



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO,  
ARTES E DESIGN  
FAMECOS

# REVISTA FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 30, p. 1-6, jan.-dez. 2023  
e-ISSN: 1980-3729 | ISSN-L: 1415-0549

<https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.44791>

DOSSIÊ - FRENCH CINEMATOGRAPHY: FROM THE LUMIÈRES & MÉLIÈS TO VR & AI

## La symbolique du double à l'aube du cinéma français

*O simbolismo do duplo na aurora do cinema francês*

*The symbolism of the double at the dawn of French cinema*

*El simbolismo del doble en los albores del cine francés*

Ana Taís Martins<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0001-5203-7575](https://orcid.org/0000-0001-5203-7575)  
[anataismartins@icloud.com](mailto:anataismartins@icloud.com)

Danilo Fantinel<sup>2</sup>

[orcid.org/0000-0001-5200-4968](https://orcid.org/0000-0001-5200-4968)  
[danilo.fantinel@gmail.com](mailto:danilo.fantinel@gmail.com)

**Recebido em:** 11 jan. 2023.

**Aprovado em:** 19 jun. 2023.

**Publicado em:** 31 out. 2023.

**Résumé:** Les pionniers du cinéma français ont fondé le langage audiovisuel qui permet des récits avec des images en mouvement, tout en développant des techniques de captation et de montage, d'enregistrement et de représentation, d'enchaînement et superposition de plans, d'exposition multiple des cadres, d'apparition ou de disparition. Pour Morin, cette duplication fantomatique du monde par l'image cinématographique est motivée par l'image symbolique du double, qui rapproche le rêve et le cinéma. Dans cet article, nous discutons tel symbolique dans des objets de référence empirique de ce moment initial du Septième Art.

**Mots-clés:** cinéma français; double; imaginaire.

**Resumo:** Os pioneiros do cinema francês fundaram a linguagem audiovisual que permite narrativas com imagens em movimento ao desenvolverem técnicas de captação e edição, filmagem e representação, sequenciamento e sobreposição de planos, exposição múltipla de quadros e efeitos de aparecimento ou desaparecimento. Para Morin, essa duplicação fantasmagórica do mundo pela imagem cinematográfica é motivada pela imagem simbólica do duplo, que une sonho e cinema. Neste artigo, discutimos tal simbolismo em objetos de referência empírica desse momento inicial da Sétima Arte.

**Palavras-chave:** cinema francês; duplo; imaginário.

**Abstract:** The of French cinema pioneers have founded the audiovisual language that allows narratives with moving images. They have developed image capture and editing techniques, recording devices and representation forms, sequence and overlapping of planes, multiple exposure of frames, appearance or disappearance. According to Morin, this phantasmagorical duplication of the world by the cinematic image is motivated by the symbolic image of the double, which unites dream and cinema. In this article, we discuss such symbolism in objects of empirical reference of this initial moment of the Seventh Art.

**Keywords:** french cinema; double; imaginary.

**Resumen:** Los pioneros del cine francés fundaron el lenguaje audiovisual que permite narraciones con imágenes en movimiento, al tiempo que desarrollan técnicas de captura y edición, grabación y representación, secuencia y superposición de planos, exposición múltiple de fotogramas, aparición o desaparición. Para Morin, esta duplicación fantasmal del mundo por la imagen cinematográfica está motivada por la imagen simbólica del doble, que une el sueño y el cine. En este artículo, discutimos tal simbolismo en objetos de referencia empírica de este momento inicial del Séptimo Arte.

**Palabras clave:** cine francés; doble; imaginario.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, SP, Brasil.

La petite ville française de Chalon-sur-Saône affiche fièrement sur son portique d'entrée la phrase suivante : « Dans ce village, Nicéphore Niépce inventa la photographie en 1822 ». Les eaux de la Saône semblent avoir favorisé la voie technologique pour la production d'images qui dupliquent le monde, puisque le cinéma a également été créé dans une ville de ses rives, Lyon, en 1895. Ces deux événements sont des jalons de la culture visuelle, qui subit dès lors de profondes transformations dues à la production d'images du monde, aussi fidèles que celles d'un miroir, par l'intermédiaire d'une machine.

