

Sens [public]

Quand le numérique fait ressurgir le
passé...

Le paradoxal retour de la théorisation
de la réception filmique comme
phénomène collectif à l'heure du
numérique

Emmanuel Plasseraud

Publié le 10-03-2020



Quand le numérique fait ressurgir le passé...

Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA
4.0)

Résumé

Les technologies numériques ont remis en cause l'identité du cinéma, que ce soit selon la perspective constructiviste proposée par Gaudreault/Marion ou selon le point de vue essentialiste défendu par Aumont ou Bellour. Nous proposons un retour sur ces débats en les mettant en regard avec l'évolution de la théorisation de la réception filmique, et le passage du paradigme attaché à sa dimension collective, prédominant avant la Seconde Guerre mondiale, à celui mettant en avant l'expérience individuelle du spectateur, après la Seconde Guerre mondiale.

Abstract

The digital technologies questioned the identity of cinema, whether it is according to the constructivist perspective proposed by Gaudreault/Marion or according to the essentialist point of view defended by Aumont or Bellour. We propose a return on these debates by putting them on the opposite page with the evolution of the theorization of the cinematic reception, and the passage from the paradigm of collective dimension, prevailing before World War II, to the one that puts forward the individual experience of the spectator, after World War II.

Mot-clés : technologies numériques, réception filmique, unanimisme, série culturelle, nostalgie, Gaudreault, Marion, Aumont, Bellour

Keywords: digital technologies, film reception, unanimism, cultural series, nostalgia, Gaudreault, Marion, Aumont, Bellour

Quand le numérique fait ressurgir le passé...

Emmanuel Plasseraud

Introduction

Les technologies numériques sont l'occasion d'un bouleversement, d'une révolution, ou d'une mutation — selon l'importance qu'on leur accorde et la signification qu'on donne à ces termes —, de la sphère audiovisuelle. Au sein de celle-ci, le cinéma, parce qu'il paraît particulièrement menacé du fait que la pellicule, qui faisait partie de son dispositif technique originel, semble vouée à disparaître totalement à la fois comme support d'enregistrement et de projection, est le sujet de toutes les inquiétudes. Ces dernières années, rien que dans le domaine francophone, plusieurs ouvrages sont parus, s'interrogeant sur ce qu'il reste du cinéma tel qu'il existait avant le numérique — *Que reste-t-il du cinéma ?* de Jacques Aumont (2012) —, ce qui le distingue encore des installations et des expositions d'art contemporain — *La Querelle des dispositifs* de Raymond Bellour (2012), répondant notamment aux thèses de Philippe Dubois¹ —, sa mort et sa possible renaissance — *La Fin du cinéma ?* d'André Gaudreault et Philippe Marion (2013). Avec le numérique, c'est l'identité même du cinéma qui est remise en cause, et dès lors sa possible existence. Cette identité peut être envisagée au moins selon deux perspectives. D'une part, un point de vue essentialiste, cherchant un ou plusieurs traits définitoires immuables qui caractériseraient et distingueraient le

1. Loin d'être inquiet pour le cinéma, Dubois considère qu'il est plus vivant que jamais car il est partout présent sous une forme « élargie » (*Où, c'est du cinéma, formes et espace de l'image en mouvement* (2009), *Extended cinema, le cinéma gagne du terrain* (2010)). Le rapport entre cinéma et art contemporain est aussi interrogé par Luc Vanchéri, qui estime que le cinéma est entré dans une phase « contemporaine » où il ne cesse de renaître en dehors de son dispositif originel, par exemple dans l'art contemporain (« Le cinéma après l'époque du cinéma », *Le Cinéma et après ?* (2010, pp. 19-24)).

cinéma de toutes les autres formes d'images mouvantes, au point où si ces traits définitoires étaient amenés à disparaître, il mourrait avec eux. D'autre part, un point de vue constructiviste, pour lequel cette identité est façonnée à partir d'élaborations théoriques prolongées par des processus d'institutionnalisation, qui les légitiment et leur permettent de triompher d'élaborations concurrentes. Les technologies numériques, et les discours qui les entourent concernant le régime médiatique inédit qu'elles impliquent, favorisant notamment la transmédialité, seraient un nouveau facteur de perturbation des constructions institutionnalisées, au point qu'il faille envisager de construire les identités médiatiques autrement, au risque de la dissolution de l'identité du cinéma lui-même.

