

LA DIRECTION DE SPECTATEURS

Création et réception au cinéma

Dominique Chateau (dir.)



LA DIRECTION DE SPECTATEURS

Création et réception au cinéma

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture : Photogramme extrait de *Across the Pacific (Griffes jaunes)*,
John Huston, 1942.

Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2015
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

LA DIRECTION DE SPECTATEURS

Création et réception au cinéma

Ouvrage sous la direction de
Dominique Chateau

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

DOMINIQUE CHATEAU
INTRODUCTION

Ce livre vise à croiser des pistes de réflexion sur le cinéma qui sont la plupart du temps tenues à l'écart l'une de l'autre : celle qui prend en compte *le processus de création du film* et celle qui rend compte du *processus de sa réception*. Pour saisir la fonction à la fois anthropologique et esthétique du film, en tant que forme produite dans le cadre de cette pratique culturelle qu'on nomme le cinéma, on recourt tantôt à l'analyse du texte filmique, en faisant apparaître aussi bien ce qu'elle emprunte au réservoir de formes constitué depuis 1895 que les innovations introduites par tel ou tel auteur ou groupe d'auteurs, tantôt à diverses perspectives, historiques, sociologiques, économiques, etc., qui visent à contextualiser le film et, de ce fait, l'appréhendent comme symptôme d'un moment, d'un état de la société ou d'une atmosphère culturelle.

On retrouve parfois la première perspective dans la seconde, lorsque la recherche s'appuie sur des exemplifications, envisagées dans certains détails de contenu ou de forme. On rencontre plus rarement la seconde perspective dans la première, ce que nous ambitionnons justement de faire ici ou, du moins, d'amorcer. Notre objectif est de considérer la manière dont le film inscrit dans sa textualité des adresses au récepteur, des signes ou configurations qui prescrivent des attitudes spectatorielles, en examinant ces marques de réception possible dans la création qu'attestent des films précis (Hitchcock, Oshima, Gus Van Sant,

cinéma expérimental, etc.) ; ou bien en posant la question plus générale de l'interaction de la création avec la réception, de ce que l'une anticipe de l'autre, dans la réussite comme dans l'échec.

Le présent recueil contient les actes du Colloque international *La « direction de spectateurs » : création et réception au cinéma*, organisé par l'équipe Cinéma & Audiovisuel de l'UMR Institut ACTE (Arts, Créations, Théories, Esthétiques) les 9 et 10 novembre 2013 à la Fondation Lucien Paye (Cité internationale universitaire de Paris), à l'invitation de son Directeur, Marc Cerisuelo, puis au Centre St Charles (UFR d'arts plastiques et sciences de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) avec la participation de l'École doctorale APESA (Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, du Birkbeck College de l'Université de Londres, de l'Université de Groningen et de la National Research Foundation of the Netherlands (NWO)¹.

À l'occasion de ce colloque, lors de sa seconde journée, nous avons organisé une table ronde autour de la sortie du livre *Audiences*², dirigé par Ian Christie aux Presses Uni-

1. Liste des intervenants au colloque : Raymond Bellour, Marc Cerisuelo, Ian Christie, Monica Dall'Asta, Gary Dejean, Marion Froger, Renato Silva Guimaraes, Laurent Jullier, Frank Kessler, Kenji Kitayama, Martin Lefebvre, Simon Lefebvre, Sarah Leperchey, Cyril Lepot, Alexis Moreano Banda, José Moure, Roger Odin, Benoît Rivière, Céline Scemama, Daniel Serceau, Karl Sierek, Frédéric Sojcher, Katerina Thomadaki, Bruno Trentini, Hélène Vally, Annie van den Oever.

2. Tout à fait complémentaire du présent recueil, *Audiences* fait partie de la série « Key Debates, Mutations and Appropriations in European Film Studies » copilotée par l'Université de Groningen, sous la responsabilité d'Annie van den Oever (à l'initiative de ce projet de recherche), avec le financement de la National Research Foundation of the Netherlands (NWO), par le Birkbeck College de l'Université de Londres, sous la responsabilité de Ian Christie, et par l'équipe Cinéma & Audiovisuel de l'UMR Institut ACTE, sous ma responsabilité et celle

INTRODUCTION

versitaires d'Amsterdam (Amsterdam University Press), à laquelle ont participé Annie van den Oever, Raymond Bellour, Franck Kessler et Roger Odin.

L'intitulé *La Direction de spectateurs* est assorti d'un sous-titre *Création et Réception au cinéma* qui vise à clarifier d'emblée le domaine de recherche où le recueil s'inscrit. Création et réception sont, en effet, les deux thèmes centraux du processus de recherche engagé par l'équipe Cinéma & Audiovisuel ; ils sont aussi deux thèmes majeurs dans le travail des équipes qui forment l'UMR Institut ACTE, unité mixte de recherche de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) dirigée par Richard Conte.

