

L'« actualité » cinématographique

Richard Magnan

Volume 8, numéro 3, printemps 1998

Cinélekta 2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024758ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024758ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Magnan, R. (1998). L'« actualité » cinématographique. *Cinémas*, 8(3), 53–73.
<https://doi.org/10.7202/024758ar>

Résumé de l'article

Tel qu'il est conçu dans le discours théorique, le film est généralement considéré comme une entité abstraite, dont la copie et les conditions de projections sont sous-entendues comme étant idéales. Le film dont il est question dans l'analyse correspondrait ainsi à ce qu'on appellera le film-type, le film comme énoncé pris indépendamment des conditions de son énonciation (sa projection ou son visionnement). Dans cet article, il sera plutôt question du film comme support fondamentalement temporel, pris dans les circonstances concrètes de son énonciation et soumis aux conditions d'altération, de transformation, de détérioration, que de nombreux facteurs (à commencer par l'usure du temps) imposent à la matérialité même de ce que nous appellerons le film-token.

L'« actualité » cinématographique

Richard Magnan

RÉSUMÉ

Tel qu'il est conçu dans le discours théorique, le film est généralement considéré comme une entité abstraite, dont la copie et les conditions de projections sont sous-entendues comme étant idéales. Le film dont il est question dans l'analyse correspondrait ainsi à ce qu'on appellera le *film-type*, le film comme énoncé pris indépendamment des conditions de son énonciation (sa projection ou son visionnement). Dans cet article, il sera plutôt question du film comme support fondamentalement temporel, pris dans les circonstances concrètes de son énonciation et soumis aux conditions d'altération, de transformation, de détérioration, que de nombreux facteurs (à commencer par l'usure du temps) imposent à la matérialité même de ce que nous appellerons le *film-token*.

ABSTRACT

As conceived in theoretical discourse, a film is generally considered as an abstract entity of which the physical copy and projection conditions are assumed to be ideal. The film as object of analysis is what we will call the *film-type*, that is, the film as an utterance independent of its conditions of enunciation (its projection or screening). This article looks instead at a film as a fundamentally temporal medium, to be considered in the concrete circumstances of its enunciation, and subject to conditions of alteration, transformation, and deterioration which numerous factors (notably the wear and tear of time) impose on what we will call the *film-token*.

[...] depuis quelques années, en effet, nous voyons de plus en plus clairement que les circonstances d'une énonciation jouent un rôle très important et que les mots doivent être « expliqués », pour une bonne part, par le « contexte » où ils sont destinés à entrer, ou dans lequel ils sont prononcés (Austin, p. 113).

« This film has been modified from its original version. It has been formatted to fit this screen. » Cette mention qu'on peut lire couramment sur les copies de films en vidéocassettes — avant le début du film (avant même le générique) — rappelle (comme si ce n'était pas assez évident) la différence qui existe entre la version pellicule d'un film et son transfert sur support vidéo. Cette différence n'en est pas simplement une de format d'écran, c'est avant tout une modification du contexte même de l'énonciation, dirons-nous, c'est-à-dire du cadre (ou des conditions) dans lequel (lesquelles) s'opère le visionnement du film. Par ailleurs, au-delà du simple changement de format d'écran, c'est aussi à d'éventuels recadrages de l'image que réfère notamment cet avertissement. À ce titre, les viseurs de certaines caméras indiquent désormais, dès le moment du tournage, les cadres respectifs de l'image cinématographique et de l'image télévisuelle, afin d'éviter certains problèmes lors des transferts de format. Par exemple, un plan d'ensemble cadre deux personnages qui se font face, à chaque extrémité de l'écran, de sorte que dans le transfert au format télévisuel, ils disparaissent du cadre où ne subsiste dorénavant que le décor, laissant ainsi le champ libre à un dialogue en voix (désormais) *off*. Parle-t-on alors réellement d'un seul et même film lorsqu'on est confronté à des transformations aussi radicales de l'expérience filmique ? Ce que je chercherai à rappeler ou à mettre en évidence, dans les quelques notes regroupées ici, c'est simplement que lorsqu'on parle d'un film — dans la théorie du cinéma, comme du côté de la critique cinématographique —, on en traite généralement *in abstracto*, sans tenir compte du contexte dans lequel celui-ci est diffusé. D'éventuelles modifications du contexte de l'énoncia-

tion (la projection) auront des répercussions non négligeables, non seulement au niveau de l'expérience même du film par le spectateur, mais avant tout sur le film lui-même.

« Performance » ou performativité du cinéma

Dans un article portant sur la performance, Birgit Pelzer souligne la relation qui existe entre performance et performativité et ce, en référence précisément aux travaux de John L. Austin¹ sur les énonciations performatives. Elle note à ce sujet : « Le minimum que l'on puisse dire de la performance [...], c'est qu'elle est un "faire" » (p. 28), ce qui situe déjà la performance en rapport à la performativité, qu'Austin place précisément du côté du « faire » plutôt que du « dire ». L'énonciation performative, selon Austin, ne sert pas (principalement) qu'à décrire la réalité, mais plutôt à agir sur elle, ce que Birgit Pelzer rappelle, lorsqu'elle précise :

Le performatif est moins un dire qu'un faire, qui agit sur un interlocuteur, modifie une situation et ses rapports de force. Son champ aussi bien n'est pas celui de la connaissance, ou encore celui d'une relation d'adéquation entre énoncé et référence, mais un champ de jouissance, celui de la réussite ou de l'échec d'une action, champ dans lequel, puisqu'il se dérobe dans une certaine proportion à l'emprise du sens, le critère de satisfaction remplace le critère de vérité (p. 28).