Pourtant, bien avant cela, l'humanité connaissait déjà la duplication du monde tant par les images fixes que par les images techniques. Loin d'être confrontés à une simple reproduction codée de la réalité, nous avons là l'entrée d'un autre monde, un monde invisible dont l'existence est attestée par ses dédoublements déjà perçus dès que nous avons pris conscience de la présence des ombres :

Il est possible que l'ombre ait pu suggérer à l'homme primitif, antérieurement à tout système de croyance religieuse, que son corps physique était doublé par un autre, identique à lui, mais immatériel, qu'il faut bien appeler une âme. L'ombre apparaît alors comme la trace ou l'effigie matérielle d'une âme qui m'accompagne, me suit ou me précède, participe en tout cas toujours de mon identité (Wunenburger, 2015, p. 2).

L'ombre peut donc être comprise comme une matérialisation primordiale d'un double qui indique l'existence d'un autre monde. Au cours de l'histoire, des entités dotées de ce même rôle se sont multipliées, atteignant leur apogée, dans un premier temps, avec la photographie et le cinéma. Cette dernière, dans sa phase pionnière, constitue non seulement une expression matérielle du double, mais s'approprie également cette image symbolique pour développer des techniques narratives audiovisuelles qui fonderaient le langage cinématographique lui-même et ses ressources de montage.

Le double est une figure opératoire féconde de la pensée. Il est à la fois à la base d'événements désignés comme fondateurs de l'imaginaire et à l'origine de la séparation entre la pensée logique

et la pensée mythique : dans les deux cas, il s'agit de la différence ou de la ressemblance entre le moi et l'autre.

L'imaginaire est un trait distinctif de l'hominisation (Wunenburger, 1998; Baitello, 2002; Belting, 2005). Étant une manière d'aborder et de connaître le monde, ce phénomène n'a été possible qu'à partir de la prise de conscience de la séparation entre le soi et le monde, comme l'affirme Jung (2016, p. 149) : « [...] ce n'est que la séparation, le détachement, le fait douloureux d'être mis en opposition qui peut produire la conscience individuelle et la connaissance ».

Or, la question de la similitude et de la différence est aussi une des premières de la philosophie platonicienne, comme on le voit dans *Le Sophiste*, qui réfléchit fondamentalement sur les conditions de possibilité de penser la différence, que cette différence soit réelle ou seulement apparente. Il est significatif que la pensée humaine soit guidée par des tendances à rechercher la différence ou la similitude. Ainsi, Descartes (1979) cherche à séparer les choses en les ramenant à leur identité, tandis que Bergson (2011) cherche les similitudes en refusant les découpages analytiques.

Ce n'est pas un hasard si Durand (2016) écrit sa *Théorie générale de l'imaginaire* en indiquant trois grands régimes de l'imaginaire qui sont en réalité trois logiques, trois grandes manières de développer la pensée qui s'appuient sur des schèmes, sur des marques laissées dans le cerveau par des expériences des gestes du corps à partir des réflexes dominants. Chez Durand (2016), l'imaginaire opère à partir de certaines images génératrices qui sont des modes d'intelligibilité de la similitude et de la différence, images concomitantes à des reflets du corps.

Le réflexe postural, qui induit la verticalité caractéristique de la position du corps humain, est lié à l'appréciation de l'emprise, de la visualité que cette ascendance favorise, de la distinction que cette visualité procure, présidant ainsi à la logique de la coupure, de la séparation, de l'opération de recherche des différences. Ici, le double est un autre spéculaire et, pour cela même, inversé, en opposition.

D'autre part, le réflexe digestif, de déglutition, qui permet le métabolisme, amène des compor-

tements d'assimilation, fonctionnant à la recherche de similitudes, d'indifférenciation. Le double entendu comme le même peut donc aussi être l'expression de cette logique du flou des limites.

Le troisième réflexe est rythmique, que Durand reconnaît surtout dans la sexualité et qu'il désigne donc comme copulatif. La logique du tiers inclus serait en concomitance avec ces gestes corporels, une logique assez complexe, dans laquelle la coïncidence des oppositions n'intensifie ni n'annule les différences ; les reconnaît et recherche en elles un équilibre possible. L'image du double, dans cette logique, peut apparaître non comme une inversion, puisque la pensée n'est pas hétérogène, ni comme une dissolution, puisque la pensée n'est pas homogénéisante, mais plutôt comme un oxymore où les différences constituent une unité se renforçant mutuellement.