La recherche à quoi participe l'équipe Cinéma & Audiovisuel mobilise diverses démarches appartenant au domaine des sciences humaines, des points de vue historique, esthétique, sociologique, économique, poétique, etc., ce dont on trouvera diverses attestations dans les articles qui suivent. Certes, l'axe esthétique est le mieux représenté, mais en entendant ce secteur disciplinaire au sens large qu'il a aujourd'hui dans le champ des études cinématographiques, où le discours des critiques de cinéma, des cinéastes, des techniciens est pris en compte au même titre que celui des théoriciens du cinéma ou de divers penseurs des sciences humaines (philosophes, sémiologues, sociologues, psychanalystes, etc.). On peut plus exactement parler de teinture esthétique étroitement liée à l'intérêt de l'équipe pour la création, à la fois filmique, si on considère les objets

de José Moure (désormais responsable de l'équipe). Outre *Audiences*, sont déjà parus dans la série « Key Debates » publiée par Amsterdam University Press, *Ostranennie* et *Technè/Technology* dirigés par Annie van den Oever, et *Subjectivity*. Les prochains recueils s'intituleront *Feminisms*, dir. par Laura Mulvey et Anna Rogers, puis *Screens*, dirigé par José Moure et moi-même.

produits, leur poïétique et leur textualité, et cinématographique, si on regarde la chose du point de vue élargi du phénomène culturel. Il s'agit de voir le cinéma du point de vue artistique, au sens d'un objet de création, et du point de vue esthétique, au sens des diverses réponses que le spectateur apporte aux œuvres qui sont livrées à son appréciation.

Dans ce contexte, l'idée de « direction de spectateurs » revêt pour nous un sens fort et précis. C'est elle qui, soufflée par Frédéric Sojcher lors d'un brain-storming d'équipe, a constitué l'étincelle à partir de quoi notre projet a commencé à prendre figure. Au cours de leur célèbre entretien, Alfred Hitchcock dit à François Truffaut : « Avec *Psycho*, je faisais de la direction de spectateurs... » – *I was directing the viewers...* Cette boutade sur la *direction de spectateurs*, parce qu'elle évoque la direction d'acteur, la maîtrise du *director* (réalisateur) sur la mise en scène, ouvre un vaste horizon de réflexion. Il faut se demander, en effet, dans quelle mesure un film peut « diriger complètement les pensées du spectateur », comme dit encore l'auteur de *Psychose*. Dans quelle mesure *un film construit son spectateur*, pour reprendre une idée que Tzvetan Todorov applique au lecteur du texte littéraire.

Ce questionnement concerne le film fini offert à la réception qui, dans sa forme, recèle une certaine construction du spectateur, ou (dans les termes d'Umberto Eco élaborés également au sujet de la littérature) un certain *modèle du spectateur*. Si l'analyse structurale peut être utile à cet égard, on voit aussi des raisons d'élargir le champ : il est probable que la forme filmique est travaillée par les différentes phases de sa création et de son instauration, en partant du synopsis, du scénario – où l'on retrouve le texte ! –, en allant jusqu'aux stratégies de diffusion, et en passant par le

INTRODUCTION

découpage, le tournage, le montage, etc. La construction du spectateur est le produit d'une série complexe de *reconstructions* plus ou moins effectives. Elle implique des notions de narratologie, de mise en scène ; elle mobilise le jeu de l'acteur, la relation du projet, du scénario, à la réalisation ; elle concerne encore le rôle de la musique, sa puissance narrative et/ou émotionnelle, etc.

Mais un autre élargissement semble s'imposer. Le film, une fois jeté dans l'arène publique, fait l'objet de multiples reconstructions, à travers lesquelles le modèle de spectateur pour un film donné peut subir des métamorphoses. Selon les époques, les normes de réception varient, de même que le profil du spectateur, aussi bien dans sa définition sociale que dans ses attentes esthétiques. Selon les aires culturelles aussi : les variations entre un film et ses versions « remake » sont à cet égard très significatives. Le bouche-à-oreille à la sortie du film, les événements de la sphère publique ou les débats qui l'animent, les stratégies de marketing, la critique de cinéma, plus ou moins promotionnelle, plus ou moins libérale, ainsi que le travail des historiens du cinéma, des esthéticiens, des universitaires, professeurs comme docto-rants, contribuent à ce processus sans fin.