Nous voudrions ici revenir sur les débats qui ont eu lieu dans ce domaine des études cinématographiques francophones, où ils furent nombreux et instructifs quant aux remous théoriques suscités par le numérique, en abordant ces deux perspectives, mais à partir de l'histoire de la théorisation de la réception filmique, envisagée comme le passage du paradigme de la réception filmique comme phénomène collectif — prédominant avant la Seconde Guerre mondiale — à celui de la réception filmique comme expérience individuelle — qui s'est mis en place après la Seconde Guerre mondiale. Nous chercherons à montrer que ce point de vue permet de repenser ces deux perspectives au regard de l'histoire de la théorisation du cinéma, et d'y voir à l'œuvre une forme de nostalgie qui est consubstantielle à cette histoire.

I. Point de vue « constructiviste » sur l'identité du cinéma : André Gaudreault/Philippe Marion

Le point de vue constructiviste est celui que défendent Gaudreault et Marion dans *La Fin de cinéma ?*. Ils utilisent pour argumenter leur propos la notion de « série culturelle », que Gaudreault a adaptée de concepts proposés par le sémioticien québécois Louis Francoeur (2008, 114). Cette notion désigne, dans l'acceptation de Gaudreault, « des sous-systèmes ou unités de signification » (2008, 114) composant de plus grands ensembles qu'il qualifie de *paradigmes culturels*. Il donne l'exemple du café-concert, du théâtre d'ombres, de la pantomime, des arts du cirque, etc. qui sont autant de « séries culturelles » formant le paradigme du *spectacle de scène de la fin du dix-neuvième siècle*. Il remarque que le Cinématographe comme technique

a essayé de s'inscrire dans ce contexte, de l'intérieur même de certaines de ces séries, par exemple de celles constituées par la projection de lanterne magique ou par la photographie. Mais à un moment donné, autour de 1907-1908, le spectacle cinématographique a commencé à acquérir une identité propre, qui lui a permis de devenir une « série culturelle autonome », à l'égal du théâtre par exemple (Gaudreault 2008, 180), et d'entrer dans un processus d'institutionnalisation.

Dans *La Fin du cinéma ?*, la notion de « série culturelle » est reprise pour contribuer à l'explication de la perturbation médiatique engendrée par le numérique. De ce qu'il s'est passé au moment de l'invention du Cinématographe, Gaudreault/Marion concluent que lorsqu'une nouvelle technologie médiatique est inventée, elle doit d'abord s'adapter aux séries culturelles existantes, reconnues et acceptées (2013, 160). Elle sert alors de relais à ces séries et aux médias qui existent déjà, avant qu'émerge éventuellement une « cristallisation identitaire » qui lui fait perdre son intermédialité initiale. Ce fut le cas pour le cinéma, qui enregistra des spectacles — photographies en mouvement des frères Lumière, *shows* captés par Edison, spectacles de magie de Méliès, jusqu'au théâtre filmé du Film d'Art — avant d'en proposer qui ne tiennent qu'à lui, dans le cadre de l'élaboration du cinéma narratif classique, et donc de se constituer lui-même en série culturelle dominante. Mais cela a entraîné une perturbation dans le système médiatique et dans les séries culturelles existantes, qui n'est pas sans évoquer, pour les deux auteurs, ce qui se produit aujourd'hui avec le numérique (Gaudreault, André et Marion, Philippe 2013, 165)². Ainsi, par exemple, les projections de lanterne magique finirent par perdre leur autonomie de « série culturelle dominante » pour être réduite à devenir l'un des ancêtres du cinéma. Cela montre, pour Gaudreault/Marion, que toute identité médiatique « n'est jamais autre chose que la fédération médiatique évolutive de diverses séries culturelles » (2013, 175). L'identité d'un média est donc le fait d'une construction à partir des séries culturelles fédérées par ce média. Or, ces séries culturelles n'ont pas la même importance au sein de cette fédération médiatique. Certaines dominent, sont mises en valeur, aux dépens des autres. Gaudreault/Marion indiquent que ce « sérialo-centrisme » est repérable au nom donné au nouveau média (cinéma plutôt que « vue animée », par exemple) (2013, pp. 214-219). Mais surtout, il témoigne d'une construction interprétative de l'évolution de ce mé-

2. Gaudreault et Marion envisagent l'avènement d'une fusion des médias en un magma qu'ils baptisent de « Grand Intermédia » (2013).

