

Bibliothèque illustrée  
des  
HISTOIRES

ANTOINE DE BAECQUE

# Le cinéma est mort, vive le cinéma !

## L'histoire-caméra II



Gallimard



*Bibliothèque  
illustrée des histoires*



ANTOINE DE BAECQUE

LE CINÉMA EST MORT,  
VIVE LE CINÉMA!

L'HISTOIRE-CAMÉRA 2

*nrf*

GALLIMARD

*Les Éditions Denoël ont publié en 1967 l'essai de Roger Boussinot intitulé Le cinéma est mort. Vive le cinéma! Les Éditions Gallimard les remercient pour avoir autorisé la reprise de ce titre.*

© Éditions Gallimard, 2021.

*Couverture :  
Photogrammes de Zabriskie Point, de Michelangelo Antonioni, 1970.*

Afin de vérifier la plupart des hypothèses avancées dans ce livre, j'ai pu bénéficier des discussions qui ont entouré deux sessions de cours sur la « Mort du cinéma » professées à l'École normale supérieure (2017-2018 et 2019-2020), de riches échanges avec Alice Leroy, que je remercie tout particulièrement pour sa relecture précise et stimulante, ainsi que pour les recherches iconographiques, et de conversations, le plus souvent informelles, ou à l'occasion de séminaires et de colloques, avec les personnes suivantes, auxquelles les différents chapitres de cet ouvrage doivent beaucoup : Martin Barnier, Karol Beffa, Christian-Marc Bosséno †, Jean-Loup Bourget, Marc Cerisuelo, Stephan Crasneanski, Georges Didi-Huberman, Mitra Farahani, Pascale Ferran, Christophe Gauthier, Amos Gitai, Yannick Haenel, Noël Herpe, Danièle Hibon, Hervé Joubert-Laurencin, Nicolas Klotz, André S. Labarthe †, Gilles Mouëllic, Damien Odoul, Dominique Païni, Élisabeth Perceval, Nicolas Philibert, Jérôme Prieur, Vanessa Schwartz, Cécile Sorin, Élodie Tamayo, Jean-Baptiste Thoret, Laurent Véray, Dimitri Vezyroglou, Frédéric Worms, Adèle Yon, Dork Zabunyan, Clélia Zernik.

A. de B.



**PARIS**  
**MATCH**  
N° 226 DU 18 AU 25 JUILLET 1953 40 pages — 50 Fr.  
10 fr. belge — 0,90 suisse — Maroc : 65 fr.

# LE CINÉMA VA-T-IL DISPARAITRE ?

La crise dramatique de Hollywood et  
la bataille désespérée des procédés  
nouveaux contre la télévision

Un grand récit de  
**RAYMOND CARTIER**  
et les photos de nos envoyés spéciaux  
à Hollywood

## INTRODUCTION

### *Le cinéma est mort, vive le cinéma!*

Bientôt, c'en serait fini de tout ça, des HLM, des autos, des villes, des cinémas. Peut-être que quelqu'un de très vieux, un ancêtre, se souviendrait encore, et expliquerait aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprendront pas.

Alexandre, dans *La Maman et la Putain*,  
de Jean Eustache, 1973.

Lors de l'été 1953, André Bazin s'interroge : « Le cinéma est-il mortel<sup>1</sup> ? » La principale plume critique du temps, co-fondateur des *Cahiers du cinéma*, rédacteur au *Parisien libéré*, chroniqueur à *L'Observateur*, essayiste à *Esprit*, esquisse une « méditation » sur le cinéma, plus exactement sur « la notion de l'évolution de la vie du cinéma », comme si le septième des arts était, autant qu'une simple mécanique, un organisme vivant, donc mortel. Le contexte est particulier : en quelques années, Hollywood vient de perdre près de la moitié de son public dans les salles américaines, le cinéma se trouvant brutalement concurrencé outre-Atlantique par la montée en puissance de la télévision dans bien des foyers. Les principales *majors* de l'industrie cinématographique tentent de répliquer et lancent, pour reconquérir les regards, le Cinémascope, le Cinérama,

#### **1. *Paris Match*, couverture, 18-25 juillet 1953.**

La mort du cinéma et Marilyn appelée à disparaître font la une sensationnelle de la presse populaire.

l'écran panoramique ou des films en 3D. Mais cela n'enraye pas la baisse sévère et rapide du nombre de spectateurs, suivie par celle de la production de films, au moins aussi importante. Se pose à nouveau une question angoissante et urgente, dont s'empare le débat public, puisqu'on la retrouve en couverture de *Paris Match* trois semaines à peine avant la parution du texte de Bazin, s'inscrivant en gros titre sous le regard de braise de Marilyn Monroe, qui n'en peut mais : « Le cinéma va-t-il disparaître<sup>2</sup>? »

Bazin envisage sérieusement l'hypothèse, non comme un scoop journalistique, mais tel un « jeu de l'esprit » inscrit dans l'évolution générale des formes : lorsqu'une technologie fait l'histoire puis s'en efface. « Peut-être n'est-ce même que par une illusion d'optique de l'histoire, fugace comme le dessin d'une ombre par le soleil, que nous avons pu pendant cinquante ans croire à l'existence du cinéma? » Le cinéma est mortel, donc, et va mourir, car il ne représenterait qu'un stade particulier de l'évolution des « moyens de reproduction mécaniques » du réel, qui ont leur origine au XIX<sup>e</sup> siècle avec la photographie et le phonographe, et dont la télévision serait simplement l'évolution la plus récente, nouvelle technologie que le critique envisage même, à court terme, en couleurs et en relief, ce qui détruirait sur-le-champ les tentatives de résistance du cinéma par le spectaculaire de la vision, le « grand écran *bigger than life* » source d'une émotion indispensable à l'homme. Une fois son temps passé, comme « la production de betteraves chez les paysans français si le gouvernement ne soutenait plus artificiellement le prix de l'alcool français », le cinéma disparaîtrait.

Au-delà d'une situation alarmante que Bazin envisage avec une belle hauteur de vue, sans trancher entre optimisme et pessimisme, donnant libre cours à une ironie joyeuse — un « doute optimiste », dit-il —, le critique imagine une double réponse à la mort annoncée du cinéma. D'un côté, un « retour aux sources populaires, au quasi-anonymat des débuts du cinéma ». Ainsi, en cessant de prétendre à l'art, peut-être le film retrouverait-il son véritable génie « qui n'est pas celui des cinémas d'exclusivité, mais celui des bruyantes salles populaires ». En regagnant ses origines, le cinéma pourrait-il se sauver? Bazin n'y croit guère, car il n'entrevoit que « décadence » dans un cinéma qui ne subsisterait que sous des « formes larvaires », rabaissé au niveau des *comics* de la grande presse américaine, c'est-à-dire « en deçà de l'art ». L'autre ressource du cinéma, au contraire,

serait d'assumer pleinement sa maturité et de s'affirmer comme Art, de même que les cinéastes comme Auteurs. « En attendant l'agonie du cinéma, écrit Bazin en conclusion de sa rêverie, que faire d'autre que de jouer à la balle au chasseur, je veux dire d'aller au cinéma et de le traiter comme un art. » Quitte à accepter, comme le théâtre français est en train de le faire au début des années 1950, les subventions d'un État « qui comprend, en dépit des régimes et des ministres, qu'une nation sans culture serait comme un pays mort ».

Une demi-douzaine d'années plus tard, le cinéma n'est pas mort... Comment s'est-il redressé de son agonie, du moins en France? En réunissant précisément les deux hypothèses d'André Bazin, au moment où le critique disparaît à quarante ans, emporté par la leucémie : le cinéma se fait pauvre d'un côté, retournant à ses origines, et, de l'autre, affirme son statut d'œuvre d'art à travers l'émergence de jeunes auteurs. Un « Art pauvre », synthèse audacieuse qui porte la Nouvelle Vague et signe toutes ses innovations formelles, un art pauvre et subventionné, qui plus est, comme pour conférer un caractère quasi prophétique à l'utopie bazinienne.