Comme on l'a souligné au début, il s'agit bien de croiser des problématiques le plus souvent disjointes, écartelées par l'antinomie de la création et de la réception. On peut s'interroger, par exemple, sur le rapport des différentes formes d'écriture filmique et le processus de projection-identification des spectateurs (Edgar Morin), en faisant référence autant aux théories sur la narration qu'à l'étude de cas concrets. Cela peut nous entraîner aussi vers une autre dimension de « la direction des spectateurs » : les enjeux économiques et la force de frappe du marke-

ting. À quel point les efforts promotionnels développés et le nombre plus ou moins conséquent de copies distribuées influencent-ils le « désir » de voir le film et la manière d'être « pré-programmé » dans sa réception ?

Naturellement, il n'est pas possible dans ce seul recueil de parcourir toutes les pistes ainsi ouvertes. Il importait, toutefois, de les détailler pour donner l'idée la plus exacte possible du spectre de recherche où l'équipe s'est engagée. Répétons que l'intersection de la création et de la réception est notre principale préoccupation, n'étant enclins ni à rejeter la première au nom d'un quelconque collectivisme ou communautarisme, ni à éviter la seconde au nom d'un élitisme qui finit par confondre les « grands auteurs » avec des notables. On aborde ici le croisement création-réception dans une perspective à la fois théorique, analytique et historique. Dans cette optique, histoire et théorie ne sont pas ennemies – non plus que création et réception. Telle formule historique qu'on saisit dans la figure transitoire de son instauration, de son développement, de sa continuation, mérite d'être étudiée pour elle-même en tant que *théorie plus ou moins provisoire du cinéma*. Le spectateur n'a pas toujours existé dans sa figure présente, celle que l'on connaît aujourd'hui. Cette perspective archéologique pourrait sembler condamner à une sorte de nécrologie d'un spectateur disparu. La recherche historique actuelle montre qu'il n'en est rien ; elle montre qu'il convient plutôt de comprendre le passé à partir du présent, c'est-à-dire à travers son devenir, ses métamorphoses et ses aboutissements, et non de se limiter à comprendre le présent à partir du passé.

*

INTRODUCTION

Avec José Moure, dans ce recueil, nous commencerons... par les commencements – en gros, ce qui précède historiquement le passage à ce qu'André Gaudreault nomme le « cinéma-institution ». Commencements au pluriel, en effet, au lieu d'en référer à une quelconque origine, et encore moins à une origine *causa sui*, dont, certes, on caresse le fantasme en invoquant rituellement la célèbre première séance des Lumières... Cette réserve, en revanche, n'empêche nullement de parler d'instauration (en un sens proche de celui de Souriau), celle, dans les commencements en question, d'une sorte nouvelle d'expérience spectatorielle, non seulement différente des expériences impliquées par les spectacles optiques antérieurs au cinématographe, mais encore sensiblement différente de celle qu'a imposée définitivement le cinéma institutionnalisé.

C'est donc là une façon d'aborder la/les naissance(s) du spectateur : quelle expérience fait-on, à telle ou telle époque, suivant la position que nous assigne le dispositif cinématographique en place ? Une autre façon consiste à se demander si ces expériences ont une relation ou non avec les caractéristiques anthropologiques du spectateur. En français, on dirait qu'on passe là du spectateur au public ; on parle d'*audience* en anglais. Ce terme, confiné dans notre langue à l'audience des émissions télévisuelles, est en anglais une riche notion dont Ian Christie montre qu'elle mérite d'être définie en proportion de sa plurivocité sémantique. Elle a pu désigner aussi bien un « *public imaginaire* » que le « *public statistique ou économique* ». L'auteur propose d'en privilégier un troisième sens, celui de *spectateur individuel*, en profitant de l'assise épistémologique qui le caractérise, à savoir un développement des sciences humaines et sociales qui, à l'aune de points de vue psychologique,

anthropologique et sociologique, intègre l'individualité dans les paramètres de la recherche.

Deux pays unis par la même idéologie politique, l'Allemagne et le Japon, produisent en 1936-37, deux films qui, faits en partie du même matériau, racontent la même histoire : *Atarashki Tsuchi (New Earth)* d'Itami Mansaku et *Die Tochter des Samurai (La Fille du samouraï)* d'Arnold Fanck. Alliés politiques, l'empire japonais et l'Allemagne nationale-socialiste, deux États fascistes en passe de coopérer militairement, se lancent auparavant dans une coproduction qui, par suite de dissensions culturelles et de rivalités, conduit à la dissociation en deux films, ensuite adressés respectivement au pays d'origine de leur réalisateur. Pour traiter ce qu'on peut considérer comme un cas d'école, c'est encore la dualité spectateur-public qui se trouve au cœur de la problématique proposée par Karl Sierck. Mais il y ajoute la notion de récepteur, et utilise la triade conceptuelle ainsi constituée pour examiner ce cas de duplication filmique tout à fait singulier et, par-delà, réfléchir sur la question de la réception cinématographique.