L'action ou l'effet de l'énonciation performative sur l'énonciataire et sur la situation d'énonciation suggère que la performance, dans son rapport à la performativité, doit être considérée en tant qu'expérience (ou événement) vécue, plutôt que d'être vue essentiellement en fonction de la production de sens. En ce sens, aborder le cinéma dans une telle perspective nécessite de considérer la situation concrète du spectateur dans la salle par rapport à l'écran et aux haut-parleurs, plutôt que de s'en tenir au rapport entre le film et ce à quoi il réfère. Par ailleurs, le fait de prendre en considération le contexte de l'énonciation — la situation du spectateur par rapport au dispositif — doit être distingué des préoccupations d'ordre narratologique visant à considérer la place qu'occupe un énoncé quelconque (un plan ou une

séquence) dans le contexte (diégétique) de son énonciation. C'est le contexte de l'énonciation et non celui des énoncés par rapport à la diégèse qui me préoccupe principalement ici.

Le rapport de la performance au cinéma — bien qu'il puisse sembler à prime abord plutôt forcé — apparaît de manière plus évidente dans certaines expérimentations limites, comme celles qui constituent le corpus de ce que Gene Youngblood nomme le cinéma élargi (*expanded cinema*): expérimentations qui sont à proprement parler des *happenings*, événements où le spectateur joue un rôle actif dans la « performance » que constitue la projection du film. Un exemple bien connu d'une projection d'un film tournant généralement à l'événement ou au *happening* est le cas de *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), où le spectacle se déroule aussi bien dans la salle qu'à l'écran, et où le film devient un rituel² de défoulement collectif auquel sont conviés les spectateurs. Des exemples du type de *Body Works* (1965) — film-performance d'Ed Emshwiller, où la projection était effectuée sur le corps des spectateurs³ — ou encore des films comme *Le film est déjà commencé?* (1951) et *50 bons films*⁴ (1977) de Maurice Lemaître peuvent être rattachés, à des degrés divers, à cette problématique de la performance.

De tels films-événements constituent bien entendu des cas extrêmes, pour lesquels la notion de cinéma apparaît même parfois problématique (s'agit-il encore de films, de cinéma?). Ce qu'il faut voir cependant (et que mettent en évidence de tels exemples, qui interrogent souvent explicitement les paramètres mêmes du dispositif ou de l'institution cinématographique), c'est que toute projection filmique devrait être considérée dans sa condition événementielle, comprise comme contexte d'énonciation. Cette condition événementielle du film ferait ainsi de chaque projection une véritable performance, une expérience non itérative. Cet aspect est généralement négligé dans le discours sur le cinéma, du fait que le film est considéré comme une représentation marquée au sceau de la reproductibilité technique (selon Walter Benjamin⁵).

Le cinéma était, pour Walter Benjamin, l'exemple même d'un art caractérisé par la reproductibilité technique, aspect auquel l'auteur associe la perte de l'« aura » de l'œuvre d'art, liée à son



The Rocky Horror Picture Show
de Jim Sharman (1975)

Collection Cinémathèque québécoise

unicité, son authenticité et sa valeur culturelle. La définition du film comme œuvre essentiellement reproductible suppose toutefois une confusion fondamentale, me semble-t-il, entre ce que Thierry Kuntzel nomme le film-pellicule et le film-projection. Rappelons que Thierry Kuntzel développe la distinction du film-pellicule et du film-projection à partir des deux sens que peut prendre le mot « film » : soit, d'une part, le film comme « bande pelliculaire », support matériel de l'image et du son (optique) et, d'autre part, le film en tant qu'« œuvre projetée dans une salle de cinéma » (p. 97)⁶. Ainsi, si un film peut paraître reproductible à volonté, à partir de son négatif, cette reproductibilité ne concerne que le film-pellicule, dont l'actualisation (au moment de la projection) ne peut être considérée comme exactement identique d'une projection à l'autre. La reproductibilité technique qui semble caractériser le cinéma n'apparaît donc opérante qu'au niveau du film-pellicule.

Chaque projection (ou visionnement, sur vidéo ou sur CD-ROM) constitue en effet une actualisation singulière et non reproductible du film-pellicule : à moins d'opérer une approximation d'ordre purement théorique qui ferait fi des conditions de l'énonciation propres à la projection. Ainsi, non seulement le film est-il différent pour l'instance de la production et pour l'instance de la réception (du moins, selon le modèle de non-communication de Roger Odin⁷), mais encore, le film varie, pour l'instance de la réception, d'une occurrence à l'autre de sa projection. Si l'on réduit généralement chaque projection d'un film à ce que l'on pourrait associer au film-pellicule (de sorte que voir la projection quelconque d'un film donné équivaudrait à voir « ce » film, comme si c'était toujours le même film, d'une occurrence à l'autre de sa projection), c'est qu'on ne considère généralement pas le film-projection en tant qu'énonciation circonstanciée (ou contextuelle) et non reproductible de l'énoncé (le film-pellicule). Le caractère singulier de la projection comme occurrence non reproductible d'un film fait du visionnement de ce film une expérience unique qui ne peut être réduite à la signification que peut en extirper la « spectature » par l'interprétation du film, puisque ce serait négliger ce que l'énonciation ajoute à l'énoncé. En somme, cela consisterait à réduire une « expé-

rience» filmique (le film-projection) à un « texte » filmique (le film-pellicule).

