

Francesco Casetti. *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*

Marta Boni



Édition électronique

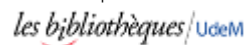
URL : <http://map.revues.org/2109>

ISSN : 2261-9623

Éditeur

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

Ce document vous est offert par
Bibliothèques de l'Université de Montréal



Référence électronique

Marta Boni, « Francesco Casetti. *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come* », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 07 juillet 2017. URL : <http://map.revues.org/2109>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2017.



Les contenus de la revue *Mise au point* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Francesco Casetti. The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come

Marta Boni

RÉFÉRENCE

Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York : Columbia University Press, 2015, 293 pages.

- 1 Publié par Columbia University Press et par Bompiani en Italie, *The Lumière Galaxy* est le travail de Francesco Casetti, universitaire italien installé depuis quelques années à Yale. Casetti est un sémioticien du cinéma et de la télévision, dont l'ouvrage sur les théories du cinéma (1999) est désormais un classique de la discipline. Après son *Eye of the Century* (2008), où il explorait l'impact culturel du cinéma au vingtième siècle, il étudie ici le destin du cinéma dans l'ère contemporaine, ce moment-charnière que plusieurs définissent post-cinématographique.
- 2 La réflexion débute là où la conclusion d'*Eye of the Century* avait laissé les lecteurs : le constat de l'émergence d'un *cinéma 2* ou d'une nouvelle situation, caractérisée par une multiplicité d'écrans, la présence de films sur YouTube, des formes de *remix* et de *mash-ups* ; le fait, en somme, que le cinéma est en train de se mouvoir dans un terrain qui n'est plus le sien. Comment expliquer le sentiment d'être face à un spectacle de cinéma lorsque nous sommes dans un avion, dans un forum de discussion sur Internet ou sur Twitter ? Nuançant les notions courantes et débattues de « convergence » et de « mort du cinéma », le livre vise à ré-établir la place de l'expérience du septième art, entre nostalgie pour le passé et fascination pour les nouvelles perspectives qui s'ouvrent pour l'avenir. Le style, très clair, toujours élégant et souvent imagé, est imprégné de ces tonalités qui, loin

d'affaiblir le propos, contribuent à affirmer une prise de position pleinement assumée par l'auteur.

- 3 L'ouvrage est construit par l'arrimage de sources de provenance variée qui permettent à Casetti de cristalliser une recherche théorique pluridécennale. Répondant à la volonté de tracer les contours de l'espace culturel représenté par le cinéma et ses discours, la recherche ne se limite pas aux textes fondateurs de la discipline, mais se penche aussi sur une panoplie d'autres documents limitrophes, fruit du travail de journalistes et d'artistes, jusqu'à proposer des escapades dans le milieu bouillonnant des pratiques discursives des utilisateurs de l'Internet, dans les espaces naturels où se développe la « cinéphilie 2.0 ».
- 4 Le titre renvoie inévitablement à *La galaxie Gutenberg* de Marshall McLuhan (1962) : le médium cinéma a généré, comme la presse, une révolution dans plusieurs sphères de la vie sociale et culturelle. Cependant, une prise de distance avec l'essentialisme mcluhanien est affichée dès l'introduction, dans laquelle l'auteur déclare que le cinéma n'est plus lié à son médium. Le concept principal du livre est précisément la double assumption que les circonstances de l'expérience cinématographique doivent désormais s'adapter à une idée de cinéma et que le cinéma, quant à lui, doit s'adapter à de nouvelles circonstances. Voici donc l'acception du terme galaxie auquel l'auteur s'intéresse : le cinéma subsiste en qualité d'expérience qu'on ne saurait plus localiser dans un seul environnement, mais qui devient fragmentaire, désormais privée de son soleil central, prête à s'objectiver dans plusieurs formes différentes. Si le cinéma a été une étoile tout au long du XXe siècle, les habitants du nouveau millénaire doivent composer avec de nouvelles constellations et orbites : le cinéma est encore un objet à découvrir.
- 5 Le cinéma a toujours été, pour Casetti, une machine très flexible. La démarche épistémologique qui organise ce travail est provocatoire et assumée en tant que telle : si les chercheurs et les spectateurs veulent continuer à parler de cinéma, le modèle de référence peut et doit changer. S'inspirant de l'approche que Walter Benjamin exposait dans *L'origine du drame baroque allemand*, (1925), Casetti adopte un regard historique dans lequel passé et présent s'entremêlent. Ainsi, conçue comme un devenir constant qui ne pourrait cacher ses origines, mais qui les reproduit constamment, l'histoire du cinéma se laisse réécrire, ré-imaginant le passé afin de s'adapter au présent. N'hésitant pas à parcourir des routes périlleuses et contre l'idée de nouveauté, cette écriture reconduit le cinéma à (tout) ce qu'il aurait pu être. De nouvelles généalogies surgissent ; les « profanations » et les « sanctifications » apparaissent fréquemment.
- 6 Le livre est composé de sept chapitres, organisés autour des mot-clé suivants : *relocalisation*, *relique*, *assemblage*, *expansion*, *hypertopie*, *display* et *performance*. Chaque chapitre s'ouvre et se clôt avec les exemples d'un fragment théorique, d'un extrait de film ou d'une installation d'art contemporain qui relance le débat, mais qui convergent vers un constat identique : bien que le cinéma se déplace désormais sur de nouveaux supports, il ne cesse de lutter pour rester le même.
- 7 L'esquisse de la relocalisation dans le premier chapitre montre que les métamorphoses du cinéma se construisent non pas sur la migration du dispositif, mais plutôt d'une expérience. La définition se précise en se distinguant d'autres concepts comme celui de *remediation* de Bolter et Grusin (1999). La relocalisation ne décrit pas un médium du point de vue exclusif de son langage, mais s'attache plutôt à une expérience et à sa survivance dans un environnement culturel et physique. Ainsi, la prolongation d'un médium au-delà de son lieu d'exercice implique une réflexion sur les mouvements circulatoires des médias, dans l'espace physique et technologique. Le seul point stable dans cette