Voici donc, ici tracé par André Bazin, le fil suivi par cet essai : comment envisager sans tremblement, sans alarmisme, sans hystérie, sans dénégation non plus, la mort du cinéma, et comment découvrir au sein de cette hypothèse sérieusement mortifère toute une série de ressources qui relancent le cinéma vers la vie et lui rendent son énergie propre. Ce qui lui permet de se réinventer périodiquement, à peu de chose près aussi souvent qu'on l'a envisagé déclinant, agonisant, mourant, mort, cadavre. Ce livre part à la recherche de ces moments-là, où, presque dès les origines du cinéma, il a été question de sa mort et des mutations révélatrices de ses images.

## CRISE(S) DU CINÉMA

En se plaçant sur certaines de ses bornes et ruptures, il s'agit de montrer qu'à travers son histoire le cinéma s'est lui-même décrit comme mortel, menacé, soumis à un destin précaire. D'abord par les mutations technologiques qui scandent

sa chronologie, dès l'origine et au fil de ses différentes transformations techniques : le moment de son invention, le passage de cette naissance au premier âge forain, celui que l'on peut nommer l'âge des attractions cinématographiques<sup>3</sup>. Et qui déjà semble signifier la fin précoce d'une « invention sans avenir », selon les mots attribués à Lumière, déclin rapide pourtant suivi d'une première maturité, quand, de la foire, le cinéma va s'installer dans les salles, souvent immenses, au début des années 1910. Autre mue technologique : le passage du muet au parlant, vécu, entre la fin des années 1920 et le début des années 1930, par de nombreux artistes, techniciens, producteurs, comme la brutale et cruelle mort d'un art qui, quelques mois plus tôt, semblait avoir atteint son apogée, la plénitude de son expression artistique et technique. Viennent ensuite les différentes révolutions techniques qui ont accompagné son histoire lors des cinquante dernières années : quand le cinéma s'est trouvé concurrencé — mis à mort, la question est sérieusement posée — par la vidéo, par les passages possibles à la numérisation, à la miniaturisation, à l'informatisation des images. Face aux autres écrans, comment l'écran de la salle de cinéma peut-il survivre? Cette question, qui angoisse la cinéphilie et relance dans le même temps le cinéma, depuis un demi-siècle avec de plus en plus d'acuité, a engendré maintes prophéties sur la mort à venir — à court terme — du septième art. Avec le temps des révolutions vidéographique, télévisuelle, numérique, informatique, 3D, la disparition irrémédiable du cinéma est annoncée à tout coup.

Cependant, on peut poser au cinéma la question de sa mort d'une autre manière, afin d'en élargir les problématiques. Le discours sur la mort du cinéma n'est pas que le résultat d'un processus de bouleversements technologiques : il possède toujours, en s'inscrivant dans l'histoire, des connotations esthétiques, politiques, philosophiques, morales. Ainsi, cette disparition sans cesse annoncée met en jeu les rapports du cinéma à l'histoire à travers le concept de « crise ». La mort rôde en effet sur ces « seuils » où se déploient de nouvelles possibilités du temps, ces charnières où coexistent les différentes temporalités dans leur apparente contradiction, l'ancien et le nouveau, les origines et la fin, le passé, le présent et le devenir. Là où le temps se sépare, s'ouvre, sort de ses gonds. Précisément, ce qui définit une rupture temporelle, une crise.

Dans un texte de 1984, Jean-Toussaint Desanti propose une réflexion en ce sens, intitulée « Sur la crise »<sup>4</sup>, qui débute par un constat plein d'une ironie inquiète : « Donc, on est en crise. C'est bien connu. Or cet on, dont il est dit qu'il est en crise, quel est-il? Et, surtout, où le trouver? » Cet « où » de la crise advient dans le nouement de quatre « fils, fibres, structures » : la technologie, le système économique, le flux de pouvoir, les modes de représentations. « Tels paraissent être les fils qui s'assemblent en notre nœud », écrit Desanti, qui choisit la métaphore de la « structure fibrée » pour dire la crise : « Chacun des éléments de notre lien est lui-même composé. Chacun comporte une relation propre au temps social, en ceci qu'il induit un ensemble de cheminements possibles d'un état à un autre<sup>5</sup>. » La crise survient quand un nœud — où se trouvent inextricablement mêlés des effets différenciés et cependant connexes d'un système technologique, d'une structure économique, d'un ensemble de jeux de pouvoirs, d'un complexe de représentations — achève de se nouer puis se défait brutalement. Seule cette dynamique nouée/dénouée s'érige en une crise qui traverse et sépare une époque.

Gilles Deleuze développe lui aussi, au même moment et à partir du cinéma, une pensée de la crise conçue comme *événement faisant symptôme dans l'histoire*. La crise tient dans les forces contradictoires de l'histoire : une force vient « doubler » l'histoire chronologique, et la doubler comme « devenir ». « Il existe donc, écrit le philosophe, un devenir des forces qui ne se confond pas avec l'histoire. Les forces opèrent dans un autre espace qui est celui des formes, l'espace d'un dehors, là où précisément l'histoire se fait un devenir<sup>6</sup>. » Pour Deleuze, ce sont ces devenirs qui opèrent les crises, là où naît la « nouvelle image », l'*image-temps*, succédant à l'ancienne, l'*image-mouvement*. Le philosophe donne quelques exemples : « Mutation de l'Europe après guerre, mutation du Japon américanisé, mutation de la France en 68... » Cette thèse de la crise comme redoublement de l'histoire par un devenir permet à Deleuze de repousser l'idée d'une chronologie qui ne serait qu'un simple enchaînement de faits et d'introduire l'hypothèse d'une « discontinuité intempestive » dans l'histoire, celle des crises qui, soudain, creusent une brèche dans le présent et font écart avec le passé. Voilà la crise, voilà ce qui « échappe à l'histoire ».

Le meilleur témoin et agent de la crise dans l'histoire, chez Deleuze, ce sont les formes cinématographiques, qui apparaissent comme le passage d'un régime d'images à un autre, à la fois la cause, le fruit et la résolution de la crise, ce qui fait écart dans l'histoire. Pour Desanti, le cinéma — l'art en général — est susceptible, par sa puissance figurative et représentative, de «dénouer les liens», de défaire le nœud, ce dont a besoin toute crise pour trouver sa portée véritable et éclater dans l'histoire. Pour Deleuze, le cinéma, tout d'abord, «fait symptôme» : «Le cinéaste, écrit-il, est un *symptomatologiste*. L'artiste en général doit traiter le monde comme un symptôme<sup>7</sup>.» Puis, il est le seul art qui puisse «acter la crise» dans l'histoire.

Crise et symptôme ne relèvent pas du seul domaine de l'histoire, ils appartiennent aux formes cinématographiques. Avec la crise, le cinéma fait l'histoire, et inversement, l'histoire fait le cinéma. C'est le célèbre exemple de la Seconde Guerre mondiale développé par Deleuze dans *L'Image-temps*, événement historique qui détermine à lui seul une rupture dans le présent des formes<sup>8</sup>. Car le cinéma incarne, mieux qu'aucun autre art, cet «élan vital», cette «créativité» qu'est le «devenir saisi par la nouveauté». Le concept de «nouveau» met en forme un ensemble de ruptures, de mutations, d'expérimentations qui naît de la crise. Cela fonde un «certain *rappor*t que le cinéma peut entretenir avec son temps» : matérialiser l'inattendu dans l'histoire, rompre la seule chronologie des faits pour imposer un «acte de création qui ne soit pas historique», ou encore rejoindre la place que Nietzsche conférait à la philosophie dans ses rapports avec l'art : «Diagnostiquer les devenirs dans l'histoire<sup>9</sup>.»

L'hypothèse de cet essai consiste à penser, en s'appuyant sur l'étude des formes et de leur «mise en histoire», que ces crises se déploient de manière privilégiée à travers certains films et dans les constellations de textes qui les commentent : les *films de la mort du cinéma*. Ainsi, la forme cinématographique s'impose comme l'un des meilleurs vecteurs de l'investigation de ces crises, ce que Jacques Rancière nomme justement la puissance analytique des «écarts du cinéma»<sup>10</sup>.

Le cinéma est dans la tension entre art et histoire. Le cinéma est né à l'âge du grand soupçon sur l'histoire, au temps où l'on pensait qu'un art nouveau était en train de naître, qui inscrirait directement le produit de la pensée dans le mouvement des formes. Il est apparu comme l'art le plus propre à réaliser ce rêve<sup>11</sup>.