En logique mathématique, il y a un axiome qu'on nomme « axiome du choix » ; pour l'illustrer, le facétieux Bertrand Russell remarquait qu'on a du mal à choisir entre les deux éléments d'une paire de chaussettes qui sont indistinguables, mais pas d'une paire de chaussures, puisqu'il y a la gauche et la droite. En théorie du cinéma, pour filer la métaphore, on peut trouver avantage à envisager la réception à travers une sorte de spectateur abstrait produit par le film ou à travers des catégories de publics saisies dans les reflets plus ou moins scientifiques de leurs comportements. Frédéric Sojcher nous demande, toutefois, de ne pas restreindre la réflexion à ce seul dilemme théo-

INTRODUCTION

rique, en oubliant que les conditions de production et de diffusion des films, l'époque et le contexte culturel à la fois de leur réalisation et de leur réception pèsent sur les choix du spectateur et/ou du public. Sa démonstration, en outre, témoigne d'une double posture de cinéaste et d'enseignant-chercheur à l'université qui ouvre des horizons nouveaux sur la manière de concevoir la recherche cinématographique.

La question du choix nous renvoie aussi à une observation de la théorie du goût : le sentiment individuel ne se discute pas, d'où son insaisissable diversité, et pourtant il existe des lois objectives qui déterminent nos goûts. Retour au Japon. Illustrant à la perfection la liberté du goût individuel, Nagisa Oshima est, pour le spectateur européen, l'exemplification parfaite d'un auteur. Kenji Kitayama montre qu'il représente tout autre chose au Japon : on le tient pour un cinéaste et un critique provocateur, une image qu'il doit à son combat contre la production locale, la police, le cinéma japonais sentimental et l'idéologie socio-politique qui s'implanta dans le pays après la guerre. Oshima ne se contente pas de prendre le spectateur japonais tel qu'il est, défini par des convictions culturelles répandues ; il cherche à le métamorphoser, en le provoquant sur les plans politiques et sexuels.

Parmi les critères du choix, il y a évidemment diverses attentes et prédispositions des spectateurs. Elles sont suffisamment générales pour faire l'objet de considérations théoriques intermédiaires ; elles sont suffisamment spécifiques pour désigner des catégories d'expériences spectatoriennes différentes, voire à certains égards antinomiques. L'histoire du cinéma est en fait l'histoire de cinémas, et même *des histoires de cinémas* qui courent ensemble, quel-

quefois convergentes, mais le plus souvent parallèles. Katerina Thomadaki propose de suivre le fil de l'expérimental à quoi se rattachent, en fait, des œuvres d'une grande diversité, en sorte qu'il y a, là aussi, une pluralité qui empêche toute clôture conceptuelle. Si ces « cinématographies expérimentales » se réunissent, c'est moins par l'allégeance à un quelconque genre, que par la sorte d'expérience spectatorielle qu'elles proposent. Artiste, Katerina Thomadaki a réalisé de nombreuses œuvres avec Maria Klonaris, entretemps décédée : le présent texte et le présent recueil contribueront à lui rendre hommage.

Le spectateur a le choix... A-t-il *le choix du choix*, pour reprendre une formule de Kierkegaard ? Dans la lignée de certaines théories littéraires, on est enclin à considérer que tout film propose à son spectateur un modèle de relation, ce qui suppose des consignes et des contraintes. Mais une telle perspective appelle sans doute la compensation d'un questionnement sur la possibilité d'échapper à ces sortes de contraintes, de transgresser le modèle dont le film demande l'assimilation. Je considère dans mon texte qu'on peut faire venir cette interrogation à l'endroit des « acteurs hollywoodiens » qui, à la manière des acteurs chimiques destinés à déclencher le désir, et comportant eux-mêmes cette composante sexuelle, captent l'attention du spectateur, tandis qu'elle est susceptible d'être rompue par toute sorte de distanciation lorsque celui-ci se met, par sa propre décision ou par suggestion, à voir autre chose dans le film, et principalement des détails occultés. J'applique ce propos à *La Mort aux trousses* d'Hitchcock...

