope en « ancêtre » de l'iPod, mais plutôt de repenser le cinéma à partir de cette hétérogénéité qui le fonde :

Convoquer les origines du cinéma à ce moment précis devrait ouvrir la voie à une conception non linéaire de l'histoire du cinéma, suivant laquelle une identité chaotique et changeante recèle des potentialités utopiques et d'étranges présages⁷.

L'un des défis que nous posent les collections d'appareils est en effet celui de la reconstitution d'un environnement médiatique dans lequel les « images animées » furent loin d'avoir été fabriquées, diffusées et consommées conformément à un mode unique d'accès. Au contraire, les images animées y ont été dès le départ déclinées, dévoyées, dispersées dans une multitude de directions. Souvenons-nous que le terme même de « cinématographe » a recouvert des modes d'accès aux images animées dont les paramètres techniques variaient, suivant que le terme avait été utilisé spécifiquement par l'ingénieur dans son brevet, familièrement par le camelot sur le boulevard ou encore opportunément par le gérant de magasin. Un air populaire chanté sur scène en 1896 disait :

Partout ça n'est plus que Kinetographe
Cinématographe et Kinétoscope
On nous rase avec des machines en graphe
Au moins autant qu'avec des choses en scope⁸.

Cette chanson ne devrait pas seulement nous rappeler que les images animées allaient être déployées dans une multitude d'espaces, mais plus simplement qu'elles allaient l'être selon des modalités techniques différentes en fonction de la machine « en graphe » ou « en scope » employée.

Suivons ici une autre proposition historiographique de T. Gunning, selon laquelle l'écriture de l'histoire du cinéma ne consiste pas simplement à exhumer un « passé négligé », mais également à

⁷ « Recalling cinema's origins at this point in time should open up a non-linear conception of film history within which a chaotic and protean identity holds utopian possibilities and uncanny premonitions. » *Ibid.*, c'est nous qui traduisons.

⁸ [Caillavet et Franck], *Bête comme impôt !*, revue en 2 actes, Théâtre de la Tour Eiffel, [21 mai 1896], manuscrit de la censure, 1896, Archives nationales de France, cote (AN : F¹⁸ 1443).

explorer un « futur oublié⁹ ». En termes de projection du futur du cinéma, le romancier anglais H. G. Wells s'est remarquablement prêté à l'exercice dans son roman *When the Sleeper Wakes* paru en 1898. Dans la lignée de la littérature utopique du XIX^e siècle, H. G. Wells narre les pérégrinations d'un homme qui, après être tombé dans un état de catalepsie, passe directement du XIX^e siècle au XXII^e siècle. Dans sa description de la cité du futur, H. G. Wells ne se contente pas de critiquer un gouvernement ploutocratique qui réprime sévèrement les masses laborieuses, il projette aussi un environnement médiatique dans lequel prolifèrent les images animées et les objets techniques propres à leur déploiement :

Prestement, il exhiba un petit appareil dont les dimensions et l'aspect suggéraient l'idée d'une montre à remontoir, fit jouer le bouton, et tout à coup apparut, comme dans un kinétoscope, une petite personne vêtue de blanc, marchant et tournant sur le cadran¹⁰.

Ici, le romancier semble moins anticiper ou prophétiser l'arrivée de l'iPod (ou, pourrions-nous dire, de l'iWatch) que procéder par extrapolation de techniques existantes, en faisant référence à un dispositif qui lui est strictement contemporain, le Kinétoscope. En outre, au lieu de réduire le futur des images animées à un dispositif unique qui se serait imposé comme le media dominant, l'écrivain conserve la richesse d'un état des techniques où plusieurs media coexistent les uns à côté des autres, établissant des relations de rivalité ou de complémentarité entre eux.

2. Les promesses des « media éphémères »

Si, comme le laisse entendre le roman de H. G. Wells, l'environnement médiatique de la fin du XIX^e siècle était déjà riche de multiples potentialités, entrons à présent à l'intérieur d'une collection largement dédiée au « pré-cinéma », la « Cinécollection William Piasio¹¹ » au Museum Neuhaus Biel. Constituée par le Suisse William Piasio, cette collection est moins fondée sur un rapport fétichiste à une marque d'appareils de cinéma que sur une curiosité tous-azimuts à l'égard des images animées. On pourrait aussi aisément considérer cette collection dans la perspective d'une histoire des « futurs oubliés » du cinéma, dans la mesure où une bonne partie des éléments qui la constituent firent des « promesses » plus ou moins tenues (par leurs fabricants) ou suivies (par leurs usagers). La notion de « promesse », qui implique un engagement de la part de celui qui la formule

⁹ Tom Gunning, *op. cit.*, p. 468.

¹⁰ H. G. Wells, *Quand le dormeur s'éveillera*, trad. de l'anglais par Henry D. Davray et Bronislaw Kozakiewicz, [Bègles], Le Castor Astral, 2018, p. 60.