Pourquoi le cinéma, à travers l'obsession de sa propre mort et de sa renaissance, exprime-t-il le mieux, parmi les arts, les brèches ouvertes de la crise? Sans doute est-il cet outil privilégié d'une figuration de la crise. Si la crise, à la fois rupture, par ce qui sépare le passé du présent, irruption du devenir dans le temps de l'histoire, est réunion des temps ancien et nouveau au sein de cette même histoire; si la crise, donc, est ce qui sépare *et* ce qui réunit, la rupture *et* la coexistence des temps, le cinéma, en ce qu'il peut montrer, dans le même film, l'ancien et le nouveau, les origines et la fin, participe de la même représentation du temps. Le cinéma est l'image-temps de la crise en ce qu'il tient le passé et le présent dans une séparation radicale *et* dans un même mouvement qui les réunit; il les considère comme antinomiques, mais peut les tenir dans la succession immédiate des regards. C'est le *montage*, outil spécifiquement cinématographique, qui tient ensemble dans la collure du plan, dans la même succession immédiate de deux images, le même film, ces deux morceaux de temps, cette soudure qui fait dire : « Seul le cinéma... »<sup>12</sup>. Le montage demeure le cœur formel, esthétique et historique, de l'art du film; il est ce qui fait surgir du rapprochement des plans et des temps une « forme qui pense ». Car seul le cinéma parmi les arts désigne, grâce au montage, cette vibration-là, ce déséquilibre disruptif, ce qui installe la crise historique au cœur de son identité esthétique. Le cinéma est cette configuration donnant sens à la crise.

#### FILMER L'HISTOIRE QUI PREND FEU

Ce discours sur la mort de l'art comme forme de la crise n'est évidemment pas né avec le cinéma. Petit retour sur l'histoire des arts... En 1859, Charles Baudelaire écrit :

Je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué à l'appauvrissement du genre artistique français. De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce

qu'il voit. L'invasion de la photographie et la grande folie industrielle ne sont pas étrangères à ce résultat déplorable<sup>13</sup>.

Ainsi, Baudelaire prophétise la mort de la peinture, qui va mourir de « trop de photographie », de la décadence accélérée par la course des arts avec les techniques nouvelles. Sur ce modèle, régulièrement, le cinéma entre en crise terminale et des Cassandre — parfois de génie — prédisent sa disparition. On l'a ainsi cru mort-né, car, interdit de se transformer en art ou privé de légitimité culturelle, il se voyait condamné à demeurer un divertissement forain, un passe-temps vulgaire, un hochet grotesque dans la main de son premier public. Ce que le petit Jean-Paul, au côté de sa mère, aime au cinéma naissant, et que Sartre sait dire dans *Les Mots* — cet art aux « mauvaises manières » et aux « façons populacières »<sup>14</sup>. Les « personnes sérieuses » le détestent et le dénoncent comme inutile, le soupçonnent de toxicité et prédisent, souhaitent même, sa disparition prochaine. Il aurait été une sorte d'« alcool de la rétine »<sup>15</sup>, de « fluide hypnotique nauséabond »<sup>16</sup>, de « sommeil de ruminant »<sup>17</sup>, de mauvaise influence sur le peuple naïf et peu éduqué, voire un média criminogène, conduisant ses spectateurs à faire le mal par l'imitation de ce qu'ils pouvaient voir à l'écran. Georges Duhamel incarne cette cinéphobie précoce et ses mots sont accusateurs :

C'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis. C'est, savamment empoisonnée, la nourriture d'une multitude que les puissances de moloch ont jugée condamnée et qu'elles achèvent d'avilir. Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, ne soulève aucune question, n'aborde sérieusement aucun problème, n'allume aucune passion, n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance sinon celle, ridicule, d'être un jour « star » à Los Angeles. [...] J'affirme qu'un peuple soumis pendant un demi-siècle au régime actuel des cinémas américains s'achemine vers la pire décadence. J'affirme qu'un tel peuple, hébété par des plaisirs fugitifs, épidermiques, obtenus sans le moindre effort intellectuel, j'affirme qu'un tel peuple se trouvera quelque jour incapable de mener à bien une œuvre de longue haleine et de s'éle-

ver, si peu que ce soit, par l'énergie de la pensée. J'affirme que le cinéma signifie la mort, la mort de ce peuple puis de tous les peuples<sup>18</sup>.

L'aboutissement de ce réquisitoire sidérant, qui n'épargne rien aux amateurs de cinéma, c'est la mort elle-même, la mort de l'art, de la civilisation, la mort des peuples corrompus, aliénés, anéantis par l'absence de la pensée<sup>19</sup>. Ici, le cinéma transforme tout en néant.

Dans ce contexte de mépris du cinéma, une première vague iconoclaste de destruction des films a lieu au cours des années 1920. Les exploitants de salles ne veulent plus de la production d'avant-guerre, qui ne semble plus avoir aucune utilité. On brûle tout ce qui, selon l'expression de l'époque, ressemble à du «vieux ciné». Près de 90% de la production des vingt premières années du cinéma disparaît ainsi. La seconde vague de destruction se produit vers 1930, après le passage au parlant. Dans le monde, des milliers de tonnes de films deviennent inutilisables en quelques mois. Périmés, bon nombre partent à la fonte<sup>20</sup>.

Mais le cinéma ne se trouve pas seulement menacé par son origine populaire et ses évolutions techniques, il l'est aussi par la responsabilité qui lui est assignée face à l'histoire. N'aurait-il pas sombré, au moment de la Grande Guerre, face à l'obsécinité du filmage inédit de la violence de la machine de mort? La Première Guerre mondiale, par la nouvelle puissance de feu des armes industrielles, a transformé la guerre en la brutalisant, la violentant. Le cinéma, qui fait usage d'une autre machine moderne, la caméra et ses possibilités inédites d'enregistrement du mouvement et de la vitesse, de capture de la réalité, rencontre ainsi la guerre. Fasciné par cette violence sans équivalent, il souhaite se hisser à la hauteur de cette crise de civilisation<sup>21</sup>. De nombreux cinéastes, en Amérique comme en France, se demandent comment rendre compte de cette industrialisation meurtrière de la guerre : ils inventent des techniques, des formes narratives et visuelles pour filmer et raconter la violence dans des fictions. Ces films ne manquent pas de provoquer autant d'enthousiasme que de réactions désapprobatrices et, en définitive, une multitude de questions : car l'émotion ainsi instrumentalisée interroge, de même que le droit de filmer la mort et sa violence.

Le cinéma est-il fait pour cela? Doit-il renouveler sa technique et sa capacité narrative pour brutaliser le monde et le spectateur? Doit-il proposer une

nouvelle esthétique de la violence? Le cinéma, n'aurait-il pas, ainsi, été intoxiqué par le poison de la propagande nazie ou fasciste? Ne serait-il pas mort de déshonneur de s'être compromis avec les régimes totalitaires et de n'avoir pas su filmer les camps d'extermination? À partir d'un texte de Jacques Rivette publié dans les *Cahiers du cinéma*, «De l'abjection», portant sur le film *Kapo*, de Gillo Pontecorvo — première tentative fictionnelle occidentale de reconstituer la «vie» dans un camp de la mort —, le cinéma entre dans son «moment Eichmann», contemporain du procès de l'administrateur nazi à Jérusalem en 1961<sup>22</sup>. La question de la représentation de l'extermination devient dès lors un enjeu majeur de la morale cinématographique. Le cinéma peut-il montrer cela, doit-il le montrer, et surtout comment le montrer? Le fameux interdit d'Adorno, «Pas de poésie après Auschwitz», se trouve ainsi interrogé par le cinéma<sup>23</sup>. De 1948 — et les premiers films de reconstitution des camps nazis — à *Shoah* de Claude Lanzmann en 1985, la crise dans l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle s'est retrouvée au cœur, tant formellement qu'idéologiquement, de la représentation cinématographique, et a engagé un discours sur sa mort prochaine. Car si le cinéma s'avérait incapable de filmer la mort de masse, s'il n'assumait pas, dans ce geste même, sa morale, tant historique qu'esthétique, alors il s'en trouverait condamné à mort.