dia à partir de la série culturelle privilégiée. Le repérage du sérialo-centrisme propre à différentes conceptions du cinéma permet donc de les comparer. Gaudreault/Marion donnent l'exemple de l'idée de « cinéma élargi » défendue par Dubois, qu'ils rapprochent de la manière dont à la fin du XIX^e siècle, Roger Child Beyley voyait dans le Cinématographe naissant un genre de projection de lanterne magique élargie (2013, pp. 217-218)³. Ils évoquent aussi la thèse de Giusy Pisano selon laquelle les dispositifs visuels imaginés à la fin du XIX^e siècle (cinéma, mais aussi télévision) seraient venus en complément de l'appareil purement sonore qu'était le Théâtrophone, conférant donc *a contrario* des idées reçues une préséance au son sur l'image dans l'histoire médiatique (2013, pp. 218-219). Mais surtout, ils proposent leur propre sérialo-centrisme assumé, qui leur fait voir l'évolution du cinéma à l'ère du numérique à travers le prisme de l'animation. Selon eux, en effet, cette période qu'ils baptisent de « troisième naissance du cinéma », succédant à sa « huitième mort », serait le moment où « l'animation revient prendre sa place comme principe premier structurant » (2013, 222)⁴. Le recours de plus en plus fréquent aux images de synthèse et aux techniques de *motion* et de *performance capture* en sont la preuve la plus nette, le *Tintin* (2012) de Steven Spielberg leur fournissant l'exemple filmique le plus probant. Après des décennies où le cinéma était vu comme un média dédié à la captation-restitution du réel et à la narration, « ce serait donc l'animation qui représenterait la voie de l'avenir pour la compréhension et l'appréhension de ce *média en crise à l'ère du numérique* » (Gaudreault, André et Marion, Philippe 2013, 241)⁵.

3. Cette comparaison peut passer pour une manière de discréditer la thèse de Dubois, puisque celle de Beyley n'a pas résisté au temps et à l'autonomisation du cinéma.

4. Il s'agit d'un retour car l'animation d'images dessinées existait avant l'invention du cinématographe. Émile Reynaud, créateur du « théâtre optique » en 1892, pourrait en cela apparaître comme l'inventeur non pas du cinéma, mais du paradigme culturel (appelé ici « hyper ou méga-série ») des « animages » (concept de Gaudreault pour désigner l'hybridation des techniques d'animation et de prises de vue réelles) qui serait en train d'accaparer le cinéma grâce à la révolution numérique.

5. Cette thèse est séduisante relativement au cinéma fictionnel tel qu'effectivement il est de plus en plus produit par les studios hollywoodiens. Elle est toutefois à relativiser parce qu'elle ne permet pas de prendre en compte un autre phénomène engendré par le recours à la vidéo, c'est-à-dire l'explosion des documentaires, qui se sont multipliés et ont trouvé comme jamais la possibilité d'être montrés en salles. Le numérique ne favorise donc pas que la voie Méliès, comme le pensent Gaudreault/Marion (2013).

II. La série culturelle des « arts unanimistes » et la naissance de l'idée de cinéma comme Septième Art

Dans notre ouvrage *L'art des foules*, nous avons montré que, pour ceux qui ont défendu l'idée de cinéma comme art dans les années 1910-1920, le cinéma est devenu le Septième Art essentiellement parce que cela lui permettait de s'intégrer à une série culturelle qui était alors dominante, mais en passe de se dissiper : la série culturelle des « arts unanimistes » (Plasseraud 2011, pp. 117-151). Nous proposons donc ici d'évaluer ce qu'implique le choix d'affilier le cinéma à cette série culturelle des « arts unanimistes », qui nous semble avoir été celui d'une partie des théoriciens de l'époque muette (et pas seulement en France, puisqu'on retrouve aux États-Unis, en URSS, en Italie ou en Allemagne des rapprochements similaires entre cinéma et anciens spectacles unanimistes). De nombreux textes, en effet, affilient le cinéma à la tragédie grecque, aux cathédrales et aux mystères joués sur leurs parvis, aux pièces de Shakespeare ou de Molière et enfin à l'opéra wagnérien. Plus ou moins complète, on trouve en France cette généalogie du cinéma d'abord chez Ricciotto Canudo, puis chez Abel Gance, Louis Delluc, Léon Moussinac ou encore Élie Faure. Leur analyse est que cette série culturelle se meurt, car elle ne parvient pas à prolonger le rebond espéré grâce à l'opéra wagnérien dans la seconde partie du XIX^e siècle, qui fut finalement un échec, du moins relativement à cette visée unanimiste. Si bien qu'ils lui cherchent une nouvelle possibilité d'incarnation. C'est même précisément ce qui a déclenché l'intérêt de Canudo pour le Cinématographe, qui exposait dès son premier texte sur ce dernier comment il avait ressenti en se rendant dans une salle où étaient projetés des films « la volonté d'une fête nouvelle, d'une nouvelle unanimité joyeuse dans un spectacle, d'une fête où l'on se retrouve, où l'on puise, en plus ou moins forte dose, l'oubli de sa propre individualité isolée » (Ricciotto Canudo, « Le Triomphe du cinématographe » 1908, repris dans Canudo 1995, 31). Pour reprendre la perspective de Gaudreault/Marion, dans un premier temps, le nouveau média a été vu à travers le prisme de cette série culturelle dominante, mais vacillante. Il fallait absolument la sauver, car elle était une arme essentielle — sachant l'importance donnée à l'art depuis l'époque romantique comme religion de substitution au catholicisme défaillant — à disposition de l'idéologie communautariste. Or, celle-ci était appelée à remplacer l'individualisme, dont on considérait qu'il était compromis parce qu'il était l'idéologie propre à la classe bourgeoise, triomphante au XIX^e siècle, mais qui