L'« actualité » du film-projection

Dans un article portant sur la problématique de la performance — où il aborde notamment la sculpture minimaliste ainsi que certains films expérimentaux —, Thierry de Duve insiste sur un trait fondamental qui caractérise la notion de performance : soit son aspect *hic et nunc*. Cet aspect, qu'il nomme l'« actualité » de la performance, met en jeu la « [...] coprésence, en espace-temps réel, du *performer* et de son public » (p. 21) ou, en ce qui concerne le cinéma, de l'œuvre et de son spectateur. L'auteur remplace ici la notion d'« aura » — que Walter Benjamin attribuait à l'œuvre d'art non reproductible — par l'« actualité » du film qui suppose donc une coprésence en espace-temps réel de l'œuvre et du public :

Face au cinéma, la sensibilité moderniste ne peut survivre que si elle transfère à l'« actualité » du film le potentiel esthétique autrefois dévolu à l'aura de l'œuvre originale, autrement dit si elle amène à envisager pour son unicité chaque occurrence, chaque présentation ou encore chaque « performance » d'un objet-film par ailleurs multiple. [...] l'œuvre qui fait l'objet d'une expérience esthétique n'est pas seulement ce qui se déroule sur l'écran, mais la mise en situation globale que représente une séance de projection. Le support et ses perforations, le projecteur et l'écran, la distance de projection et le cône lumineux, les manipulations du projectionniste et la situation des spectateurs dans la salle, tout cela fait explicitement partie de l'œuvre, comme le montre à l'envi tout le cinéma dit structural, de Peter Kubelka à Anthony McCall (p. 25).

Si Thierry de Duve associe la notion de performance au cinéma expérimental — que l'on peut rattacher à la notion de *happenings* et de manière générale au « cinéma élargi » — et plus spécifiquement au cinéma dit « structural » (avec notamment l'œuvre de Peter Kubelka), l'idée de considérer « la mise en situation globale que représente une séance de projection » met en évidence le fait que chaque visionnement d'un film est unique et

ne peut être répété et ce, peu importe le type de film : contrairement à ce que la plupart des analyses textuelles de films peuvent laisser croire, implicitement, en considérant le film comme une entité autonome, indépendante des conditions de son visionnement, c'est-à-dire en en donnant une lecture immanente. En ce sens, ce n'est pas seulement l'interprétation que chaque spectateur effectue d'un film donné qui diffère⁸ mais, plus fondamentalement, chaque projection d'un même film représente une expérience unique en soi et différente à chaque fois et ce, pour un même spectateur.

Au sujet des installations cinématographiques d'Anthony McCall ou de Taka Imura, Thierry de Duve précise d'ailleurs leur caractère de performance, lorsqu'il ajoute : « Pour ce cinéma "en espace-temps réel", chaque projection est individualisée par le contexte, les conditions techniques, le nombre et le comportement des spectateurs ; chaque projection est une "performance" » (p. 25). Le spectateur est ici partie intégrante du *happening* que constitue la projection du film, comme c'est le cas pour le film *Body Works*⁹.

En fait, cette conception du film-projection comme performance nous semble tributaire de l'expérience « du » dispositif technique¹⁰ qui suppose une relation immédiate entre le film et le spectateur. Si la (relative) transparence de l'esthétique classique et du mode de lecture qui lui est associé (lecture fictionnalisante) a pour conséquence de standardiser la projection, l'opacité que créent certains procédés formels (clignotements, surimpressions, etc.), dans le cinéma contemporain, déplace le spectacle de l'écran vers la salle, où l'expérience « du » dispositif (relation herméneutique à la machine) implique alors une relation film-spectateur en espace-temps réel : c'est-à-dire la coprésence, ici et maintenant, du rapport écran/spectateur/haut-parleurs. Ce qu'avance Thierry de Duve au sujet du cinéma expérimental et de l'art minimaliste, en fonction de la notion de performance, n'apparaît ainsi que comme l'exacerbation d'un phénomène qui régit l'ensemble des institutions cinématographiques, mais qui est généralement passé sous silence ou négligé quant au cinéma narratif (fictionnel). C'est ce que le traitement esthétique du cinéma contemporain vient mettre en jeu (et en

évidence) de façon à peine voilée, associant le *hic et nunc* de la projection (de l'ordre de l'événement, de l'expérience, de la performance) au contenu de ce qui est projeté.

Il est intéressant de constater, par ailleurs, que certains auteurs écrivant sur les nouvelles technologies de l'audiovisuel les abordent explicitement en termes de performance, ce qui associe ces nouveaux dispositifs à la problématique du « cinéma élargi » (cinéma expérimental, installations, etc.) que l'on a abordé, suivant Thierry de Duve, avec la notion de performance. Traitant de la question du cinéma en relief, Michel Larouche affirme en ce sens :

La stéréoscopie est l'inverse de la profondeur de champ, comme si l'écran devenait projecteur. Le gain de réalité par rapport au cinéma traditionnel brise la séparation « monde imaginaire de la diégèse » / « monde réel de la salle de cinéma ». L'espace du film pénètre dans l'espace du spectateur. Lorsqu'on aborde les nouvelles technologies, il faut sortir de la relation conventionnelle qui a toujours défini le spectacle cinématographique. Le spectateur joue dorénavant un rôle physiquement actif et le spectacle cinématographique devient un lieu de performance (p. 84).

Cependant, les propos qu'avance ici l'auteur — quant à la relation conventionnelle qui aurait « toujours régi » le cinéma — devraient être nuancés, si on en croit ce que Tom Gunning affirme au sujet du « cinéma des attractions¹¹ », dans ses travaux sur le cinéma des premiers temps. La notion de « confrontation exhibitionniste » dont parle Tom Gunning laisse entrevoir que le cinéma n'aurait pas « toujours » été fondé sur cette « relation conventionnelle » qui définit l'institution dominante du cinéma depuis lors, soit l'« absorption diégétique ».