Le penseur du cinéma qui marche sur les brisées de la crise en mettant l'art au défi de l'histoire demeure Walter Benjamin<sup>24</sup>. Lui aussi a diagnostiqué la mort d'un «âge de l'art». Il porte, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1934), un regard acéré sur ce que la technique du cinéma fait disparaître à jamais : ce qui s'en va, quand une machine reproduit une œuvre d'art, est précisément son *aura*. Ce texte n'est certes pas le mode d'emploi technophile d'un perfectionnement de l'œuvre grâce aux outils de la reproduction moderne, qui permettraient une large diffusion, voire une démocratisation de l'accès à l'art. Mais il ne vise pas plus la restauration nostalgique d'un état perdu de l'œuvre. Il s'agit bien davantage d'un regard au présent, mais mélancolique, sur ce que la technique fait disparaître à jamais. Ce regard désolé sait cependant être créateur. L'aura n'est pas un motif de déploration, et Benjamin y associe une tout autre valeur, moins dégradation, perte, déprédation, que rupture, catastrophe, crise. Il n'y a pas de jugement moral dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, seulement,

comme chez André Bazin, le constat des différents états historiques du statut de l'œuvre l'art.

Le cinéma est l'art qui fait des ravages dans l'histoire. Il détruit, liquide, emporte, renouvelle, tout à la fois agent destructeur et salvateur. Il est l'art de la crise, celui qui provoque la catastrophe : au rythme de ses images galopent les cavaliers de l'apocalypse. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* s'opère la « liquidation de l'aura », selon le terme même employé par Benjamin. Le film provoque une crise de l'art en rompant les liens traditionnels que l'œuvre entretient, d'une part, avec la représentation du monde et le public, d'autre part, avec elle-même. Toute la modernité artistique, selon Benjamin, tient dans cette relecture de la catastrophe cinématographique : l'œuvre ne peut se perpétuer qu'en sacrifiant son aura traditionnelle.

Le penseur se déclare prêt à payer ce prix. D'abord, car toute restauration de l'unicité de l'aura lui paraît artificielle ; de plus, le nouvel art opérant cette liquidation lui semble le seul à pouvoir, techniquement, formellement et politiquement, « coller » à la réalité du monde contemporain tel qu'il est en train de muer. Benjamin insiste sur ces capacités techniques de la caméra et en relève les conséquences sur la perception de la réalité [ill. 2 et 3] :

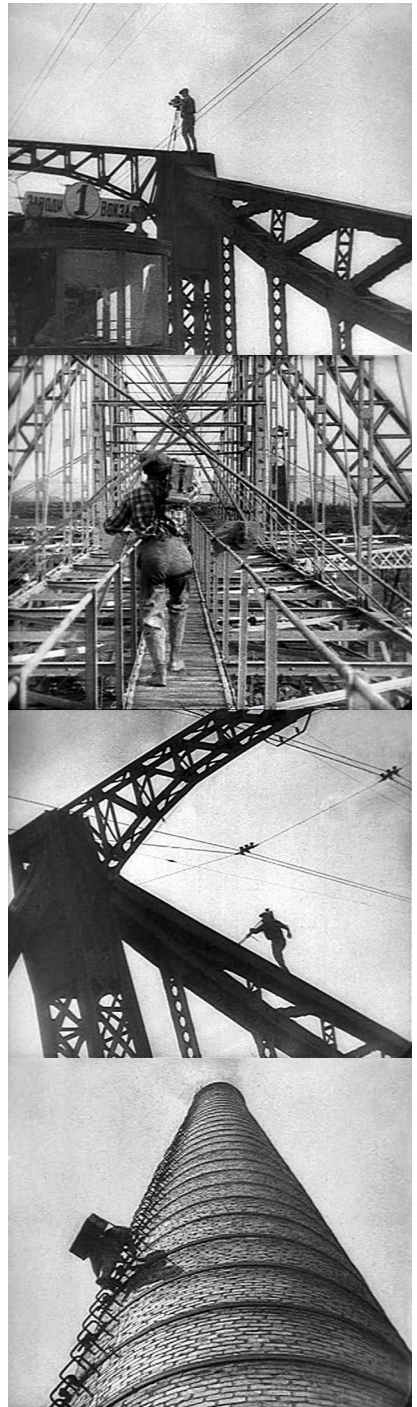
Avec le gros plan, l'espace se dilate ; avec le ralenti, c'est au mouvement de se diffracter à son tour. [...] Il est ainsi bien clair que la nature qui parle à la caméra n'est pas celle qui parle à l'œil. Nature autre avant tout parce qu'à un espace tissé par la conscience de l'homme se substitue un espace entrelacé d'inconscient. [...] C'est ici qu'intervient la caméra, avec ses ressources propres, ses plongées et contre-plongées, ses coupes et plans de détail, ses ralentissements et ses accélérations de l'action, ses agrandissements et ses réductions. À travers elle, pour la première fois, nous faisons l'expérience de l'inconscient optique, comme nous faisons l'expérience, à travers la psychanalyse, de l'inconscient pulsionnel. [...] Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme aujourd'hui<sup>25</sup>.

Le cinéma entérine, par sa technique et sa forme, les modifications profondes de la perception. Ainsi, il n'est pas seulement le mieux à même d'enregistrer la



**2 a, b, c. Les hommes le dimanche, de Robert Siodmak, 1930.**

Cette « nouvelle objectivité » du cinéma est la meilleure illustration de ce que Walter Benjamin nomme « les modifications profondes de la perception ». Ici, les plans se succèdent pour faire image de la ville moderne, cernant l'« inconscient visuel » contemporain.



**3 a, b, c, d. *L'Homme à la caméra*,  
de Dziga Vertov, 1929.**

Les possibilités multiples de la caméra portée par l'homme : visiter tous les angles et tous les états d'une modernité industrielle.

nouvelle réalité, il possède les capacités d'en cerner les dangers, la vitesse, l'élargissement ou le rétrécissement, aussi bien l'imaginaire collectif que l'inconscient visuel. C'est par là que le cinéma se projette dans la pensée du devenir : il filme au présent la crise du passé aussi bien que l'inconscient visuel de demain.