avait mené le monde au désastre de la Grande Guerre. Le cinéma est alors apparu comme le média le plus à même de prolonger cette série, parce qu'il était un spectacle collectif et qu'il proposait à sa manière une synthèse des arts et que les films pouvaient être diffusés partout⁶. Mais cette intégration du cinéma aux arts unanimistes sous la forme de l'idée wagnérienne d'œuvre d'art totale — alors même que celle-ci perdait de son influence dans tous les autres domaines culturels⁷ — a fini par échouer. Le cinéma n'est pas devenu ce grand art unanimiste qui réconcilierait toutes les classes sociales autour de spectacles collectifs donnant lieu à des moments de communion spirituelle et de fusion psychique. Il est devenu nettement moins que cela... mais aussi un peu plus. Il est devenu lui-même, le cinéma comme série culturelle autonome, ce qui a en même temps provoqué la dislocation de la série culturelle des arts unanimistes, dont il est resté à ce jour le dernier avatar. Le cinéma n'en est pas mort pour autant. Au contraire, il s'est affirmé dans toute la gloire de l'acquisition de son statut de « série culturelle dominante ».

André Gaudreault et Philippe Marion n'ont, à notre connaissance, jamais affilié le cinéma à cette série culturelle des arts unanimistes, ou du moins noté que cela avait été proposé régulièrement lors de la période muette. De fait, il est rare que l'on se souvienne de l'importance de cette affiliation. Laurent Guido l'a mentionnée, mais il a fait le choix de privilégier l'affiliation du cinéma au paradigme culturel des arts rythmiques, dont le média dominant était la musique⁸. Cet oubli tient, selon nous, à deux raisons. Il y a d'abord le manque d'intérêt pour la dimension pragmatique, dans les pays francophones, relativement à la perspective auteuriste/esthétique notamment, même si de plus en plus, une prise en compte de la problématique de la réception s'affirme dans le cadre des études socioculturelles du cinéma. Mais cela n'explique pas tout, puisque dans les pays anglo-saxons où la réception filmique a donné lieu

6. Si les bases de la théorie française furent posées avant la Première Guerre mondiale par Canudo, et à un degré moindre par Gance, c'est surtout à partir de 1917 qu'elle se développa.

7. Voir Timothée Picard, *L'Art total — grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)* (2006).

8. Laurent Guido, *L'Âge du rythme, Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930* (2007). Voir la partie intitulée « le film, expression renouvelée du rythme collectif », dont le titre est en lui-même symptomatique du point de vue musico-centré de Guido, pp. 215-258. Voir aussi François de la Bretèque, « L'avenir du cinéma tel qu'on le voyait depuis les années 1920 », *Le Cinéma et après ?* (Vanchéri 2010, pp. 46-48).

à des études beaucoup plus nombreuses, cette affiliation initiale du cinéma à la série culturelle des « arts unanimistes » est rarement mentionnée⁹. Il faut donc qu'il y ait une raison plus profonde. Celle-ci nous semble résider dans le fait que cette affiliation du cinéma à la série des arts unanimistes a échoué. Elle n'a pas modelé le cinéma tel qu'il est devenu, tandis que d'autres affiliations ont eu une imprégnation théorique bien plus pérenne, par exemple celle liant le cinéma à la photographie, au principe de la théorie bazinienne si prégnante en France. Dès lors, comme elle n'a plus cours depuis longtemps, elle apparaît aujourd'hui comme une construction artificielle et maladroite d'une époque qui ne savait trop où classer le cinéma, aboutissant à le ranger aux côtés de séries culturelles aussi différentes que la tragédie antique, les cathédrales, le théâtre classique, l'opéra wagnérien, voire la corrida, les fêtes républicaines et les spectacles en plein air¹⁰.