Standardisation de l'expérience filmique

Dans cette perspective, la normalisation, la standardisation de l'expérience filmique — le fait que le visionnement d'un film soit conçu comme constituant le même film pour chaque spectateur et d'un visionnement à l'autre pour un même spectateur — n'apparaît que comme une approximation d'ordre purement

théorique, par laquelle on réduit le film-projection au film-pellicule : ce qui fait qu'on puisse parler d'un film présenté sur 1 000 ou 2 000 écrans comme étant le même film¹². Dans les faits, chaque film-projection apparaît comme une actualisation singulière (le film comme *token*¹³ ou occurrence singulière de la projection) d'un film-pellicule (que nous associerons, dans un premier temps, au film en tant que *type*) qui seul peut être considéré comme identique d'une copie à l'autre : bien qu'en réalité chaque copie puisse présenter des irrégularités par rapport au film-*type* (égratignures, élisions de quelques photogrammes dues à des ruptures du film et à son recollage, etc.). D'une salle à l'autre, les conditions de visionnement sont nécessairement différentes (grandeur de l'écran, disposition des sièges, fidélité du système sonore, etc.). De plus, d'une projection à l'autre d'un même film dans une même salle, les conditions de visionnement changent, ne serait-ce que minimalement (dispositions psychologiques différentes du spectateur, bien sûr, mais aussi différents spectateurs, plus ou moins bruyants, etc.). L'exemple le plus évident et le plus courant d'une telle différence entre deux occurrences d'un même film-*type* serait sans doute le visionnement sur vidéo d'un film d'abord vu en salle.

La différence entre les deux occurrences du même film peut être observée notamment au niveau du format de l'image (grandeur et format du cadrage), dans les recadrages effectués spécifiquement pour la télévision, au niveau de la fidélité de reproduction des couleurs (surtout avec le système NTSC qui prévaut en Amérique), etc. Un exemple remarquable d'un tel changement dans les conditions même de la projection peut être observé dans l'édition sur vidéocassettes du film *Rolling Stones At The Max* (Michael Cohl et André Picard, 1991). L'écart apparaît presque maximal entre les deux versions, non seulement en termes de dimension d'écran, mais encore en ce qui concerne la puissance respective des dispositifs de projection (visionnement), la puissance sonore ainsi que la ceinture de haut-parleurs de la salle Imax qui permet l'immersion¹⁴ littérale du spectateur dans le spectacle.

La publicité diffusée dans les salles de cinéma au sujet de la réédition en 1997 du film *Star Wars* (George Lucas, 1977)

exploitait d'ailleurs cette différence entre cinéma et vidéo, mais en sens inverse, soit dans le passage de la vidéo vers l'écran cinématographique. Un petit écran de télévision, au centre de l'écran cinématographique noir, montre un extrait de *La Guerre des étoiles* (des combats de vaisseaux spatiaux), alors qu'une voix *over* souligne le fait qu'une génération entière de spectateurs n'a vu le film que dans de telles conditions, c'est-à-dire sur le petit écran. Alors que la voix *over* annonce la sortie prochaine du film en salle, les vaisseaux spatiaux sortent de l'écran de télévision et l'action se poursuit plein écran.

Par ailleurs, la mention NTSC (National Television System Committee) qui caractérise le système vidéo nord-américain manifeste de manière explicite le caractère variable de la copie des films en termes de couleurs. La situation est relativement différente du côté européen avec les systèmes PAL et SECAM qui offrent une fiabilité plus grande en ce qui a trait aux couleurs. Cette fiabilité demeure toutefois relative, dans la mesure où la bande magnétique n'est pas le seul paramètre pouvant affecter le rendu chromatique. Le magnétoscope et le téléviseur peuvent influencer aussi le résultat final. Et c'est sans compter l'altération inexorable du support magnétique lui-même, avec le temps et l'usage répété, élément supplémentaire pouvant influencer sur la qualité de l'image. Enfin, cela ne tient pas compte de la dégénérescence occasionnée par les copies de films qui sont effectuées (illégalement) par de nombreux cinéphiles — à la maison, par le biais d'un enregistrement de magnétoscope à magnétoscope, ou par l'enregistrement d'une diffusion télévisuelle d'un film —, copies qui impliquent une perte de génération par rapport à l'original, et dont la qualité peut s'avérer très variable.

D'ailleurs, pour en revenir à la question des couleurs, un cas intéressant a vu le jour en 1994 : la restauration (ou plutôt le développement) de la copie couleur du film *Jour de fête* de Jacques Tati (1947). Sans entrer dans le détail de cette « révélation » inusitée, l'exploit technique ayant mis au jour l'émulsion colorée du film nous offre la possibilité de savourer, dorénavant, le coloris d'un film que des générations de cinéphiles n'ont connu que dans sa version noir et blanc et ce, au même titre que le réalisateur lui-même, qui n'aura vu de son film que le pâle



Jour de fête de Jacques Tati (1948)

reflet (en noir et blanc). Et pourtant, il faut bien admettre que la restauration du film n'a pu faire abstraction du ravage qu'opère inexorablement le temps sur la matière, sur le matériau filmique. L'instabilité des couleurs, les imperfections de la copie (auxquelles il faut ajouter celles occasionnées par le transfert sur vidéo, désormais) révèlent incontestablement le fait que le film est, au sens le plus littéral du terme, un support éminemment temporel. Non seulement le film représente mieux que tout autre médium le temps, mais il en est lui-même affecté jusque dans la matérialité même de son support : aspect du film dont les historiens du cinéma, mais surtout les conservateurs et les restaurateurs, sont les premiers avertis.