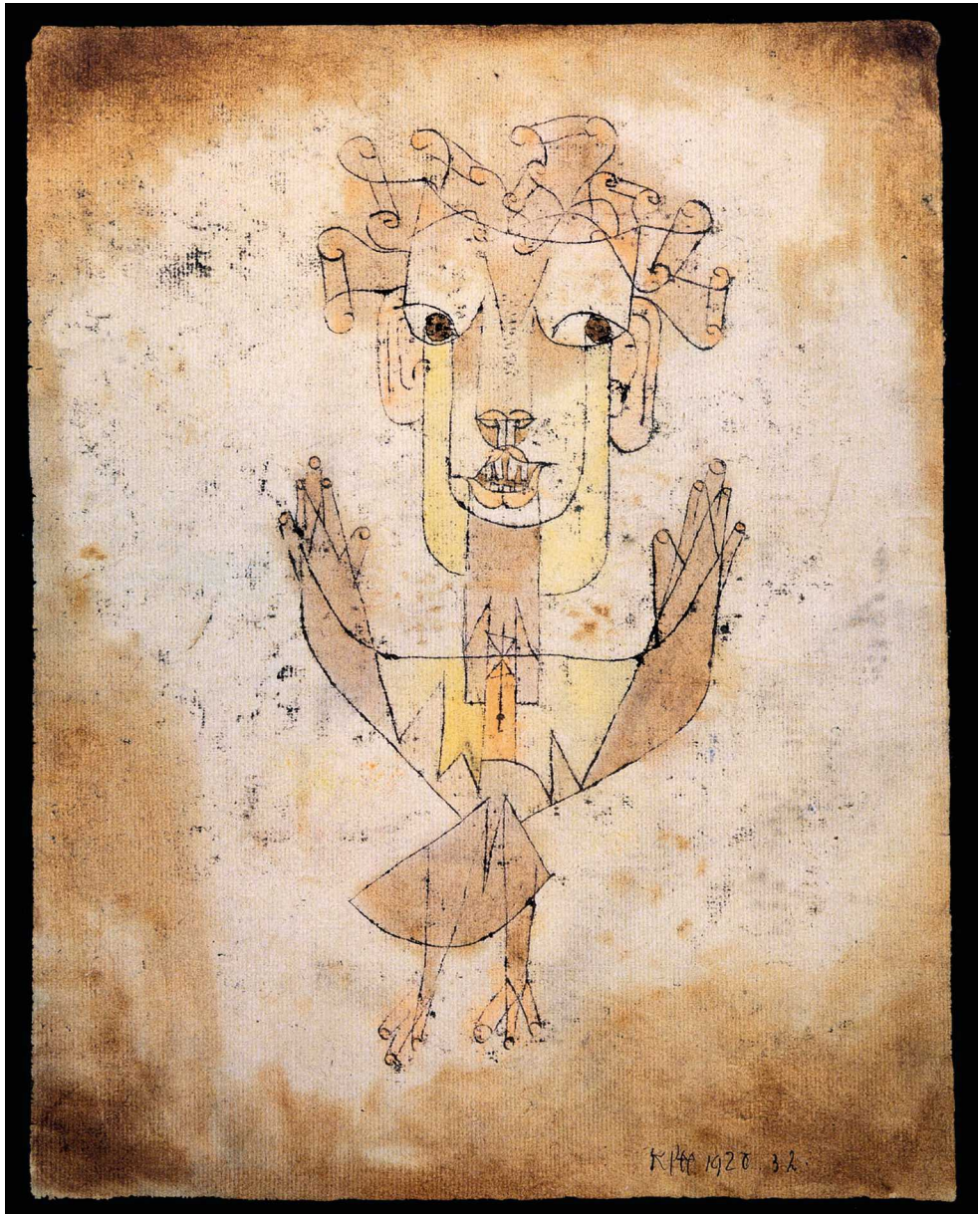
Benjamin, cependant, n'est ni passéiste ni futuriste. Sa lucidité est fondée sur le sens du présent : son texte dessine la catastrophe *hic et nunc*, puisque la destruction de l'aura engendre *dans l'instant même* des formes modernes. Cette position est d'abord historique. Walter Benjamin, dans le cru de son existence, est pris entre deux apocalypses, pleinement intégrées dans son texte : la Grande Guerre comme modèle dévoyé de la reproductibilité technique — c'est la mort qu'elle a fabriquée en masse; le fascisme comme esthétisation dévoyée de la politique — «Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre»<sup>26</sup>, lance-t-il dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Entre ces deux écueils, le chemin est étroit : la catastrophe y conduit, sans sécurité ni assurance. Mais qu'est-ce qu'une catastrophe benjaminienne? «Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à "aller ainsi", voilà la catastrophe»<sup>27</sup>, répond-il dans un texte de 1938. Ailleurs, il indique, sous le sceau du mystère, cette voie étroite qui n'est ni restauration de la tradition, ni célébration du patrimoine, ni certitude aveugle placée dans le progrès : sont sauvées les œuvres «lorsqu'on met en évidence chez [elles] la fêlure»<sup>28</sup>.

Cette «fêlure», dessinée dans le présent comme un regard orienté *à la fois* vers le passé et vers le futur — *ce qui diverge dans l'histoire* —, seul le cinéma l'enregistre et la met en forme, car il est l'art apocalyptique par excellence, celui qui détruit le passé en liquidant la tradition artistique et, dans le même temps, sauve l'histoire, parce qu'il la projette immédiatement dans le futur. Ce que Walter Benjamin exprime dans *Sur le concept d'histoire* en lançant sa cinquième thèse par une formule d'une terrible fulgurance : «La véritable image du passé se faufile devant nous»<sup>29</sup>.» La présence toute-puissante de l'image cinématographique lui permet d'historiciser la réalité en la saisissant à même le monde : le cinéma est l'art qui détruit l'art, capte l'instant de l'histoire et sauve cette dernière en la préservant pour le futur par la technique, par la reproduction, en la donnant massivement à voir par la reproductibilité.

Le cinéma arrache une époque déterminée au cours homogène de l'histoire. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver dans l'image l'œuvre d'une époque, et dans l'époque le cours entier de l'histoire à travers tous ses temps. Le cinéma est le marqueur des temps historiques. Voir la catastrophe, tel est, dans l'œil de Walter Benjamin, le défi visionnaire que le cinéma peut relever. Il filme l'histoire qui prend feu, se défait et se refait. C'est en ce sens qu'on peut relire la fameuse description de l'Ange de l'Histoire, que Benjamin imagine à partir d'un petit tableau de Paul Klee, comme une visualisation cinématographique du cours de l'histoire [III. 4] : mouvement de grue arrière où l'œil d'une caméra, ce que le film montrerait, recule et survole les décombres de l'apocalypse tombés à ses pieds. Benjamin écrit en 1940 dans la thèse IX de *Sur le concept d'histoire* :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès<sup>30</sup>.

La figure poétique de l'Ange de l'Histoire dresse un tableau apocalyptique de l'Europe des années 1930. Mais au-delà du contexte politique dont elle témoigne, cette allégorie engage des questions de méthode quant à la représentation cinématographique d'un monde en crise. À travers cette image, Benjamin suggère que la crise est un principe heuristique, et qu'il convient de voir la catastrophe dans son mouvement, dans le temps de l'histoire, pour dresser le portrait d'une époque. Le cinéma, art de la mort d'une civilisation, redoublant celle-ci par la représentation de sa propre mort, acquiert la capacité de filmer et de faire parler les ruines. Ce que le cinéma nous dit ici est qu'il ne



**4. *Angelus Novus*, Paul Klee, aquarelle, 1920.**

Rarement une œuvre, un temps peu connue, n'a suscité une telle succession de commentaires, devenant emblème de l'Histoire et figure cinématographique.

lui faut pas craindre de traverser plusieurs morts pour continuer à exister et inventer des formes.

## TOUTES LES MORTS DU CINÉMA

Le discours sur la mort du cinéma ne s'arrête pas à la crise historique majeure du milieu du xx<sup>e</sup> siècle. On l'a encore cru mort d'un excès d'académisme — Truffaut n'a-t-il pas lancé sur six colonnes à la une de l'hebdomadaire *Arts* : « Vous êtes tous témoins dans ce procès ; le cinéma français crève sous les fausses légendes »<sup>31</sup> [ill. 5 et 6] ? Ou, dans sa tradition classique, d'une overdose moderne. Le cinéma fut ensuite « crépusculaire », « mélancolique », « spectral », « néo-classique », « maniériste », et, à chaque reprise, certains prophètes pensèrent qu'il ne s'en remettrait pas, tandis que la télévision, la vidéo, le numérique, l'informatique réduisaient tour à tour son espace vital. Le discours sur la mort du cinéma est continu — une vingtaine de moments dans son histoire sont porteurs de ce germe morbide. Ce que deux chercheurs, André Gaudreault et Philippe Marion, ont nommé « l'effet R.I.P. »<sup>32</sup>, comme *Requiescat in pace* (« Repose en paix »).

Sur cette tombe, on peut trouver bien des dates de décès, dont certaines inattendues. Roger Boussinot, l'un des principaux fossoyeurs, écrit à la fin des années 1960 : « L'histoire du cinéma s'inscrit d'une façon précise entre les inventions de deux mécaniques également rudimentaires : le Cinématographe Lumière de 1895-1896 et le Magnétoscope de 1965-1966<sup>33</sup>. » Ici, c'est le magnétoscope qui précipite la fin, remplaçant la salle de cinéma, avec la disparition de la pellicule à émulsion au profit de l'écriture électro-magnétique et la caméra électronique, au point que le prophète peut écrire en 1967 : « L'histoire du cinéma est désormais close. Le "cinéma" aura vécu un peu moins d'une centaine d'années. En 1996, cela est certain, tout sera consommé depuis un certain temps. Dix ou quinze ans peut-être<sup>34</sup>. » Le cinéaste Peter Greenaway, en 2007, donne une conférence au festival de Busan en Corée. Lui aussi joue les Cassandre ; mieux, la pythie rétrospective possède une précision scientifique : « La date de la mort du cinéma est le 31 septembre 1983, quand la télécommande s'est répandue dans les salons. Le cinéma doit dès lors devenir un art interactif, multimédia, un art

Spectacles

140, faubourg Saint-Honoré... - ELY, 21-24

Du 15 au 21 mai 1957... - N° 619 - Prix : 100 francs

Vous êtes tous témoins dans ce procès

Le nouveau scandale Peyrefitte éclate dans ce numéro

En exclusivité nous publions en page 13 un important extrait du prochain roman de l'auteur des « Ambassadeurs » et des « Clefs de saint Pierre » :

CHEVALIERS DE MALTE

Le livre qui évoque la lutte du Saint-Siège contre un des plus importants Ordres de Chevalerie.