On pourrait se demander quel est l'intérêt de l'exhumation de cette affiliation du cinéma à la série culturelle des arts unanimistes, qui finalement fut un échec. Que nous offre ce changement de perspective, outre un ajustement de nos connaissances sur les débuts de la théorisation du cinéma ? Peut-il nous concerner, dans notre approche contemporaine de ce qu'est devenu le cinéma, et surtout par rapport aux enjeux liés au numérique ? Nous pensons que c'est effectivement le cas. Il nous permet d'abord de comprendre que pour les théoriciens de l'époque muette, avant d'être un moyen d'expression individuel, un dispositif technique ou même un art avec ses particularités esthétiques, le cinéma a avant tout eu un *rôle social*. Celui-ci était lié à l'importance qu'ils accordaient à son influence sur les spectateurs. C'est relativement à cette donnée que le cinéma est devenu, dans les années 1910, le Septième Art. Il devait permettre de prolonger la série culturelle moribonde des arts unanimistes pour participer à une refondation du vivre ensemble à partir d'un renouveau de l'idéologie communautariste, dans un monde où l'on croyait l'individualisme d'autant plus condamné qu'il semblait avoir mené à

9. Notons tout de même que Myriam Hansen la prend en compte dans l'analyse d'*Intolerance* qu'elle propose dans *Babel and Babylon, Spectatorship in American Silent Film* (1991).

10. La dissipation de la série culturelle des « arts unanimistes » a entraîné la séparation de ses différents éléments. La corrida est retournée dans la série des sports régionaux, la tragédie grecque et les mystères ont réintégré celle du théâtre, les cathédrales celle de l'architecture. Quant à l'opéra wagnérien, malgré les écrits du maître de Bayreuth, il est rare qu'il ne soit pas réduit à la série « opéra », ou plus largement à celle de la « musique », bien loin de l'ambition de renouvellement de la tragédie grecque qui fut celle de Wagner.

la Première Guerre mondiale. Ce cinéma-là, ce Septième Art baptisé ainsi par Canudo pour l'inscrire dans une filiation avec l'idéal synthétique wagnérien, a disparu, non pas récemment, à cause des technologies numériques, mais à partir du moment où la théorisation de la réception filmique comme phénomène collectif, qui lui est associée, a cédé la place à la théorisation de la réception filmique comme expérience individuelle, pour qui la filiation avec les arts unanimistes n'a plus d'intérêt ni même de signification. Cette « mort », précédée d'une agonie débutant à la fin de la période muette et s'accroissant avec le parlant dans les années 1930, est devenue explicite à partir de l'après Seconde Guerre mondiale, lorsque le paradigme de la réception filmique comme expérience individuelle a commencé progressivement à s'imposer.

III. Point de vue « essentialiste » sur l'identité du cinéma : Jacques Aumont, Raymond Bellour

Or, paradoxalement, un aspect important de la théorisation de la réception filmique comme phénomène collectif, censée s'être effondrée depuis 1945, semble resurgir aujourd'hui parmi les tenants de la définition *essentialiste* du cinéma. Cet aspect serait justement consubstantiel à ce qu'est le cinéma, ou plutôt à ce qui en reste malgré toutes les métamorphoses qu'on veut lui faire subir. « “Voir un film” se définit, pour Jacques Aumont, [...] non par la nature des actes de production qui ont permis à l'image d'exister, mais par les conditions dans lesquelles je fais l'expérience de cette image » (2012, 18). C'est cette définition spectatorielle qui lui permet de distinguer le dispositif cinéma d'images vues sur un ordinateur, un téléphone portable ou dans une exposition d'art contemporain. Ce qui définit le cinéma, et ce qui lui permet d'ailleurs de perdurer, « c'est l'alliance originale d'une fiction et de conditions de réception propices à la captation psychique sur un mode à la fois individuel et collectif — ce qu'aucun autre dispositif n'a accompli au même point » (Aumont 2012, 43). Autrement dit, il n'y a vraiment de cinéma que dans les salles de cinéma, lorsque les films sont projetés en public. Pour qu'il y ait encore du cinéma, il faut donc que demeure la salle de projection comme « lieu collectif, socialisé, dévolu au cinéma » (Aumont 2012, 78)¹¹.

11. Ce n'est toutefois pas le critère unique. La salle implique aussi, pour Aumont, la projection, la matérialité des images, ainsi que l'homochronie entre la vision spectatorielle

Aumont possède un allié, dans cette défense de la projection des films en salle comme donnée essentielle du cinéma — dirigée contre la notion de « cinéma élargi » de Dubois —, en la personne de Raymond Bellour. Celui-ci écrit : « Le cinéma vivra tant qu'il y aura des films produits pour être projetés ou montrés en salle » (2012, 19). Il distingue aussi la salle des autres manières de se trouver en contact avec des images mouvantes, qui peuvent d'ailleurs être des films destinés de prime abord à être projetés :

Voir un film chez soi, trop seul ou pas assez, dans un faux silence domestique, ou trop près ou trop loin d'un écran jamais assez grand (en dépit de quêtes de simulations toujours plus prononcées), ne peut être la même expérience d'attention, de perception et de mémoire que celle de la projection en salle, car elle n'inscrit pas de la même façon le choc propre induit par une première vision surtout, qui reste essentiel (Bellour 2012, 129).