La distinction peircéenne du *type* et du *token* nous semble donc appropriée pour mettre en évidence le caractère singulier

d'un visionnement de film donné (le film-projection) par rapport au film-pellicule qui constitue, pour sa part, une idéalité du film, une approximation qui n'a aucune valeur effective quant à l'expérience ponctuelle de l'œuvre que constitue l'actualisation du film (*type*) comme événement (*token*). En ce sens, il faut préciser que si la « lecture analytique¹⁵ » d'un film sur magnéto-scope (ou au projecteur analytique) donne accès au film-pellicule, ce n'est pas au film en tant que *type*. Il s'agit toujours d'une occurrence unique d'un rapport au film-pellicule. Autrement dit, la lecture analytique qu'on peut (éventuellement) effectuer d'un film donné sera différente d'une fois à l'autre, donnant accès à une actualisation toujours singulière et nouvelle du film-pellicule, non au film comme *type* (lequel demeure une idéalité du film, pris indépendamment de l'énonciation particulière que constitue chaque projection ou visionnement).

Il importe donc de distinguer ici les termes clairement, notamment en ce qui concerne le rapport au film-pellicule. Lorsque nous parlions précédemment (dans une première approximation) du film-pellicule en tant que *type*, il s'agissait en fait du film en tant qu'énoncé ou texte (indépendamment de l'énonciation que constitue sa projection), tel qu'il pourrait être représenté, croyons-nous, par la « copie zéro » du film (version finale du montage, après étalonnage, qui devient le modèle de toutes les « copies d'exploitation », que l'on nomme d'ailleurs précisément « copies standard »). Il s'agit donc du film-pellicule (comme étalon, pourrait-on dire), mais du film non projeté, tel qu'il apparaît dans sa « canne », en tant que virtualité d'un film-projection à venir. Cette copie idéale du film (la copie zéro), nous la nommerons film-*type*. Dans ces conditions, chaque copie standard du film (pour lesquelles nous réserverons le terme film-pellicule) peut être considérée au départ (approximativement du moins) comme identique au film-*type*. L'altération des copies modifiera cependant cette identité, de sorte que les copies exploitées différeront éventuellement, à des degrés divers, du film-*type*.

Ainsi, la relation au film-pellicule que permet notamment la lecture analytique doit être distinguée clairement du film en tant que *type*. Lorsque nous affirmons, à la suite de Thierry Kuntzel,

que la lecture analytique donne accès au film-pellicule, il s'agit toujours d'un rapport singulier au film-pellicule qui ne peut être répété intégralement. Chaque lecture analytique placera le spectateur dans une relation différente, lui offrira une perspective nouvelle (et toujours partielle) sur le film-pellicule. Il ne s'agit donc jamais d'une relation au film-type, lequel suppose nécessairement qu'il serait fait abstraction des conditions de l'énonciation (projection ou visionnement). Ainsi, le film-pellicule, pris au sens de bande pelliculaire non projetée (la copie standard), est à ranger du côté du film-*type* dont il est une copie plus ou moins conforme (suivant l'état de la copie). À l'opposé, pris dans le contexte singulier d'un visionnement donné, notamment d'une lecture analytique, le film-pellicule se confond alors avec le film-*token* en ce qu'il s'agit d'un rapport nécessairement singulier au film-pellicule (comme bande pelliculaire). On remarque donc que la notion de film-pellicule aura deux significations distinctes, selon que l'on considère ou non l'énonciation que constitue la projection du film (son visionnement). Par ailleurs, nous conserverons la notion de film-*token* comme équivalent du film-projection, qui constitue une énonciation toujours singulière du film-*type*.

Copie idéale du film et normalisation théorique

Concernant l'idée de « performance » cinématographique, au sujet de laquelle je soulignais la distinction entre le film-*type* et le film-*token*, suivant la dichotomie film-pellicule / film-projection chez Thierry Kuntzel, j'en suis venu à la conclusion que chaque projection d'un même film serait unique, non reproductible. Et ce, nonobstant l'actualisation même que vient ajouter la lecture que peut en faire le spectateur, qui varie elle-même d'une occurrence à l'autre : deux lectures d'un même film par un même spectateur étant d'emblée différentes. Dans un article où il souligne les multiples obstacles qui peuvent intervenir entre la production (l'émission) d'un film par le réalisateur et sa réception par le spectateur — obstacles de natures diverses (censure, formats de projection, contexte de distribution et de projection, état des copies, etc.) qui font que le résultat à l'arrivée peut être très différent de ce qu'il était à l'origine —, Jan Uhde rappelle justement

le côté abstrait que l'on confère généralement au film, comme s'il s'agissait d'une entité immuable et intemporelle, sans tenir compte de l'« actualité » du film-projection, des conditions mêmes dans lesquelles se trouve projetée une copie singulière d'un film. Ainsi, il note d'entrée de jeu l'aspect théorique d'une telle conception du film qui considère toute projection comme correspondant au film idéal, c'est-à-dire (dans les termes utilisés ici) au *film-type* :

Most discussions and writings on the subject of motion pictures, including those scrutinizing film's structural characteristics, aesthetic qualities, and effects on the audience, have traditionally referred to the film work in a relatively abstract sense, i.e. without considering the actual state of the film print as projected. Their authors tacitly imply the existence of the « perfect print » — a complete and authorised version presented to the viewer in an immaculate state without distortions, as if just released without delay and screened on an adequate projection equipment in an equally appropriate environment.

Film is generally understood as a recorded medium which allows each print to be repeatedly screened, thus generating a series of identical performances [...] more attention ought to be paid to examining how far the actual viewing situation conforms to the ideal one — in other words, what the film viewer « really » sees (p. 13).