LA BATAILLE DE CANNES

par Jacques LAURENT

Le cinéma est, en ce mois, une industrie lourde qui n'obtient pas les subventions...

Les producteurs au bar du Carlton... La vérité, c'est que c'est un rôle pour Bardot.

par François TRUFFAUT

NOUS ne posons pas dans ce numéro spécial, la classique question « QU'EST-CE QUE LE NE VA PAS AU CINÉMA ? »

Et dans la plupart des cas, le mot de réponse se résume au mot « oui, il y a toujours l'opération qui confirme la règle et, dans ce cas, la conclusion est évidente »

Les grands metteurs en scène... Les grands metteurs en scène, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Max Ophüls...

Le rôle d'un scénariste-décalogue... Le rôle d'un scénariste-décalogue auprès d'un grand metteur en scène se limite à celui d'un technicien...

Les couleurs différentes, l'ambivalence multicolore de la piste, les metteurs en scène dont il est déjà dit qu'ils possèdent des images réquisitaires...

Le film le plus attendu et le plus discuté de la Foire de Cannes... Le film le plus attendu et le plus discuté de la Foire de Cannes est sans doute celui de Federico Fellini...

de quelques-uns ne peut rien contre le pourrissement du monde politique... de quelques-uns ne peut rien contre le pourrissement du monde politique, l'ambivalence multicolore de la piste...



LE FILM LE PLUS ATTENDU ET LE PLUS DISCUTÉ de la Foire de Cannes est sans doute celui de Federico Fellini (cf. le compte rendu en page 9). Nous documentons personnellement une scène du film faite sur le vol à l'étrier et faite au village à côté de la gare par Fellini...

L'AIR DE CANNES

LES DRAMES DE LA CROISSETTE

EST VÉRI... Il y a deux semaines de cela, il ne meurt plus jamais.

On lui a vu Edith Cavell... On lui a vu Edith Cavell, les femmes le désertent, Nicole Vieux, la jeune Nicole Dupuis...



**6. *Tous les garçons s'appellent Patrick*, de Jean-Luc Godard, 1957.**

Le pamphlet de Truffaut « passe » chez Godard, à la suite de sa citation *in situ* : le journal tenu par un lecteur (Godard en personne, entre Jean-Claude Brialy et Anne Colette). La « mort du cinéma français » contamine et anime les films de la Nouvelle Vague naissante.

**5. Une de l'hebdomadaire *Arts*, 15-21 mai 1957.**

François Truffaut, polémiste, annonce, sur cinq colonnes à la une, la mort d'un certain cinéma français.

qui fera ressembler *La Guerre des étoiles* à une séance de lecture à la bougie au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. » On se doute qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux les prophètes de mort. D'ailleurs, le mois de septembre ne compte que trente jours...

Il n'est pas nécessaire d'attendre le magnétoscope ou la télécommande. Le cinéma meurt de mort violente une toute première fois à l'âge d'à peine deux ans, le 4 mai 1897, dans les décombres fumants du Bazar de la Charité, cette vente de bienfaisance près du Rond-Point des Champs-Élysées qu'un flacon d'éther renversé à côté d'un projecteur de Cinématographe a transformé en terrifiant brasier où l'on dénombre cent vingt-huit cadavres [III. 7]. Le sermon prononcé à Notre-Dame par le Révérend Père Ollivier, en présence du président Félix Faure, n'hésite pas à voir dans cette catastrophe une vengeance divine précipitant vers sa mort certaine la nouvelle attraction parisienne, victime de son orgueil, de son *hybris* : « Vous avez retourné contre Dieu les conquêtes de la science et, de la flamme que l'homme prétend avoir arrachée de ses mains comme le Prométhée antique, il a fait l'instrument de ses représailles. Ce qui donnait l'illusion de la vie a produit l'horrible réalité de la mort<sup>36</sup>. » Christian-Marc Bosséno note que, dans les semaines qui suivent, la fréquentation des salles de projection baisse de moitié et mettra plusieurs mois à repartir. Désormais, la bonne société évite durablement les séances de cinéma. Puisque la « machine à abolir la mort » a, contrairement à sa mission, tué massivement et spectaculairement, elle semble condamnée, et le discours de la fin du cinéma s'installe durablement dans le milieu cinématographique.

Il n'en est jamais sorti, devenant une antienne du commentaire de la fragile santé d'une industrie — profession qui sait manier le verbe alarmiste afin de mobiliser les pouvoirs publics — comme de la réflexivité sur l'histoire du cinéma. Pour un Bazin jouant ironiquement, on l'a dit, avec la question « le cinéma est-il mortel? », au détour des années 1950, combien d'essayistes en mal d'effets d'annonce — et quoi de plus fort que d'annoncer la mort des personnages principaux, ce qui implique la fin de la pièce? La prophétie morbide devient dès lors un genre non négligeable de la critique ou de l'essai cinématographiques. Roger Boussinot lance ainsi *Le cinéma est mort Vive le cinéma!*, vigoureux pamphlet publié par Maurice Nadeau en 1967 chez Denoël. Sa vision est inquiétante, mais stimulante, car lui apparaît, à l'apogée de la société de consommation, la

# Le Petit Journal

Le Petit Journal  
CHAQUE JOUR 5 CENTIMES  
Le Supplément illustré  
CHAQUE SEMAINE 5 CENTIMES

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ  
Huit pages : CINQ centimes

ABONNEMENTS  
PAR AN  
FRANCE ET ÉTRANGER 2 fr. 50  
ÉTRANGER 3 fr. 50  
ÉTRANGER 2 fr. 50

Huitième année

DIMANCHE 16 MAI 1897

Numéro 339



INCENDIE DU BAZAR DE LA CHARITÉ  
LE SINISTRE

7. Couverture du *Petit Journal*, 16 mai 1897.

Une autre vision de la mort engendrée par le cinéma : la catastrophe de l'incendie du Bazar de la Charité, le 4 mai 1897.

rupture entre la salle collective et l'écran familial ou individuel qui sera effectivement l'une des brèches par lesquelles la mort du cinéma a pu s'introduire.

Entre votre future cinémathèque personnelle dont vous *lirez* les œuvres selon votre bon plaisir sur votre écran de télé, [...] ou tous les kinopanoramas ultra spectaculaires que l'on va inventer, la cassure existe et ne peut que s'élargir, devenir gouffre. C'est dans ce gouffre que vont disparaître les structures actuelles du cinéma et leur pierre angulaire, la salle commerciale ordinaire en 35 mm<sup>37</sup>...

Quatre ans plus tard, Gérard Lenne annonce solennellement *La Mort du cinéma*<sup>38</sup> dans un essai tout à la fois godardien — *Pierrot le fou*, en 1965, y fait basculer l'histoire du cinéma — et anti-godardien — cette bascule mène irrémédiablement à la mort de l'art [ill. 8 et 9]. Serge Daney fait de la « Mort-du-cinéma », au cours des années 1980, l'un des fonds de sa pensée, intimement persuadé qu'il incarne l'ultime survivant de son espèce, le dernier critique, l'aboutissement du ciné-fils. Cette mélancolie assumée a été jusqu'à faire coïncider sa mort avec celle du cinéma, d'un certain cinéma, quand il disparaît en 1992, à quarante-huit ans. Daney a porté une mémoire du cinéma en train de se perdre, a su incarner lucidement le spectateur pessimiste de son temps, décryptant brillamment la télévision pour mieux en décrire les puissances de mort. Lui-même est mort frappé des symptômes de la mélancolie cinéophile, isolé, déchiré, ayant l'ironie pour seule arme, résistant<sup>39</sup>. Fin du cinéma, fin de la critique. Ce que corrobore Susan Sontag qui, dans un texte profondément angoissé de 1996, paru dans le *New York Times Magazine*, annonce l'irrémédiable « Decay of Cinema »<sup>40</sup>.