Comment rendre compte de la composante subjective de la relation spectatorielle étant donné qu'elle varie entre les « directions » que le film nous invite à prendre et les

INTRODUCTION

affects ou les mobiles à partir desquels nous y répondons ou non ? En particulier, il y a un écart spectaculaire entre l'adhésion qui procède d'un intérêt porté à des détails apparemment insignifiants du film, tel, pour Bruno Trentini, le chat roux d'*Inside Llewyn Davis*³, et le fait tranchant du « refus spectatorial », une rupture du contrat de direction qui va jusqu'à mettre à l'écart de la relation elle-même. Pour aborder ce problème, celui des limites de la direction de spectateurs, l'auteur propose de considérer l'expérience filmique comme « une expérience de subjectivité étendue » à l'aune de quoi l'émotion dirigée ne produit pas systématiquement le sentiment voulu.

Dans cet esprit, on peut légèrement déplacer la problématique vers le cas du remake. S'agissant de *Psycho*, Gus Van Sant considère qu'il a cherché à aller au-delà du remake habituel, « un autre film à partir du même scénario », en visant le style hitchcockien et sa mise en scène. L'idée vient alors que cette supposée duplication filmique produise une duplication spectatorielle : « répéter » avec le nouveau film, écrit Benoît Rivière, les spectateurs du premier. Pourquoi ce retour en arrière ? se demande-t-il. Tandis que le remake est un acte hautement culturel qui tend à renfermer le corpus cinématographique sur lui-même, il s'agirait, au contraire, de diriger le spectateur vers le retour à une émotion première, naïve, en vivant ainsi cette expérience cinéphilique étrange : *aller dans le connu pour trouver du nouveau* (s'il est permis de massacrer un vers de Baudelaire !).

La « direction de spectateurs » inspirée par la boutade d'Hitchcock nous invite à nous tourner vers la considération des films pour y déceler ou non, marqués en eux ou induits d'eux, quelque sorte de gouvernement du spec-

3. Joel et Ethan Coen, 2013.

tateur : des indices qui l'orientent, le suggestionnent, le supervisent. Le film est-il un miroir spectatoriel ? Il l'est à plusieurs égards, répond Laurent Jullier : miroir énonciatif de la source poétique, miroir de comportements humains et miroir d'une médiation anthropomorphique qui passe par un narrateur ou s'en passe, élisant alors le personnage au rang de « témoin » pour le spectateur. Diderot voulait qu'en peinture comme au théâtre le spectateur fut « un témoin ignoré de la chose », visant notamment par là les adresses et autres apartés. Ce que l'auteur examine ici, ce sont moins les marques ostensibles qui sollicitent le spectateur en mettant en avant un « avatar de l'énonciateur » (focalisations, voix off) que les effets sur le spectateur des « réactions éthiques et affectives du personnage-médiateur à la situation diégétique ». Cette sorte de personnage qui, exprimant un ressenti de son point de vue, plus ou moins directement, médiatise le propre ressenti du spectateur, relève subtilement, mais non moins efficacement, de sa « direction ».

Marque ostensible d'adresse, mais aussi de modernité, le regard caméra représente une manière détournée de direction du spectateur, par exemple en sollicitant sa complicité. On est enclin à y voir de la désinvolture, note Céline Scémama, mais le sentiment qu'on éprouve est ambigu. Il y a plusieurs degrés dans la palette des regards caméra que le cinéma de la modernité nous propose, de celui des prisonniers des camps de la mort dans *Nuit et brouillard* à celui, ludique, de Belmondo dans *À bout de souffle* (« ...allez vous faire foutre ! »), en passant par l'œil triste de Monika, et toutes sortes de nuances expressives. À la désinvolture s'oppose ou s'ajoute le désenchantement, tandis que l'irruption de ce regard habituellement destiné au champ privé de la

INTRODUCTION

diégèse, maintenant pointé sur le spectateur, *regardeur devenu regardé*, le questionne et le renvoie à l'artifice et l'arbitraire de la fiction, par-delà le plaisir spontané.

En plus de nous regarder par moments, le film nous dicte ce qu'il faut voir. Là encore on cherchera l'artifice, par exemple plastique, qu'on consomme sans le savoir, mais qui conditionne la consommation du film. Tel le flou qui guide le regard sur ce qui est à voir dans l'image en éliminant certaines portions. Hélène Vally montre, toutefois, à travers l'analyse d'un film de Philippe Grandrieux, *La Vie nouvelle*, que cette règle générale connaît des exceptions, que le flou, au lieu de sélectionner ce qui est à voir, peut jouer le jeu d'une mise en évidence de ce qui, « normalement », serait soustrait à la vision. Après tout, disait Wittgentein, c'est souvent d'une image floue dont on a besoin... Il s'agit, dans le film choisi, d'un renversement : celui des rapports entre le flou et le net. Au lieu que le flou émerge systématiquement du net, le net peut émerger également du flou, et ces deux mouvements alternent dans une sorte de jeu du passage au sens aussi bien spatial que temporel.