Cette conception idéale du film, comme le souligne l'auteur, permet (apparemment) de différencier le cinéma du théâtre ou de la musique, où chaque performance, chaque occurrence d'une même pièce (théâtrale ou musicale) est unique. C'est d'ailleurs ce que soutient Daniel Bounoux (1991), qui compare le cinéma et le théâtre en ces termes, de même que le texte célèbre de Walter Benjamin, qui considère le cinéma comme exemple d'un art de la reproduction technique, caractérisé par la perte de l'aura. Avec le remplacement de l'aura par la notion d'actualité, telle que la définit Thierry de Duve, on aborde une conception du film en fonction de l'unicité de chaque occurrence du film-projection.

Comme le précise d'ailleurs Jan Uhde, le spectateur est confronté non pas à une copie idéale du film, mais à une copie « spécifique » ou « réelle », visionnée dans des « circonstances concrètes ». Un nombre important de variables, de facteurs externes, viennent inexorablement modifier non seulement la qualité de la copie ou la perception du film par le spectateur, comme le remarque l'auteur, mais transforme le film lui-même, de sorte que le film que l'auteur réalise et celui que le spectateur perçoit peuvent être radicalement différents. Des exemples célèbres ont marqué l'histoire du cinéma. La version édulcorée du film *Once Upon A Time In America* (1983) de Sergio Leone distribuée aux États-Unis, écourtée, remontée et par la suite rallongée, en constitue un bel exemple. Un autre exemple éloquent serait le cas du film *À bout de souffle* (1959) de Jean-Luc Godard. Le film est reconnu pour ses nombreux faux raccords qui lui confèrent par endroits l'aspect d'un film dont la copie serait massacrée par de multiples ruptures de la pellicule. Or, comment peut-on savoir ce qui, dans le film de Godard, ressort proprement du montage (en faux raccord), et ce qui est plutôt redevable du mauvais état de la pellicule, de la copie projetée (à moins d'avoir la garantie formelle que nous sommes en présence d'une copie impeccable du film)? Ainsi, plus l'écart entre la sortie du film et son visionnement devient important, plus la certitude d'avoir accès à une copie du film qui serait fidèle au film-*type* apparaît soumise à la loi des probabilités ou (en d'autres mots) régie par le « principe d'incertitude » de Werner Heisenberg.

Par ailleurs, comme le rappelle Jan Uhde, l'éternel débat concernant la censure, ou encore celui portant sur le coloriage des films, manifestent exemplairement, de manière implicite, la conception du film idéal, de l'œuvre immuable qui doit demeurer unique et éternellement reproductible. Pourtant, les nombreuses recherches menées depuis une vingtaine d'années sur le cinéma des premiers temps, la préservation des films, leur restauration et leur détérioration inexorable — due à la demi-vie (et l'instabilité) du nitrate de cellulose comme support éminemment temporel — devraient mettre en évidence le fait que le film se transforme sans cesse, ne serait-ce que sous le poids du temps qui passe (abstraction faite, dans un premier temps, des

modifications qui peuvent être amenées par les diverses autres variables auxquelles nous faisons allusion plus haut). Ainsi, l'écart qui s'imisce inévitablement entre le film considéré de l'espace de la production et celui vu du côté de sa réception serait à son point minimal au moment de la sortie du film, dans les conditions de projections prévues au départ par la production et ce, dans le contexte (social, culturel, etc.) le plus près de celui de la production. Et pourtant, même dans de telles conditions idéales, le film-projection demeurera nécessairement irréductible au film-*type*. Le film vu par le spectateur différera, ne serait-ce que minimalement, de celui prévu par l'instance de la réalisation et ce, d'un point de vue strictement factuel (rappe-lons-le encore une fois), c'est-à-dire au niveau des conditions de la projection, avant même de prendre en considération le type de lecture que pourra mettre en œuvre le spectateur (laquelle peut varier largement d'un spectateur à l'autre ou d'un visionnement à l'autre). De même, pour un même spectateur, l'écart entre deux visionnements de films sera minimal (mais jamais nul) dans le cas de deux projections successives d'un même film dans une même salle. Plus l'écart entre les deux visionnements sera important, plus les conditions de visionnement risquent de changer (état de la copie, état de la salle, du projecteur, du dispositif sonore, etc.) et ce, avant même de considérer les changements (aux niveaux psychologique, culturel, etc.) du spectateur.

Cependant, outre la réduction théorique du film-*token* au film-*type*, c'est d'une caractéristique institutionnelle que cette normalisation semble le corollaire. Il importe de distinguer clairement cette normalisation théorique, qui balise le discours sur le cinéma, de celle (la standardisation) qui prévaut dans l'industrie cinématographique elle-même. L'institutionnalisation du cinéma semble, en fait, largement tributaire de la volonté incessante des pontes de l'industrie cinématographique de standardiser l'expérience filmique : régulation de la vitesse de projection, des formats de pellicule et d'écrans, de la durée des films, jusqu'à l'architecture des salles qui doit être conforme à des normes strictes pour pouvoir accueillir certains dispositifs de projection et de sonorisation (notamment, les normes du système *THX*), etc. Cet acharnement à « normaliser » l'expérience filmique (acharnement

qui n'est sûrement pas sans fondements économiques) explique peut-être en partie qu'on ait si lamentablement négligé — dans la théorie comme dans la critique cinématographique — le fait presque banal que chaque projection ou visionnement d'un film donné constitue une expérience unique et non reproductible. Ainsi, ce qui ressort de cette confusion du *type* et du *token*, du film-pellicule et du film-projection, sur laquelle j'ai si longuement insisté, c'est l'aspect conventionnel de l'expérience filmique dominante, telle qu'elle s'institutionnalise, telle qu'elle s'industrialise. La standardisation des dispositifs cinématographiques apparaît ainsi comme une normalisation, une régularisation, une convention qui régit (conditionne, ou dicte) l'expérience filmique.