¹¹ Voir Pietro Scandola, *La technique de l'illusion. De la lanterne magique au cinéma : Cinécollection W. Piasio*, Bienne, Museum Neuhaus Biel, 2008.

et une croyance de la part de celui qui l'accepte, permet de mieux saisir ces objets techniques sans les inscrire dans un rapport de succession ou une linéarité téléologique. Qu'en est-il par exemple de ces procédés dits « à vision directe » n'impliquant pas la projection comme critère définitionnel, et qui, de fait, se sont souvent trouvés exclus des livres d'histoire du cinéma ?

Observons d'abord l'un de ces appareils qui renouvela la promesse du Kinétoscope sous le nom de Mutoscope. D'une part, l'objet technique exige du corps du spectateur qu'il se penche sur la boîte pour en découvrir le contenu, dans un acte ostensible de curiosité voyeuriste (ce que l'on appellerait en anglais « *peeping* »). D'autre part, l'intérêt à l'endroit du monde visuel que recèle la boîte mais qui se trouve caché en elle l'emporte momentanément sur l'inconvenance de la posture. Lorsqu'il est situé sur des places, dans des galeries ou le long de promenades, le Mutoscope renforce l'inconfort mais aussi la vulnérabilité propres à cette posture parce qu'il maintient le corps de l'utilisateur dans l'espace public, tandis qu'il fixe son attention sur l'espace privé de la boîte. Comme l'indique Richard Balzer dans son histoire visuelle des *Peepshows*, « on ressentait alors un sens du mystérieux et une certaine excitation à vouloir découvrir ce qui se trouvait dans une boîte et vérifier la promesse du camelot d'accéder à un monde plus vaste et attirant¹². » À la différence des dispositifs projetant les images animées sur la surface plane et blanche d'un écran, le Mutoscope a perpétué la tradition de l'installation publique de boîtes d'optique, jouant avec la curiosité que suscite un objet qui s'exhibe comme « contenant » mais occulte son « contenu ». Dans le passage du montreur de boîtes d'optique à l'exploitant de Mutoscopes, la promesse orale du camelot cède toutefois la place au mutisme de la machine automatique, activée par l'introduction d'une pièce de monnaie. Dans le même temps, l'émerveillement de la découverte du monde intérieur de la boîte d'optique est remplacé par la consommation rapide d'une dose de plaisir visuel devenue indissociable du geste de paiement.

À côté du Cinématographe, on sait peu que les frères Lumière firent aussi breveter en 1896 sous le nom de Kinora un appareil pour la vision directe et individuelle de vues animées. Comme l'explique Laurent Mannoni, « Gaumont fabrique et vend aussi en France le lourd Mutoscope américain, machine à sous en fonte destinée aux champs de foire – alors que le Kinora, plus petit et moins riche en images, est réservé aux particuliers¹³. » Cet objet technique a précisément l'avantage

¹² Richard Balzer, *Peepshows: A Visual History*, New York, Harry N. Abrams, 1998, p. 142.

¹³ Laurent Mannoni, *La machine cinéma. De Méliès à la 3D*, Paris, Lienart Éditions/La Cinémathèque française, 2016, p. 70.

de déplacer la consommation de vues animées au sein de l'espace domestique, protégeant son usager contre les regards réprobateurs, voire les agressions extérieures. Sa visière en bois continue d'isoler l'utilisateur de son environnement immédiat pour mieux concentrer son attention sur les images animées. Autrement dit, la consommation collective de vues animées projetées sur un écran dans une salle aménagée à cet effet s'articule immédiatement avec leur consommation individuelle par le truchement d'une boîte dans l'espace domestique.

Il est difficile de s'imaginer que l'on eût pu aller plus loin dans la simplification et la dissémination du « cinématographe », en proposant un objet technique qui pût être tout à la fois individuel, portable, et, dans beaucoup de cas, gratuit. Tel se présente pourtant cet objet que l'on distribua massivement dans le tournant du siècle sous le nom de « Cinématographe de poche » en français (on trouve également un « *Kinetograph in der Westentasche* » en allemand), dans un sens qui allait, sinon galvauder le terme, du moins en étendre considérablement la portée. Dépouillé de son boîtier métallique, de sa lentille de grossissement et de son mécanisme d'entraînement, l'objet technique a été ramené à sa plus simple expression, celle d'un livret à feuilletage manuel, et le spectacle, à un plaisir visuel d'une extrême fugacité. Cette réduction n'allait pas seulement permettre à tout un chacun de faire tenir l'objet technique dans sa poche, mais également de faire apparaître une « vue animée » dans le creux de la main. S'il fit l'objet d'un négoce éphémère sur les grands boulevards, le « cinématographe de poche » vint également renforcer, sous l'apparence d'un innocent divertissement, les techniques commerciales et les stratégies publicitaires mises en place par les « magasins de nouveautés ». Dans les exemplaires distribués gratuitement par les magasins du Bon Marché, la « vue animée » est précédée par des feuilles publicitaires, où le principe même de fonctionnement des magasins de nouveautés est valorisé : « Le système de vendre tout à petit bénéfice et entièrement de confiance est absolu dans les magasins du Bon Marché ».