Le cinéma stéréoscopique, pour terminer, nous invite à reconsidérer les conditions perceptives et esthétiques de la direction de spectateurs. Cyril Lepot parle de « nouveaux modes de voir », tandis que Simon Lefebvre aborde les « enjeux esthétiques de cette nouvelle modalité de "voir" le film ». Le premier s'attache au *cardboarding*, l'« effet de papier découpé », qui conditionne la relation à l'image et à son espace ; de là, par la vague des plans successifs, une forte attraction exercée sur le spectateur qui vient s'ajouter à l'attraction diégétique. Le second, au-delà de la question purement technologique, s'intéresse à l'expérience esthétique nouvelle qui résulte du fait que la 3D transforme

LA DIRECTION DE SPECTATEURS

le dispositif cinématographique habituel, notamment avec la sortie des objets hors de l'écran, la salle étant investie par ces jaillissements, et l'appareillage du spectateur par les lunettes ad hoc, de plus en plus intégrées au film.

Des commencements du cinéma aux prémices actuelles de son futur, en passant par toutes sortes de problématiques que révèlent les films, leurs formes et leurs genres, ou les attitudes envers le cinéma, la direction de spectateurs ouvre une sorte de voie privilégiée vers la compréhension à la fois pragmatique et esthétique du Septième Art.

I. ARCHÉOLOGIE DU SPECTATEUR

JOSÉ MOURE

FACE AUX ÉCRANS : NAISSANCE(S) DU SPECTATEUR

Que célèbre-t-on quand on inscrit symboliquement, sur le registre d'état civil du cinéma, la date de naissance du 28 décembre 1895, désormais ancrée dans la mémoire collective ?

– Le « premier » essai d'images animées ? Non. Du théâtre d'ombres oriental aux lanternes magiques, l'histoire du mouvement des images remonte à plusieurs siècles et s'est accélérée, invention après invention, au cours du XIX^e siècle, à partir du Phénakistiscope de Joseph Plateau (1832), du Zootrope de Horner (1834), du Praxinoscope d'Émile Reynaud (1877) jusqu'au Fusil chronophotographique de J. E. Marey (1882) et au Kinétoscope d'Edison et Dickson en 1891.

– La « première » projection publique d'images animées ? Non. Dès 1892, Émile Reynaud améliore son Praxinoscope et, grâce à son « Théâtre optique », propose au public du musée Grévin les premières projections de dessins animés. Et dès le 1^{er} novembre 1895, les frères Skladanowsky organisent au Wintergarten de Berlin, grâce à un appareil de leur invention, le Bioscope, la première projection publique et payante en Europe de films chronophotographiques.

– L'invention d'une machine : le cinématographe ? Non. Dès le 13 février 1895, Auguste et Louis Lumière déposent le brevet pour un appareil « servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques » qui sera baptisé « cinématographe » dans un certificat d'addition du 30

mars. Tout se joue en moins d'un an, le cinématographe devance sur le fil d'autres inventions analogues, mais souvent moins performantes, réalisées, en cette même année 1895, par des scientifiques et inventeurs français et étrangers (l'Anglais William Paul qui améliore le Kinétographe ; les Américains Lauste et Latham qui effectuent des projections grâce à leur Pantoptikon ; les Américains Jenkins et Armat qui projettent les films du « Kinétoscope » avec leur « Phantascope » à la foire d'Atlanta ; l'Allemand Max Skladanowsky qui invente le « Bioscope » ; le français Raoul Grimoin-Sanson qui met au point le « Phototachygraphe »).

– Le tournage du premier film ? Non. Dès octobre 1888, Louis Aimé Augustin Le Prince (presque en même temps que J. E. Marey) tourne deux très courts films (de quelques secondes !) sur papier sensible : une scène de jardin avec sa belle-mère (*Une scène au jardin de Roundhay*) et une vue de la circulation des tramways, des calèches et des piétons sur le pont de Leeds (*Leeds Bridge*).

– Le tournage de la première vue Lumière ? Non. Considéré, de par sa durée notamment (une cinquantaine de secondes), comme le premier film de l'histoire du cinéma, *La Sortie des usines Lumière* a été tourné, dans sa première version, le 19 mars 1895.

Avec le 28 décembre 1895, on célèbre la première séance publique et payante du cinématographe organisée par les frères Lumière, à Paris, 14 boulevard des Capucines, au salon Indien, petite salle située en sous-sol du grand Café. On célèbre la naissance d'un spectacle, la rencontre entre des spectateurs payants et les vues animées Lumière. Comme si c'était face à l'écran, sous les yeux des premiers spectateurs que la cinématographie avait vu le jour ; comme si le cinéma était un art du spectateur, ou du moins une

technique qui trouve son efficacité et son sens, en son dispositif spectatorial, dans le rapport particulier qu'elle instaure avec le spectateur.