Puisque aucun homme n'a autorité naturelle sur son semblable, et puisque la force ne produit aucun droit, restent donc les conventions pour base de toute autorité légitime parmi les hommes. [...] Je fais avec toi une convention toute à ta charge et toute à mon profit, que j'observerai tant qu'il me plaira et que tu observeras tant qu'il me plaira (Rousseau, p. 48-52).

Université de Paris III - Sorbonne nouvelle

NOTES

1 Le terme « performatif » dérive, comme le précise Austin, du verbe anglais *to perform*, « verbe qu'on emploie d'ordinaire, nous dit l'auteur, avec le substantif " action " : il indique que produire l'énonciation est exécuter une action (on ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose). » (*Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 42).

2 Considérer de la sorte l'expérience filmique comme un rituel ou un cérémonial va à l'encontre de la conception du film comme œuvre essentiellement reproductible dont parlait Walter Benjamin, caractérisée par la perte de l'aura et de sa valeur culturelle liée à l'œuvre originale, unique et authentique. En fait, l'habitude d'aller au cinéma pourrait être considérée comme une nouvelle forme de rituel. En caricaturant, on pourrait même dire que le billet remplace la quête, le *pop corn* faisant office d'hostie, dans ce divertissement qui tourne à la communion. Sur le passage de la communication à la communion, voir notamment Roger Odin, « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique », *Iris*, n° 8 (1988), p. 121-139.

3 Sur ce film comme expérience de cinéma élargi, voir Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain* (Paris : Klincksieck, 1985, p. 365).

4 À l'occasion de la rétrospective des films de Maurice Lemaître, présentée au Centre Georges-Pompidou en 1995, le cinéaste-performer (ou bonimenteur) terminait

d'ailleurs sa performance en invitant le public à s'exclamer en chœur : « J'y étais », expression qui souligne particulièrement le caractère *hic et nunc* de la projection qui impliquait le public directement dans la performance.

5 « À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, note Benjamin, la technique de reproduction n'est pas, pour le film, une simple condition extérieure qui en permettrait la diffusion massive; sa technique de production fonde directement sa technique de reproduction. Elle ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive du film, elle l'exige » (« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Ceuvres, tome II, Poésie et Révolution*. Paris : Denoël, 1971, p. 181).

6 Un exemple illustrant clairement la distinction du film-pellicule et du film-projection — outre celui d'*Appétit d'oiseau* (Peter Foldès, 1964) qu'analyse l'auteur — consiste dans le film de Man Ray, *Le Retour à la raison* (1923). Le cinéaste y reprend notamment le procédé des « rayogrammes » qu'il a développé en photographie. Certaines figures du film, impressionnées directement sur la pellicule, s'étendent sur plus d'un photogramme, chevauchant ainsi la coupure entre les photogrammes, de sorte que ces figures sont imperceptibles à la projection. Elles n'existent en tant que figures, et ne sont observables, que sur le film-pellicule et non au niveau du film-projection. Voir au sujet de ce film, Patrick De Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* (Paris : Transédition, 1985, p. 105-112).

7 « La sémio-pragmatique, dit Roger Odin, est un modèle de non-communication qui pose au départ qu'il n'y a jamais transmission d'un message d'un Émetteur à un Récepteur; même dans la communication face à face, la séparation entre l'espace de la réception et l'espace de l'émission est irréductible » (« Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions », dans Jürgen E. Müller (direction), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History, vol. 1*. Münster : Nodus, 1994, p. 33).

8 Aspect de l'expérience filmique que souligne d'ailleurs le personnage de James Cole (Bruce Willis) dans le film *12 singes* (1996) de Terry Gilliam, lorsqu'il se réfugie avec Kathryn (Madeleine Stowe) dans une salle de cinéma — pour se déguiser (ils sont recherchés par la police) — où est projeté le film *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), précisément la scène où Scottie et Madeleine se rendent dans un parc national. La tranche d'un arbre millénaire où sont indiquées diverses dates provoque un vertige (temporel) chez Madeleine; vertige que subit parallèlement James Cole, qui affirme (on voit alors James et Kathryn dans la salle de cinéma, avec le faisceau du projecteur visible entre eux, au fond de la salle) : « Je crois que j'ai déjà vu ce film avant aujourd'hui. Je l'ai vu à la télé quand j'étais enfant. [...] Mais c'est drôle, je ne reconnais pas ce... ». Parallèlement, dans l'extrait de *Vertigo*, Madeleine affirme être déjà venue dans ce parc, mais ne se souvient pas à quel moment. James Cole poursuit alors en disant : « Je crois que ça raconte justement ce qui nous arrive. Comme le passé. Le film ne change jamais. Il n'est pas changé, mais chaque fois qu'on le voit il nous semble différent parce que nous on a changé. On voit des choses différentes. » Le personnage souligne ici la modification du film tributaire de l'interprétation qu'en effectue le spectateur. Cependant, l'affirmation selon laquelle « Le film ne change jamais », c'est le spectateur qui change, illustre bien la *doxa*, l'opinion générale suivant laquelle chaque projection d'un film donné équivaut à « ce » film, peu importe les conditions spécifiques de sa projection, l'état de la copie, etc. C'est précisément en opposition avec cette *doxa* que nous posons dans cet article (et ce, sans vouloir contredire ou minimiser l'importance de la « spectature » dans l'interprétation du film, je tiens à le rappeler, et au risque d'être taxé de néo-structuralisme).