On voit ainsi que la symbolique du double n'est pas unidimensionnelle ; elle n'est pas nécessairement restreinte à une logique spécifique. Au contraire, le double est un modèle cognitif qui permet de penser les images de manière très prolifique. Les images du cinéma sont particulièrement instructives à cet égard car, comme l'observe Morin (2014, p. 60), le cinématographe (et par conséquent le cinéma) est un intermédiaire entre les ombres de l'imaginaire et la réalité claire, il suffit d'un « [...] minimum de rêverie, d'imagination [...] pour que l'image passionnante du cinéma soit soudain exaltée aux dimensions mythiques de l'univers des doubles et de la mort ». Considérant, avec l'auteur, l'existence d'un « mythe cinématographique final » qui favorise l'absorption de l'homme dans l'univers dédoublé du film, on peut penser le cinéma comme un franchiseur d'entrée – même si par procuration – dans un monde d'éternel, hors du temps historique qui conduit inexorablement à la finitude. Ainsi, selon Morin (2014, p. 63), « [...] le mythe latent du cinématographe est l'immortalité ».

En effet, en donnant « [...] vie à des ombres qui portent autant le prestige de l'immortalité que les terreurs de la mort » (MORIN, 2014, p. 64), en présentant des intrigues représentatives des réalités du monde historique et des mondes fictionnels, le cinéma du langage a fini par déve-

lopper des techniques de capture et de superposition de plans, de surimpression de cadres, de transparences, d'apparition, de disparition, de transmutation ou de métamorphose, entre autres artifices rudimentaires capables de raconter des histoires représentant des images de doubles, de rêves, de fantastique et de surnaturel. Pour Morin, cette émergence du fantasmatique dans le cinéma fait ressortir la magie très enchantée de l'image cinématographique.

Morin comprend que l'image symbolique du double, qui est en soi-même une promesse d'immortalité, fonde la capacité du cinéma à représenter des doubles imaginés. Les « [...] imbrications et dédoublements fantomatiques d'images » (Morin, 2014, p. 72) qu'offre le montage cinématographique s'inscriraient au cœur d'une grammaire narrative audiovisuelle poussée qui sous-tend le septième art.

Nous verrons ensuite comment cette symbolique apparaît dans les ressources narratives de deux films de la phase pionnière du cinéma français : *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière, 1895) et *Le Rêve d'un fumeur d'opium* (Méliès, 1908).

### Les doubles du cinéma pionnier

L'un des premiers films réalisés, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, a fait l'objet de nombreuses études, sous différents angles. Le court-métrage préserve dans le temps ces événements qui ont eu lieu dans le passé, devant l'usine de matériel photographique de la famille Lumière - des moments qui semblent ne jamais vraiment passer et auxquels l'image en mouvement peut constamment accéder. Pourtant, les images de *La Sortie...* accordent aux ouvriers de l'usine une éternité qui ne ressemble qu'à l'immortalité jamais accordée aux êtres humains (voir Figure 1). Chaque plan du film est une expression cinématographique de l'image symbolique du double, cette version immatérielle de nous-mêmes (ou des autres) qui promet la vie éternelle après la mort. Avec le film, nous projetons à la fois symboliquement notre existence hors du plan physique et incarnons les morts (Belting, 2005) en leur donnant une

permanence en tant qu'image.

Le film enregistre sur pellicule et immortalise dans les jeux d'ombres et de lumières les doubles de ces ouvriers qui ont vécu en 1895 et qui sont partis depuis longtemps, mais qui nous accompagnent depuis l'aube du cinéma, dans une réinsertion socioculturelle à travers la modernité visuelle du cinématographe, un sémantisme vif et puissant de l'image symbolique du double.



**Figure 1** – extrait du film *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*  
Source: Domaine publique, Wikipedia.fr.

*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* duplique non seulement ses employés, mais également les animaux avec lesquels ils vivent, une partie de la rue à Lyon et aussi le siège de l'entreprise, notamment ses portes. A chaque projection du film au fil du temps, les doubles des portes de l'Usine Lumière s'ouvrent sur un nouveau passage de doubles d'êtres humains partant travailler à pied, en groupe, avec des vélos, des chiens et les chevaux d'une charrette. Dans un processus de retour continu qui les ramène au point de départ, se dirigeant toujours vers la fin du film, cette séquence cinématographique historique met des images de doubles en mouvement constant. Dans ce cas, quitter le lieu de travail, passer de l'oppression du milieu clos à la liberté à l'air libre. Icône du cinéma international, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* inspire d'autres versions de cette scène dans différents films, multipliant les sosies d'autres ouvriers, usines, pays, cultures et époques.