Depuis une vingtaine d'années, lorsque le centenaire du cinéma a relancé la vitalité d'un art, mais surtout celle de sa représentation et, plus encore, celle de son historiographie, puis que le contexte technologique a conféré à cette question une urgence et une généralisation impérieuses, la mort du cinéma est devenue l'une des pensées du septième art les plus présentes dans les études cinématographiques<sup>41</sup>. En 2001, Paolo Cherchi Usai donne le ton dans un essai proche des *Cultural Studies* américaines, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*<sup>42</sup>. Deux années plus tard, l'historien Christian-Marc Bosséno propose un beau texte nourri de plongées dans la presse cinéphobe des

Roger  
Boussinot  
*Le cinéma  
est mort  
Vive  
le cinéma!* pamphlet

8. Couverture de *Le cinéma est mort Vive le cinéma!* de Roger Boussinot, Denoël, 1967.

Le pamphlet de 1967 prédit, à moyen terme, la disparition des salles de cinéma, d'ici la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

‘Dossier des Lettres Nouvelles’

Denoël



e  
**ART**

la mort  
du cinéma  
film / révolution



g. lenne

éditions du cerf

9. Couverture de *La Mort du cinéma* de Gérard Lenne aux Éditions du Cerf, 1971.

Une double bascule représente l'acmé du cinéma tout en le précipitant vers sa fin :  
*Pierrot le fou* de Godard et Mai 1968.

années 1910 aux années 1930, insérant dans «Le cinéma est encore mort»<sup>43</sup> de nombreuses citations dénonçant les «pulsions morbides» d'un art thanatophile. Toujours en 2003, un collectif de chercheurs se demande, dans la revue *Cinergon*, «Où va le cinéma?» en proposant un état des lieux de ce qui semble en train de disparaître dans le cinéma contemporain<sup>44</sup>. Maxime Scheinfeigel ouvre ensuite un volume intitulé précisément *Cinéma contemporain, état des lieux*, par un prologue portant la question désormais inéluctable : «Le cinéma est mort?»<sup>45</sup>.

Le point d'interrogation creuse le paradoxe d'un art menacé dans ses fabrication et vision traditionnelles, qui semble pourtant plus vivant que jamais dans les espaces alternatifs où il peut s'engouffrer, se protéger, se renforcer : le musée, la cinéphilie militante, les pratiques amateurs, et même l'Internet généralisé et le téléphone portable. Jacques Aumont se demande quant à lui *Que reste-t-il du cinéma?* dans un stimulant volume paru en 2012<sup>46</sup>. Il pose la question avec mélancolie, mais sans nostalgie — puisque, bien sûr, «le cinéma est plus proche de sa mort que de sa vie» —, pour en tirer un vigoureux plaidoyer pour les formes et les valeurs esthétiques que le cinéma a inventées et «qui vont lui survivre», transmises au «devenir» comme des outils indispensables à sa représentation du monde. Enfin, le dernier essai en date, paru en 2013, *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique* d'André Gaudreault et Philippe Marion<sup>47</sup>, embrasse la question avec une réjouissante ambition analytique et rétrospective — distinguant «huit morts successives du cinéma» — en partant des «soubresauts identitaires que le cinéma traverse aujourd'hui sous l'impact du numérique et de l'univers médiatique actuel» et remontant vers les origines d'une mécanique régulièrement soumise aux aléas de ses mutations<sup>48</sup>.

#### PUISSANCE PALINGÉNÉSIQUE DU SEPTIÈME ART

Pourquoi le cinéma est-il ainsi intrinsèquement lié à la mort? Écriture des fantômes, il fut dès sa naissance, et demeure pour toujours un art mortifère, celui de la résurrection des morts. Le devenir du cinéma, dès la Belle Époque, tient précisément dans son rapport aux morts. Il est né comme une victoire fantasmée

et technologique : les images mouvantes, en conservant mieux que la photographie, même stéréoscopique, le souvenir des disparus, célèbres ou anonymes, seront une *machine à abolir la mort*, selon un cliché qui parcourt l'ensemble de la presse en réaction aux premières projections. À la Toussaint 1908, une revue professionnelle préconise même lors de la fête des morts, l'installation dans les cimetières de « chapelles de projection »<sup>49</sup> où les visiteurs pourraient visionner des images de leurs chers disparus. Gorki, dans un texte souvent cité de 1896, l'a senti : le cinéma, cortège de spectres et de fantômes, participe du « royaume des ombres »<sup>50</sup> et contient en lui, d'emblée, le pouvoir mélancolique que tant d'observateurs et de critiques évoqueront encore un siècle plus tard, lors du centenaire d'un art salué par de multiples odes à la « Mort-du-cinéma ». Dès les années 1920, certains annoncent « la vieillesse précoce du cinéma », ainsi d'Antonin Artaud :

Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné. Outre qu'il n'entoure pas les choses, qu'il n'entre pas au centre de la vie, que des formes il ne retient que l'épiderme et ce qu'en peut rejoindre un angle visuel fort restreint. On ne refait pas la vie. Des ombres vivantes, inscrites dans un nombre de vibrations à jamais fixé, sont des ombres désormais mortes. Le monde du cinéma est un monde clos, sans relation avec l'existence<sup>51</sup>.

D'autres imaginent la mort non seulement des corps enregistrés par la caméra, mais des spectateurs eux-mêmes, comme dans cette sorte de « projection-catastrophe » racontée par le journaliste Georges Berner dans *La Cinématographie française* à l'occasion de la première de *La Capitulation de Paris*, gros budget hollywoodien de fantaisie qui mettrait en forme spectaculaire la destruction de la ville :

La publicité faite par le producteur américain amena dans l'une des plus grandes salles parisiennes un public monstre, douze mille personnes. Le film qui était non seulement en relief, en couleur, sonore et parlant, était aussi odoriférant. Il se produisit un certain petit dérangement inexplicable dans les appareils de cinéma. Toujours est-il qu'au moment du clou du film, la salle trembla soudain sur ses bases aux coups de canon lancés par les lanternes de projection.

Et les vaporisateurs synchrones se mirent à cracher une sorte de gaz moutarde qui, montant au nez des spectateurs, les étendit raides en quelques instants. Le théâtre, du reste, fut détruit par les bombes du film et il ne resta qu'un grand amas de décombres<sup>52</sup>.

Le cinéma est tout à la fois un art des morts et une technique tueuse, doublement lié à la pulsion morbide, par la vision qui entraîne le souvenir et par la projection qui captive, effraye et finit par détruire ses spectateurs eux-mêmes. Cette puissance mémorielle et létale du cinéma ne fait que s'accroître avec les guerres et la violence du siècle qui peuplent les écrans de cadavres, « ces morts vivants, disait Daney, venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur tous les terrains d'opération du monde »<sup>53</sup>. Cependant, à ce mythe du cinéma fantomatique et tueur répond celui d'un art prométhéen de la résurrection des morts. Abel Gance, dans une célèbre séquence de *J'accuse*, imagine et met en scène en 1917 ces centaines de cadavres qui se relèvent du champ de bataille pour venir réclamer des comptes aux vivants. C'est la puissance plastique elle-même qui réveille les corps et rend visuellement la vie aux soldats, grâce au génie formel d'un cinéaste qui peut lancer : « On mesure le nombre des vies du cinéma au nombre de ses morts<sup>54</sup>. » Cocteau écrit quant à lui : « La mort nous fait des promesses par cinématographe<sup>55</sup>. »