Ce que ces trois objets techniques esquissent comme promesse a finalement peu à voir avec le dispositif du « Cinématographe Lumière », bien qu'ils soient associés à lui ou qu'ils lui soient complémentaires. L'étude de la voie ouverte par le Kinétoscope et prolongée par le Mutoscope – des objets techniques qu'Erkki Huhtamo a rassemblés dans la catégorie des « *peep media*¹⁴ » – fait partie de l'exploration de ces futurs possibles mais oubliés qui ont assigné d'autres buts à l'objet

¹⁴ Voir Erkki Huhtamo, « The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media », in Eric Kluitenberg (dir.), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, Rotterdam, NAI Publishers, 2006, pp. 74-155.

technique et fixé d'autres attentes à l'utilisateur. Dans un texte intitulé « Moving-picture Media and Modernity », Ian Christie suggérait récemment de « prendre au sérieux » ces media éphémères pour dégager des pratiques culturelles et des modèles économiques passés largement inaperçus :

L'observateur individuel prêt à déboursier de l'argent pour un rapide coup d'œil sur des "images animées" correspond bien à un nouveau modèle économique, alors que les distributeurs automatiques et les machines à sous faisaient leur apparition des deux côtés de l'Atlantique¹⁵.

Ces media exigent d'abord de l'utilisateur qu'il interagisse lui-même de manière tactile avec l'objet technique pour en obtenir quelque chose, souvent dans un geste de palpation de la boîte et de ses protubérances qui lui procure un plaisir ludique supplémentaire. Ils lui demandent ensuite de s'incliner sur une boîte dont le contenu ne lui est révélé qu'à la condition de ce rapprochement ostensible des yeux en direction de la lentille, à travers un regard qui reluke ostensiblement. Aussi fugace soit le spectacle offert, ils proposent enfin un mode attentionnel qui suspend momentanément le rapport à la collectivité pour isoler l'utilisateur dans une bulle. Au terme de ce parcours, constatons donc que l'étude du Kinétoscope a sans doute moins de choses à nous apprendre sur l'iPod lui-même que sur l'intérêt qu'il y aurait à entreprendre la conservation d'un iPod et à le maintenir en état de fonctionnement au sein d'archives cinématographiques. Si nous souhaitons pouvoir questionner de manière critique les images animées, nous avons besoin de comprendre la conception et le fonctionnement des objets techniques dans leurs potentialités utopiques comme dans leurs puissances d'aliénation.

Plusieurs interrogations conclusives s'imposent :

-Consultation : Quelles collaborations peut-on mettre sur pied pour donner accès aux objets techniques qui occupent une place plus ou moins marginale dans les collections par rapport aux films ? Pour reprendre l'expression d'Y. Citton, faut-il permettre aux chercheurs d'entrer « tournevis en main » dans les archives pour ouvrir les objets techniques et en comprendre la structure interne ? Peut-on encore porter, soupeser, manipuler, voire activer l'objet technique pour saisir ce qu'il implique comme postures corporelles, comme interactions tactiles ou comme modalités attentionnelles ?

¹⁵ « The single viewer paying for a brief glimpse of "living pictures" fitted well with a new business model, as automatic vending machines began to make their appearance on both sides of the Atlantic. » Ian Christie, « Moving-Picture Media and Modernity: Taking Intermediate and Ephemeral Forms Seriously », in Jeffrey Geiger et Karin Littau (dir.), *Cinematicity in Media History*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2013, p. 55, c'est nous qui traduisons.

-Acquisition : Quelles politiques d'acquisition faut-il mener pour enrichir les collections d'appareils sachant que l'histoire du cinéma s'écrit maintenant à la croisée d'autres histoires comme celles du jeu, de l'enseignement et de la publicité ? Y a-t-il enfin une place dans ces collections pour les objets techniques qui n'ont pas pour vocation de produire des « images animées » mais qui partagent avec les appareils de cinéma certaines composantes techniques ou certains principes de fonctionnement ?

-Exposition : Quels agencements d'objets techniques peut-on penser pour éviter l'exposition traditionnellement chronologique et linéaire des appareils de cinéma ? Comment rendre intelligibles les gestuelles, les modes de préhension et de visée, les usages sociaux associés aux objets techniques ? Comment intégrer les « media éphémères » (prototypes, bricolages, échecs commerciaux, etc.) qui sont par définition exclus des histoires du cinéma ?

Si la conservation des techniques est sans aucun doute l'un des défis des archives cinématographiques, ce n'est certes pas un défi qu'elles devraient relever seules, mais plutôt dans un contexte d'échange entre archivistes et universitaires.