9 Évidemment, le passage de l'institution du cinéma expérimental à celle du film de fiction implique un positionnement spectatorial différent, en termes de processus

de production de sens et d'affects, mais l'actualité de la projection filmique, la singularité de l'occurrence de la projection d'un film donné n'en demeure pas moins pertinente, à mon avis, pour le film de fiction tout autant que pour le film expérimental. La distinction principale réside dans la volonté, du côté de l'institution dominante, de normaliser, de standardiser, les conditions de visionnement (j'y reviendrai un peu plus loin).

10 Suivant la distinction que Don Ihde effectue, concernant les relations homme-machine, entre une relation d'«incorporation» à la machine (*embodiment relation*) — où le sujet développe un rapport au monde (ou au contenu de la représentation) qui est médiatisé «par le biais de» la technique — et une relation «herméneutique» à la machine (*hermeneutic relation*) — où le sujet entre en relation directe «avec» la machine. La distinction entre ces deux types de relation homme-machine est illustrée par la formule suivante: «We have moved, note Don Ihde, from experiencing through machines to experiences of machines» («The Experience of Technology: Human-Machine Relations». *Cultural Hermeneutics*, vol. 2, 1974, p. 275).

11 Sur cette question, nous renvoyons aux nombreux articles que l'auteur a écrits sur le sujet, dont «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», *Wide Angle*, vol. 8, n° 3-4 (1986), p. 63-70.

12 Cette standardisation est opérée dès le départ par la régulation du dispositif lui-même (format de pellicule et d'écran, vitesse de projection, durée des films, construction même des salles, etc.), standardisation à laquelle le cinéma expérimental s'est traditionnellement opposé, en systématisant une approche «subversive» du médium.

13 Rappelons que la distinction peircéenne du *type* et du *token* concerne la différence entre, d'une part, un énoncé (par exemple, un mot) considéré comme un type général (le type) — le mot «mot», disons, pris indépendamment des circonstances spatio-temporelles déterminées de son énonciation — et, d'autre part, une énonciation ou occurrence singulière, toujours unique, de ce même «mot», pris dans le contexte précis de son utilisation (le *token*).

14 Sur cette notion d'immersion, voir notamment Laurent Jullier, *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice* (Paris: L'Harmattan, 1997). Cette immersion par le sonore — caractéristique non seulement du système Imax, mais du système THX qui équipe les salles conventionnelles — peut être reproduite quelque peu, dorénavant, par les systèmes dits de «cinéma-maison».

15 Nous entendons ici, par «lecture analytique», la lecture du film telle qu'elle peut être effectuée par un visionnement du film sur table de montage, ou encore avec un projecteur (justement nommé) analytique, avec la vidéo ou le CD-ROM. Ce mode de lecture (lorsqu'il est mis en œuvre) rompt la dichotomie film-pellicule / film-projection, dont parle Thierry Kuntzel, et donne accès au «système du film»: ce qui n'était généralement que le privilège des spécialistes du cinéma (ayant accès à une table de montage ou un projecteur analytique, ainsi qu'à une copie du film sur pellicule), avant l'arrivée du magnétoscope. La lecture analytique est rendue possible par la manipulation du film-pellicule (ou du ruban, sur vidéo) — par arrêts sur images, retours arrière, etc. —, ce qui permet de rompre la linéarité, la continuité du film-projection et transforme (éventuellement) le rapport du spectateur au film, lequel ne se résume plus alors essentiellement en une lecture fictionnalisante.

OUVRAGES CITÉS

Austin, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil, 1970.

Benjamin, Walter. «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *Œuvres, tome II, Poésie et Révolution*. Paris: Denoël (1971), p. 171-210.

Bougnoux, Daniel. *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris : La Découverte, 1991.

De Duve, Thierry. « La performance *hic et nunc* », dans Chantal Pontbriand (direction), *Performance Text(e)s & Documents. Actes du colloque performance et multidisciplinarité : postmodernité*. Montréal : Parachute (1981), p. 18-27.

De Haas, Patrick. *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris : Transédition, 1985.

Gunning, Tom. « The Cinema of Attraction : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde ». *Wide Angle*, vol. 8, n° 3-4 (1986), p. 63-70.

Ihde, Don. « The Experience of Technology : Human-Machine Relations ». *Cultural Hermeneutics*, vol. 2 (1974), p. 267-279.

Jullier, Laurent. *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan, 1997.

Kuntzel, Thierry. « Le défilement », dans Dominique Noguez (direction), *Cinéma : théorie, lectures*. Paris : Klincksieck (1973), p. 97-109.

Larouche, Michel. « Nouvelles technologies et troisième dimension ». *Cinémas*, vol. 1, n° 3 (1991), p. 77-87.

Noguez, Dominique. *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*. Paris : Klincksieck, 1985.

Odin, Roger. « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique ». *Iris*, n° 8 (1988), p. 121-139.

Odin, Roger. « Sémiopragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions », dans Jürgen E. Müller (direction), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History, vol. 1*. Münster : Nodus (1994), p. 33-46.

Pelzer, Birgit. « La performance ou l'intégrale des équivoques », dans Chantal Pontbriand (direction), *Performance Text(e)s & Documents. Actes du colloque performance et multidisciplinarité : postmodernité*. Montréal : Parachute (1981), p. 28-31.

Rousseau, Jean-Jacques. *Du contrat social*. Paris : Librairie générale française, 1996.

Uhde, Jan. « A Tortuous Path : From the Filmmaker to the Viewer ». *Kinema*, n° 7 (1997), p. 13-22.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York : E. P. Dutton & Co., 1970.