Par opposition à cela :

[L]a projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé « cinéma » (Bellour 2012, 14).

Cette sanctification¹² de la projection des films en salle, que ces deux auteurs qualifient prudemment de « plus ou moins collective », a quelque chose de

et le déroulement du film (on pourrait toutefois lui rétorquer que dans les années 1920, défendre l'art du cinéma passait parfois par l'organisation de séances où l'on projetait les meilleurs passages des films considérés comme artistiques). Ce que le cinéma propose en propre, dès lors, c'est l'interaction de ces données spectatoriennes avec des données ontologiques que sont le jeu des temporalités mises en œuvre au cinéma (temps de la projection, diégétique, sculpté par le montage) et sa capacité de rencontre avec le réel.

12. Le caractère « sacré » de la projection filmique en salle réapparaît ainsi parfois encore au XXI^e siècle, comme dans la citation suivante : « Le septième art demeure essentiellement lié à la diffusion en salle, cérémonial qui contribue à faire d'un film une œuvre d'art. Autant dire que la télécommande de la télévision ou le clavier de l'ordinateur n'ont guère de points communs avec le sanctuaire d'une salle de cinéma », Laurence Alfonsi, *Le Cinéma du futur – les enjeux des nouvelles technologies de l'image* (2005, pp. 22-23).

singulier, quand on connaît ce qui les lie à la tradition française définissant le cinéma comme un « art ontologique » de la rencontre avec le réel, via les *Cahiers du cinéma* pour le premier et via Serge Daney pour le second. Pour cette tradition, en effet, la projection a bien peu d'importance, la série culturelle dominante pour définir le cinéma depuis Bazin étant la photographie comme « trace lumineuse » du réel¹³. Gilles Deleuze prolonge par exemple cette conception quand il lui arrive d'écarter la projection parmi les lignées technologiques auxquelles appartiendrait le cinéma pour mettre en valeur la photographie instantanée, la mise en mouvement des photogrammes et leur déroulement homogène (1983, pp. 14-15). Mais cette position, qui témoigne de la perdurance de la *doxa* ontologique dans la théorie française, n'est plus tenable depuis la révolution numérique.

Lors des années 1990, quand le numérique a commencé à envahir le secteur audiovisuel, ce n'était pas la spécificité de la projection en salle qui distinguait le cinéma des autres images mouvantes. Ce qui faisait la différence, c'était encore, nonobstant quelques expériences de cinéastes-auteurs comme Jean-Luc Godard, Peter Greenaway ou Lars Von Trier, le choix de tourner ou non en pellicule¹⁴. Il est vrai que le « 35 mm », et même le « super 16 », possédaient encore une qualité nettement supérieure à ce que la vidéo proposait alors. Mais il y avait aussi une forme de sacralisation du celluloïd, donnant le sentiment, pour ceux qui avaient accès à ce matériel de tournage, d'entrer dans une histoire — celle du Cinéma — qui restait différente de celle des autres médias cinématographiques, quand bien même d'autres formes filmiques comme les publicités de produits de luxe utilisaient aussi la pellicule. Tourner en pellicule, enfin, c'était faire partie du monde des professionnels, par opposition aux amateurs et à leurs caméscopes. Mais aujourd'hui, les tournages en pellicule se raréfient, de même que les projections de films à partir de copies positives. On assiste même à la relégation du matériel lié à l'argentique dans

13. Il convient de préciser toutefois que si les principaux textes théoriques de Bazin (« Ontologie de l'image photographique », « Le Mythe du cinéma total ») évacuent la projection dans leur définition du cinéma au profit de sa parenté avec la photographie couplée avec la mise en mouvement des images, Bazin n'en était pas moins conscient de l'importance sociale et éducative de la projection de films, du fait de son activité de conférencier-animateur dans le cadre des ciné-clubs. Voir sur ce point Laurent Le Forestier, *La Transformation Bazin* (2017, pp. 315-326).