L'impact du dédoublement du monde peut sembler évident pour le regard contemporain qui comprend l'impression profonde du cinéma sur un moment historique encore peu familier avec la production d'images techniques. Pourtant, la

symbolique du double est persistante, se manifestant de manière très élaborée dans *Le Rêve d'un fumeur d'opium*, réalisé 13 ans plus tard.

La première scène de ce court-métrage montre deux personnages : le rêveur et son serviteur. Au fond, on distingue une porte et une fenêtre, toutes deux surmontées d'arcs en ogive. Le domestique allume la pipe à opium du maître ; la fumée commence à monter en deux nuages. Après avoir inhalé, le fumeur d'opium en subit rapidement les effets et s'endort sur un canapé. La musique de fond, jusque-là en triple signature rythmique, une valse mélodieuse, se transforme en une double signature rythmique. Le serviteur danse, sautille et quitte la scène. Une fusion de plans marque le passage du réveil engourdi au rêve et le passage de l'action du fumeur à celle de son double dans l'intrigue.

Pendant le rêve, le fumeur se projette comme un sosie. Toujours en rêve, il est réveillé de façon inattendue par sa femme dans la salle à manger de leur maison. En arrière-plan, une fenêtre permet la vision d'un clair de lune obscur. A table, sa femme lui offre du vin et le dîner. Bouleversé, le protagoniste demande à la gouvernante de lui servir de la bière dans un grand verre. Elle lui tend un grand gobelet à deux anses, comme celles des trophées, dans lequel la bonne et la femme, une de chaque côté, versent le contenu de deux bouteilles (voir Figure 2). Dans une nouvelle fusion de plans, une troisième femme apparaît, assise sur un quart de lune – représentation courante de Diane chasseresse – attirant la coupe vers elle, formant ainsi, avec le fumeur, le couple protagoniste/antagoniste.



**Figure 2** – Extrait du film *Le Rêve d'un fumeur d'opium*  
Source: Capture d'écran.

La déesse-muse sirote la bière, descendant sur Terre à l'invitation de l'homme. Il essaie de lui offrir plus de bière, mais elle l'empêche de verser la boisson, faisant disparaître la tasse tout le temps. Le protagoniste arrête de boire et commence à flirter avec la divinité. Disparaissant à chaque nouvel assaut de l'homme, l'antagoniste s'échappe. À ce point, le cinéaste utilise des trucages pour alterner les deux éléments du binôme apparition/disparition - à la fois la coupe et la déesse. Cette dernière est finalement capturée, mais se transforme rapidement en un être monstrueux, qui se met à poursuivre l'homme. La transmutation de la déesse en démon marque la fin du film avec l'apogée du sémantisme du double, le beau personnage inversant son action dans l'intrigue : désormais, elle ne s'enfuit ni ne disparaît pour échapper à l'harceleur, mais le poursuit dans vengeance.

On remarque, dans ce court métrage, le cortège des manifestations du double dans leurs diverses possibilités de logique mythique. Au début du film, nous avons une paire d'ogives, la plus petite appartenant à la porte et la plus grande appartenant à la fenêtre. Nous avons également deux hommes, l'un étant le domestique et l'autre le patron. Enfin, nous avons également les deux spirales de fumée qui montent, l'une provenant de la pipe à opium et l'autre du briquet. Ces couples d'éléments soulignent (non seulement) l'égalité dans la différence, les points de convergence favorisés par cette égalité, mais la préservation de l'intégrité de chaque élément du binôme dans les différences. Cette logique mythique est celle du tiers-inclus, une logique oxymorique qui converge parfaitement avec la musique en triple mètre qui accompagne ce segment du récit.

Le passage à la musique en temps binaire marque aussi l'introduction d'une autre logique du double, renforcée par le procédé technique de fusion des plans : l'assimilation de l'un à l'autre, la dissolution des limites. La nuit qui entre par la fenêtre avec son timide clair de lune favorise cet environnement aux contours flous. L'abondance, l'exagération débordante, caractéristique aussi de

cette logique de franchissement des frontières, est présentée avec l'insatiabilité du rêveur, qui ne veut pas un verre de boisson normal, mais un énorme verre rempli à ras bord du contenu de deux bouteilles.