La question qui se pose alors est de savoir si l'arrivée du cinématographe a marqué, par rapport aux différents spectacles optiques qui l'ont précédée, une rupture ou une discontinuité dans la relation qu'il instaure entre le spectateur et les images mouvementées ou mouvantes. L'hypothèse qui sera la mienne, et qui s'inscrit dans la continuité des travaux de Jonathan Crary¹, de Tom Gunning² ou d'André Gaudreault³, est que l'expérience spectatorialle qu'a supposée la réception du cinématographe comme dispositif historique spécifique, doit être distinguée non seulement des régimes spectatoriels induits par les différents spectacles optiques qui ont précédé l'invention des frères Lumière – et qui lui sont en certains points, on le verra, comparables (*camera obscura*, lanterne magique, fantasmagorie, panorama...) –, mais aussi du régime spectatorial que suppose le cinéma tel qu'il a commencé à s'institutionnaliser à partir des années 1907-1908, et tel que nous l'avons connu, avec des variations⁴ tout au long du XX^e siècle. Il s'agit donc d'appréhender la notion du spectateur, ou plutôt le statut du spectateur, dans une perspective historique

1. *L'Art de l'observateur. Vision et Modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

2. « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », in *CiNéMAS*, vol.14, n° 1, pp. 67-89.

3. *Cinéma et Attraction*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

4. Ces variations, à vrai dire minimes car ne modifiant pas fondamentalement le dispositif, sont notamment celles entraînées par l'arrivée du son (1927), puis de la couleur (le Technicolor, 1935), et par l'élargissement de l'écran (le cinémascope, 1953)... Quant au passage au numérique qui modifie la nature de l'image et ses modes de diffusion et de transport, il constitue sans doute une rupture plus importante, mais c'est un autre sujet.

(la période embrassée ira de 1588 à 1906), afin de penser ce statut en termes à la fois de continuités et de ruptures.

Le spectateur et l'observateur

Il convient de préciser ce qu'il faut entendre par « spectateur » et à quel paradigme spectatorial associer le spectateur de cinéma. Justifiant, dans son ouvrage *L'Art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle*, pourquoi il a choisi le terme « observateur » plutôt que « spectateur », Jonathan Crary explique :

Contrairement à *spectare*, racine latine de *spectateur*, la racine d'*observer* ne signifie pas littéralement *regarder*. Le terme *spectateur* véhicule aussi, en particulier dans le contexte culturel du XIX^e siècle, des connotations précises que je préfère éviter : il désigne un témoin qui assiste à un spectacle sans y participer, aussi bien dans une galerie d'art qu'au théâtre. En un sens plus approprié à mon étude, *observare* signifie *se conformer à, respecter* : ainsi dit-on *observer* des règles, des codes, des consignes, des usages. Bien qu'il soit à l'évidence une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités, une personne qui s'inscrit dans un système de conventions et de limitations. (Et par « conventions », j'entends indiquer tout autre chose que des pratiques de représentation)⁵.

Pour ma part, à l'inverse de Jonathan Crary, j'exclurai de mon champ d'étude, l'observateur, je ne prendrai pas en considération le visionneur, le lecteur de cinéma et me limiterai aux seules pratiques de représentation. Je désignerai par le terme « spectateur » une personne qui assiste, parmi un public, à un spectacle optique reposant sur un dispositif machinique, sans y participer. Tel que je propose de le définir, en m'appuyant sur la grille élaborée par François Albera

5. *Op. cit.*, p. 26.

et Maria Tortajada dans leur texte « L'Épistémè dix-neuf cent »⁶, le spectateur :

– est un être collectif et non isolé (ce qui implique que je ne considère pas comme « spectateur » l'utilisateur-visionneur isolé du kinétoscope d'Edison, du stéréoscope, du phénakistiscope et de tous les joujoux optiques du XIX^e siècle qui en sont issus) ;

– il est une personne non seulement incluse dans un public, mais aussi incluse dans une grande machinerie (spectacle de chambre obscure, lanterne magique, fantasmagorie, panorama, cinématographe, cinéma) ;

– il est confronté à un effet de mécanisme caché ou visible ; il est relativement passif, car il ne manipule pas l'appareil, à la différence de l'observateur ou du visionneur ;

– enfin, soit il est en action par simple déplacement du corps « dans » ou « par rapport » à la représentation (panorama), soit il est dans l'inaction, sa seule activité étant celle de la perception (cinéma).