14. Nous nous référons ici à notre expérience de jeune réalisateur dans les années 1990, pris dans les débats nombreux qui partageaient les pro-vidéos et ceux qui ne juraient que par la pellicule.

une marge « underground » ou nostalgiquement auteuriste — *Le Fils de Saul* (2015) de Lászlo Nemes, par exemple —, avant sa disparition totale à prévoir si plus aucun fabricant ne trouve d'intérêt commercial à sa vente¹⁵. Ce qui semblait encore être, il y a une vingtaine d'années, l'un des attributs essentiels du cinéma est donc en train de disparaître. Il faut bien l'admettre, et faire comme si, finalement, ce n'était pas si essentiel que cela. C'est pourquoi Bellour précise que l'expérience du spectateur en salle est à peine modifiée par le mode de projection, mécanique ou numérique (2012, 128). De son côté, Aumont reconnaît qu'avec le passage de l'empreinte photographique au codage numérique, « le prix à payer est clair, et esthétiquement lourd. [...] Il s'agit rien de moins que de renoncer à l'ontologie de l'empreinte, à l'idéal de la rencontre, à l'espoir de la révélation du réel » (2012, pp. 63-64). Néanmoins, il espère, en s'appuyant sur les exemples de cinéastes contemporains privilégiant respect de la durée et austérité dramaturgique (Alexandre Sokourov, Hou Hsiao-Hsien, Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, etc.), que cette rencontre, qui implique une expérience temporelle particulière, peut encore avoir lieu dans une salle de cinéma, même avec un film tourné en vidéo et projeté en numérique. Surtout, selon lui, si elle doit avoir lieu, ce ne peut être que dans les salles obscures.

La salle et la pellicule étant, selon Gaudreault/Marion, « les deux principes majeurs qui servent à asseoir la plupart des définitions du cinéma que le vingtième siècle nous a léguées » (2013, pp. 121-122), il ne reste donc plus que la salle après la quasi-disparition de la pellicule. D'où le repli stratégique d'Aumont et de Bellour vers elle. Et encore, Gaudreault/Marion font remarquer que le *hors-film* (rencontres sportives retransmises en direct, opéras et pièces de théâtre filmés) envahit de plus en plus les salles elles-mêmes, ce qui déroge au principe de l'exclusivité des salles de cinéma, et donc brouille la définition essentialiste de l'identité du cinéma que l'on voudrait proposer à partir d'elles. La salle de cinéma est devenue « le lieu d'une polyvalence qui menace cette identité même » (2013, pp. 147). Il n'est donc pas assuré que ce dernier rempart ne tombe pas à son tour, même si, pour les tenants de la définition essentialiste, le cinéma en tant que fait social ou institution pourrait un jour disparaître mais jamais l'idée de cinéma comme configuration particulière de valeurs (expérience temporelle singulière, rencontre avec le réel) et d'un dispositif technique (projection en salle d'images mouvantes sonorisées). Reste

15. La firme Kodak a arrêté la production et le développement des films kodachrome entre 2009 et 2010.

que ce recours à la projection en salle est tout de même hautement paradoxal et anachronique, si on l'observe du point de vue de l'histoire de la théorisation de la réception filmique. En effet, tout l'enjeu de cette théorisation, de manière embryonnaire dans les années 1930 et résolument après la Seconde Guerre mondiale, a justement résidé dans le remplacement du paradigme de la réception filmique comme *phénomène collectif* par celui de la réception filmique comme *expérience individuelle*. Aumont et Bellour indiquent que les projections en salle sont plus ou moins collectives, ou qu'elles sont à la fois individuelles et collectives. Que penser de ce renvoi au spectacle collectif qui n'ose trop se dire, évoquant timidement la participation collective pour vite rappeler qu'elle n'empêche pas de regarder le film *en tant qu'individu*¹⁶? Deux interprétations peuvent être proposées.

IV. Résistance et nostalgie de la projection en salle

La première interprétation, relativement optimiste, voit dans ce motif du recours à la salle une preuve supplémentaire de la résistance de ce dispositif. On le dit destiné à périliter depuis la désertion massive du public à partir de la fin des années 1950 au profit des écrans télévisuels. Il a su néanmoins se renouveler et subsister jusqu'à aujourd'hui, si bien que la sortie au cinéma reste toujours une pratique sociale plus ou moins festive et recherchée. Plus largement, on pourrait considérer la perdurance de la projection en salle comme l'une des expressions de la résistance du paradigme communautariste au sein de notre modèle individualiste, tout puissant mais en même temps, selon Louis Dumont, « perpétuellement et irrémédiablement hanté par son contraire » (1983, 30). Le communautarisme semble bien d'ailleurs retrouver en ce moment une nouvelle vigueur, non pas tant de son propre fait que parce qu'il représente une alternative à l'individualisme et au néolibéralisme qui font peser sur la planète des dangers écologiques et engendrent des injustices sociales criantes. Mais en même temps, l'optimisme quant à un renouveau du communautarisme est à nuancer. Car l'échec historique de ce paradigme,