L'émergence de la déesse lunaire qui tire à elle la tasse et sirote la boisson marque le passage à la troisième logique mythique, instaurant le binôme antagoniste/protagoniste. La procédure heuristique de base de cette façon de penser est l'hétérogénéisation, créant des paires d'oppositions. L'efficacité de la présence de cette logique distinctive se confirme avec l'opposition entre le divin et le démoniaque qui clôt le film.

### Quelques considérations finales

C'est remarquable la convergence technique et esthétique que la symbolique du double promet dans ce moment pionnier du cinéma, où une nouvelle culture visuelle est née. Le fait que ces logiques mythiques ne sont pas conscientes et n'étaient pas encore expliquées – Durand n'a systématisé ses idées que dans les années 1950 et 1960 – rend leur découverte dans les premières productions cinématographiques encore plus intrigante. En même temps, cela indique la pertinence du postulat de base selon lequel l'imaginaire n'est pas le chaos aléatoire, mais opère en accord avec la logique de l'ordonnement des images symboliques, et selon lequel la duplication des univers favorisée par le 7<sup>e</sup> art a réellement impacté la manière d'être au monde et de le connaître.

La duplication du monde par le cinéma, loin d'être un accident technique, porte des résonances du geste anthropologique imaginatif dont la symbolique du double est une manière spécifique de penser, de savoir et donc d'une stratégie de survie, d'adaptation humaine à l'environnement.

### Références

BAITELLO Jr., Norval. As quatro devorações: iconofagia e antropofagia na comunicação e na cultura. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 11., 2002, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro, UFRJ, 2002.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v. 6, n. 8, p. 64-78, jul. 2005.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 2011.

COUSINS, Mark. **História do Cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Editora, 2013.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Lisboa: Edições 70, 1979.

DURAND, Gilbert. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris: Dunod, 2016.

FAROCKI, Harun. **A Saída dos Operários da Fábrica** - Arbeiterverlassen die Fabrik. Berlin: Harun Farocki-Filmproduktion, 1995. Disponível em: <https://youtu.be/8N6fjLfds0A>. Acesso em: 13 jan. 2023.

JUNG, C. G.; KERENY, K. **Introduction à l'essence de la mythologie**. Paris: Payot & Rivages, 2016.

LUMIÈRE, Auguste et Louis. **La Sortie de l'UsineLumière**. Lyon: Lumière, 1895. Disponível em: <https://youtu.be/J1EdyZtkGXo>. Acesso em: 12 jan. 2023.

MÉLIÈS, Georges. **Le rêve d'un fumeur d'opium**. Montreuil: Star Film, 1908. Disponível em: <https://youtu.be/H1kkVnWu1FY>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

PLATÃO. **O sofista**. Salvador: UFB, 1980. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000018.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Le miroir, le secret et le sacré. **Ostium**, Bratislava, v. 2, p. 1-13, 2015. Disponível em: <https://ostium.sk/language/sk/le-miroir-le-secret-et-le-sacre>. Acesso em: 11 jan. 2023.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Gaston Bachelard. *In*: **Introduction aux methodologies de l'imaginaire**. Paris: Élipse, 1998. p. 111-119.

---

## Ana Taís Martins

Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil, com pós-doutorado em Filosofia da Imagem pela Université Jean Moulin - Lyon/3, em Lyon, França. Jornalista e fotógrafa. Professora do Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Diretora do Grupo de Pesquisa Imaginalis (CNPq/UFRGS); vice-coordenadora do GT "Imagens e imaginários midiáticos" da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), Brasil.

---

## Danilo Fantinel

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil, com doutorado sanduíche pela Universidade Jean-Moulin Lyon 3, em Lyon, França. Jornalista, presidente da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (Accirs). Coordenador adjunto do Colegiado Setorial do Audiovisual (CSAv). Integrante do Grupo de Pesquisa Imaginalis (CNPq/UFRGS) em Porto Alegre, RS, Brasil. Pesquisador de pós-doutorado com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na Universidade Paulista (UNIP), em São Paulo, SP, Brasil.

---

## Endereço para correspondência

Ana Taís Martins

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

Rua Ramiro Barcelos, 2705, Prédio 22201

90035007

Porto Alegre, RS, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*