André Malraux, dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, reconnaît dans l'origine du septième art la technique d'embaumement des momies égyptiennes<sup>56</sup>. Cette hypothèse contrefactuelle et stimulante vient confirmer la ligne historique du cinéma comme aboutissement d'une filiation de l'*ars moriendi*, l'art des morts. Le cinéma est ce qui résiste au temps, intuition que reprend André Bazin dans l'un de ses premiers textes, dès 1944, « L'ontologie de l'image photographique »<sup>57</sup> ; le théoricien évoque lui aussi l'embaumement qui met l'image au service de la mémoire des morts. Bazin pousse l'analogie jusqu'à évoquer le suaire christique, le cinéma devenant une technique d'inscription de la réalité semblable au voile de Véronique sur lequel se seraient imprimés pour toujours les traits du Christ mourant sur la croix, alors rendu symboliquement à la vie éternelle. Ainsi, non seulement la mort et la résurrection sont des métaphores propres à rendre compte de l'enregistrement cinématographique, mais encore

ce couple de la vie renaissant de la mort propose une définition ontologique de la puissance du cinéma : que tous puissent voir la présence de l'homme même lorsqu'il aura disparu. Jean-Luc Godard, dans « Fatale beauté », un épisode des *Histoire(s) du cinéma*, retrouve l'inspiration mystique du cycle palingénésique : « Et, très vite pour masquer le deuil de la réalité nécessaire à la métamorphose des images, les premiers technicolors prendront les mêmes dominantes que les couronnes mortuaires »<sup>58</sup>; ou encore, dans « Le contrôle de l'univers » : « Le cinéma est là / Quand nous sommes morts / Et que notre cadavre / Tend le suaire / Aux bras de nos enfants »<sup>59</sup>. »

François Truffaut, dans une tradition plus laïque, imagine à partir de la nouvelle de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, une autre forme cinématographique de la vie à travers la mort : ce sont les Hommes-livres, qui ont appris par cœur les ouvrages détruits par le feu dans un régime totalitaire. Chacun connaît le sien et prend pour identité le livre qui le *refait* vivre et le nomme, *La République*, *Les Hauts de Hurlevent*, *Ulysse*, *En attendant Godot*, *Vie de Henry Brulard*, *Mémoires de Saint-Simon*, *Chroniques martiennes* ou *David Copperfield*. La petite communauté utopique des Hommes-livres, réfugiée dans un début du monde, s'instaure grâce au cinéma pour sauver des flammes non les livres eux-mêmes, condamnés à la destruction, mais la mémoire de la littérature, celle qui, précisément, permet aux humains de se projeter dans un devenir malgré l'adversité du temps présent.

Les crises du cinéma, décrites comme mortelles, ont ainsi sans cesse relancé les renouvellements formels du septième art. Le cinéma est soupçonné d'être dépassé, d'appartenir au passé, tout en portant les promesses de l'avenir : il est une technique du XIX<sup>e</sup> siècle, une technologie traditionnelle, tout en sculptant l'« Ève future »<sup>60</sup>, pour reprendre une vision cinématographique du romancier Villiers de L'Isle-Adam. De même, le cinéma est régulièrement condamné pour « faute morale », dérogance vulgaire ou dérapage idéologique, incapacité à assumer son rôle historique, pourtant il ne cesse, à partir de ces condamnations mêmes, d'inventer des formes cinématographiques qui lui permettent de répondre à sa condamnation à mort par un sursaut de vitalité. On peut donc dire du cinéma qu'il n'est vivant que de penser sa mort prochaine, d'autant plus vivant qu'il pense sa mort avec la fièvre de l'agonisant. Sans doute est-ce pour

cela que le septième art, peut-être parce qu'il s'estimait le plus grand, s'est toujours cru le plus éphémère.

«Le cinéma est mort, vive le cinéma!» Cette formule reprend, on l'a reconnue, la phrase rituelle de la monarchie française «Le Roi est mort! Vive le Roi!» qui est l'expression même de la continuité du pouvoir selon les travaux d'Ernst Kantorowicz sur les deux corps du roi et ceux de Ralph Giesey sur le cérémonial funèbre des rois valois puis bourbons<sup>61</sup>. Commentant l'enterrement de François I<sup>er</sup>, l'historiographe Pierre Matthieu (1563-1621) écrit : «L'Effigie était posée sur le cercueil pour émouvoir le peuple à honorer le corps qui était dedans, et pour montrer que le Roi ne meurt point, et que l'administration de la Justice, le premier et principal office du Roi ne cesse point, la Cour de Parlement l'a toujours environné<sup>62</sup>.» Ce mannequin de cire couché ayant les traits du défunt roi de France est un accessoire dont le rôle est à la fois spectaculaire — il émeut le peuple en donnant à imaginer le corps mort du roi — et substitutif — il prend la place du corps qu'il masque et remplace, signifiant symboliquement que le roi remplit un office qui ne meurt pas, contrairement à l'être de chair et de sang qu'il demeure malgré tout. Kantorowicz et Giesey ont montré comment la mort du corps réel du monarque entraînait l'apparition de son effigie symbolique, son second corps, qui figurait le roi disparu jusqu'à l'intronisation de son successeur par la puissance initiatrice du sacre. Ainsi le corps royal ne disparaissait vraiment jamais, et renaissait en quelque sorte de son propre pouvoir d'apparition, réel puis symbolique. Cela était la plus puissante expression de la continuité du pouvoir et de son incarnation au sein d'une même lignée.

Le cinéma se trouve dans une situation assez semblable. La pensée et la forme même du cinéma se sont nourries de sa mort annoncée, qui a produit son aura symbolique, son *effigie cinématographique*, sa puissance de mort *et* de vie, tous ces spectres rendus à l'existence mentale par la remémoration mélancolique propre à l'art et à la mécanique de l'enregistrement et de la projection, effigie produisant des effets historiques, esthétiques, théoriques, critiques, et surtout... vitaux. Car jamais le cinéma n'est mort : toutes ses petites morts, telle une suite de secondes chances, de relances formelles, l'ont rendu plus vivant. Le cinéma semble mort de ses crises et se redresse cependant dans l'inventivité née de ces mêmes crises. Il n'est vivant que de sa propre mort. Car s'il est irrémédiablement

ANTOINE DE BAECQUE

# Le cinéma est mort, vive le cinéma !

## L'histoire-caméra II

Ce livre fait suite, dix ans plus tard, à *L'histoire-caméra*. Le premier livre s'attachait au rapport étroit que le cinéma entretient avec l'histoire. Celui-ci s'intéresse au rapport que le cinéma entretient avec la mort.

Deux fils se croisent sur ce thème général. Le premier, la mort proclamée du cinéma à chacun des bouleversements techniques du 7<sup>e</sup> Art : Louis Lumière qui prédisait la mort prochaine de cette invention quand elle allait au contraire conquérir les foules, le passage du muet au parlant ; l'apparition de la vidéo et celle du numérique qui pourraient tuer l'intimité de la salle obscure par la multiplicité infinie des écrans.

Le second est le principe même du cinéma de faire vivre les morts, la simultanéité du développement du cinéma avec les guerres mondiales et la violence de masse : comment filmer l'horreur ? Doit-on la montrer ? Jusqu'où aller ? Où s'arrêter ? « La morale est affaire de travellings », dit le réalisateur Luc Moullet, formule inversée par Godard : « Les travellings sont affaire de morale. » Ces questions ont obsédé tous les grands cinéastes du siècle dernier, engendrant un art spécial du montage illustré par les Gianikian, Harun Farocki et Andrei Ujică. Elles trouvent leur apogée avec la représentation de la Shoah et la discussion de son aboutissement dans les points de vue opposés de Claude Lanzmann, l'auteur de *Shoah*, et de Jean-Luc Godard, dont on découvre que la hantise de la mort est au centre de l'œuvre. Et pour la première fois de l'histoire, en 2020, les salles de cinéma ont fermé... Or la mort du cinéma a toujours relancé ses renouvellements formels. Il n'est vivant que de penser sa mort : « Le cinéma est mort, vive le cinéma ! »

*Historien, Antoine de Baecque est professeur à l'École normale supérieure. Il a publié aux Éditions Gallimard La traversée des Alpes : Essai d'histoire marchée (2014) et L'histoire-caméra (2008).*

93 illustrations



**Le cinéma est mort,  
vive le cinéma !**

Antoine de Baecque

Cette édition électronique du livre  
*Le cinéma est mort, vive le cinéma !* d'Antoine de Baecque  
a été réalisée le 5 mai 2021  
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782072743597 - Numéro d'édition : 322547)  
Code Sodis : N91212 - ISBN : 9782072743610  
Numéro d'édition : 322549.