À partir de ces caractéristiques qui définissent le paradigme du « spectateur » par rapport notamment à l'observateur, on peut se demander quand, dans l'histoire des machines optiques qui se sont succédées avant le cinématographe, apparaît la figure du spectateur. Pour essayer de répondre à cette question, je m'appuierai non pas sur des images, mais sur les textes des témoins contemporains décrivant des spectacles produits par des machines optiques, et rendant compte d'expériences spectatorielles *comparables* à celles provoquées par le dispositif cinématographique.

6. In *Le Cinématographe, Nouvelle technologie du XX^e siècle*, sous la dir. d'André Gaudreault, Catherine Russell et Pierre Véronneau, Lausanne, Payot, 2004, pp. 44-61.

*Le spectateur isolé de la chambre obscure :
l'œil quitte l'homme...*

L'un des premiers témoignages qui me semble introduire un dispositif spectatoriel répondant à la définition que j'ai proposée du « spectateur » est un texte de 1588, de Giambattista della Porta, tiré de la seconde édition de son célèbre *Magiae naturalis*. Le savant italien y raconte comment il a utilisé la technique de la *camera obscura* pour organiser de véritables spectacles lumineux, dont la description pourrait presque laisser croire à l'évocation d'une séance de cinéma :

Je ne sais si on pourrait trouver chose plus ingénieuse et plus belle pour faire plaisir à des grands seigneurs que de leur montrer dans une chambre obscure, sur des draps blancs, des chasses, des banquets, des batailles d'ennemis, des jeux et finalement tout ce qui nous plaît, aussi nettement et clairement et avec autant de détails que s'ils étaient devant vos yeux. Qu'il y ait en face de la chambre, où vous avez décidé de faire cette représentation, une plaine spacieuse qui puisse être librement illuminée par le soleil. Dans cette plaine, vous disposerez des arbres, des maisons, des forêts, des montagnes, des rivières, ainsi que des *animaux réels ou imités* avec art, en bois ou en quelque autre matière. Vous devez y intégrer des enfants qui animent le tableau, comme nous avons l'habitude de le faire dans les intermèdes des comédies, des cerfs, des sangliers, des rhinocéros, des éléphants, des lions et autant d'autres créatures qu'il vous plaira ; puis ils doivent sortir de leur tanière un à un et aller dans la plaine. Les chasseurs doivent arriver avec épieux, filets et autres instruments nécessaires pour représenter une chasse ; faites sonner les cors, les trompettes, les conques marines. Ainsi ceux qui seront dans la chambre verront les arbres, les animaux, les visages des chasseurs, et tout le reste si naturels qu'ils ne sauront juger si c'est vérité ou illusion. Les épées tirées, touchées par le soleil, étincelleront à l'intérieur de la chambre au point de faire peur. J'ai de nombreuses fois offert de tels spectacles à mes amis qui les ont regardés *avec grand*

LA DIRECTION DE SPECTATEURS

étonnement et stupeur : même avec des explications de philosophie et de perspective, ils ne voulurent pas croire que ce qu'ils avaient vu étaient des choses naturelles, jusqu'à ce que, ouvrant la porte, je leur fis connaître l'artifice⁷.

Della Porta décrit ici un spectacle dont il conçoit la mise en scène visuelle et sonore. Il recourt à l'usage de la *camera obscura* pour projeter des images à la fois en mouvement, en couleurs et sonores et organiser un véritable spectacle lumineux qu'il montre à ses amis émerveillés. Il détourne ainsi la *camera obscura* de sa vocation scientifique pour la transformer en un procédé lumineux capable de projeter des fictions mises en scènes. Il préconise de placer en face de la *camera obscura* des décors (« des arbres, des maisons, des forêts, des montagnes, des rivières »), de faire intervenir des acteurs déguisés en animaux de toutes sortes et d'ajouter un accompagnement sonore (« faites sonner les cors, les trompettes et les conques marines »). L'observateur de la chambre noire devient ainsi spectateur, et la chambre noire, une salle obscure où, sur un écran blanc, se projette le spectacle merveilleux d'images lumineuses et animées, en tout point ressemblantes aux choses et merveilles de la nature.

Le régime de vision auquel est soumis le spectateur reste cependant celui de la *camera obscura*, à savoir d'un dispositif optique capable de reproduire des images du dehors, qui place l'œil au centre de l'univers, l'observateur dans un lieu isolé du monde (la chambre noire), le point de vue en dehors du corps (l'œil quitte l'homme : la vision est objective et désincarnée) et l'image à l'écart de son objet (faire voir les images en dehors de leurs propres lieux). Si le spectateur du spectacle de la chambre noire est, comme le

7. « La Magie Naturelle » (1588), in Daniel Banda et José Moure, *Avant le cinéma. L'Œil et l'Image*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 43-44.