16. À ce propos, il est symptomatique, comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans *L'Art des foules*, qu'en décrivant le spectateur hypnotisé, ou en état hypnoïde, du cinéma, Bellour, dans *Le Corps du cinéma* (2010), n'évoque jamais le cadre collectif des projections en salle. Cela risquait sans doute de le faire dériver vers l'idée d'hypnose collective, que le paradigme de la réception filmique comme expérience individuelle dans lequel Bellour s'inscrit ne peut que rejeter.

notamment du fait de son annexion par les régimes totalitaires, porte préjudice à toute tentative de restauration : « nul ne sait comment on pourrait mettre en œuvre une renaissance non fasciste des pouvoirs globaux » (2010, pp. 285-286), constate Sloterdijk. La théorisation de la réception filmique comme phénomène collectif ayant été le théâtre du passage de l'idée positive de *foule* à celle péjorative de *masse*, puis au rejet angoissé et volontariste de cette dernière au profit d'une conception valorisant l'expérience individuelle d'un spectateur conçu comme un individu relativement libre, autonome et différencié, participe de ce sentiment négatif envers le communautarisme. Cela explique, nous semble-t-il, la « timidité » de Aumont et Bellour dans leur appel à la dimension collective de la projection en salle, qu'il est devenu délicat de valoriser.

La seconde interprétation est plus pessimiste. Elle lirait dans ce recours essentialiste à l'un des aspects du dispositif originel du cinéma — à celui qui reste après la quasi-disparition de la pellicule —, l'une des formes prises par la mélancolie nostalgique presque congénitale du cinéma et de ses théoriciens. « Il existe une connivence entre le cinéma et la mélancolie » (Leutrat 1995, 11), estimait Leutrat. Elle est liée à l'histoire même du cinéma, placée sous le signe de ce qu'il n'a pas su faire, de ce qu'il a laissé échapper, de ce qu'il a gâché, ce que Jean-Luc Godard et Hans Jürgen Syberberg ont évoqué dans ces requiem cinématographiques que sont *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) et *Hitler, un film d'Allemagne* (1978). Nous pensons quant à nous que cette mélancolie, ce sentiment nostalgique d'une perte irréparable, est explicable en partie par l'effondrement des illusions liées au paradigme de la réception filmique comme phénomène collectif, et de la conception de l'art qui lui était associée. Si le cinéma n'est pas mort de sa greffe avortée sur la série culturelle moribonde des arts unanimistes, et que l'on peut même penser, avec Aumont, que son entrée dans la modernité n'a été acquise qu'à ce prix¹⁷, tout de même, une certaine idée du cinéma et de l'art n'a pas résisté et a disparu avec elle — celle qui faisait d'eux une nouvelle forme religieuse unissant les foules partout dans le monde autour de spectacles unanimistes - ce dont le cinéma et l'art ne se sont peut-être jamais tout à fait remis.

17. Voir sa critique de l'influence du symbolisme sur la conception du cinéma comme art de l'époque muette dans *Moderne ?* (Aumont 2007, pp. 24-25).

Bibliographie

Alfonsi, Laurence. 2005. *Le Cinéma du futur – les enjeux des nouvelles technologies de l'image*. Québec : Presses de l'Université Laval / L'Harmattan.

Aumont, Jacques. 2007. *Moderne ?* Paris : Cahiers du cinéma.

———. 2012. *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris : Vrin.

Bellour, Raymond. 2010. « Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité ». *Raisons politiques*, n 38 : 125-31. <https://doi.org/10.3917/rai.038.0125>.

———. 2012. *La Querelle des dispositifs, Cinéma – installations, expositions*. Paris : POL.

Canudo, Ricciotto. 1995. *L'Usine aux images*. Paris : ARTE / Nouvelles éditions Séguier.

Deleuze, Gilles. 1983. *L'Image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.

Dumont, Louis. 1983. *Essais sur l'individualisme*. Paris : Éditions du Seuil.

Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction*. Paris : CNRS.

Gaudreault, André, et Marion, Philippe. 2013. *La Fin du cinéma ?, Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.

Guido, Laurent. 2007. *L'Âge du rythme, Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Éditions Payot.

Hansen, Myriam. 1991. *Babel and Babylon, Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge (USA) : Harvard University Press.

Le Forestier, Laurent. 2017. *La Transformation Bazin*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Leutrat, Jean-Louis. 1995. *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma.

Picard, Timothée. 2006. *L'Art total – grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*. Rennes : PUR.

Plasseraud, Emmanuel. 2011. *L'Art des foules, théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.

Sloterdijk, Peter. 2010. *Globes, Sphères II*. Paris : Méta-éditions.

Vanchéri, Luc. 2010. « Le cinéma après l'époque du cinéma ». In *Le Cinéma et après ?* Rennes : PUR.