circulation est ce que l'auteur appelle la « configuration cinématographique ». Qu'elle se construise dans le « presque », qu'elle demande une attention multi-focalisée, la configuration cinématographique mobilise nos habitudes, notre mémoire et notre imagination. Elle requiert un acte de reconnaissance : il s'agit à la fois d'une association (le chien Argo qui reconnaît Ulysse), mais aussi d'un entérinement, de l'aveu de la légitimité d'un phénomène.

- 8 Le deuxième chapitre, centré sur la notion de relique, discute les enjeux de l'omniprésence du cinéma et de la dialectique entre totalité et fragment. Après avoir fait état de la situation du cinéma en salle dans le monde, l'auteur cherche la définition des nouvelles manières qu'a le cinéma de se présenter. Il observe une dissociation de deux de ses fonctions primaires. D'un côté, avec Netflix, le piratage et de façon générale la dématérialisation offerte par le numérique, les spectateurs peuvent créer un espace sur mesure dans lequel se réfugier avec l'objet film. Ce processus s'appelle *delivery*. De l'autre, l'expérience se construit là où il y a un espace « fait exprès », mais qui ne requiert pas la présence de l'objet film, comme le *home theatre* : c'est le *setting*. Dans ce panorama, les médias et les contenus ne sont plus liés de manière indissoluble, contrairement à ce qu'affirmaient Marshall McLuhan et Raymond Williams. Or cette évolution n'est pas nouvelle. Comme le remarque l'auteur, déjà les *movie palaces* ou les *atmospheric theaters* de Berlin, dont parlait Siegfried Kracauer en 1927, étaient décrits moins par le contenu projeté que par le fait qu'ils créaient un véritable environnement, avec grand luxe des décorations. De même, la présentation des films au MoMa par la critique Iris Barry, dans les années 1930, prouve bien que la séparation de l'objet film de sa projection en salle n'est pas chose récente.
- 9 Prolongeant Barthes (« je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser « salle », plus que « film » », « En sortant du cinéma », 1975) Casetti distingue deux significations pour le terme « cinéma ». Le territoire est divisé alors en filmique et cinématographique et le spectateur contemporain a la possibilité d'utiliser des deux manières scindée le cinéma.¹
- 10 La dialectique entre totalité et fragment est au cœur du processus de *delivery*, qui fonctionne par métonymie. La partie qui est au centre de l'expérience individuelle aura d'autant plus de valeur si elle est représentative de la totalité. Le *setting*, au contraire, fonctionne comme une métaphore car il nous propose un *substitut* du cinéma. Les spectateurs attribuent à une situation des propriétés qui ne lui appartiennent pas originellement afin de reproduire ce qui a été ou ce qui existe ailleurs : pour cela, l'expérience devient similaire à une relique. Il suffit de penser au culte qui entoure les films et les cinéastes, depuis la cinéphilie française, et jusqu'aux manifestations contemporaines de la cinéphilie 2.0 (le site *mubi.com* est un exemple d'admiration pour ce qui risque de disparaître et d'attention soignée pour le nouveau).
- 11 Le troisième chapitre est consacré au cinéma comme assemblage : on y interroge la notion de dispositif cinématographique, notamment celle proposée par François Albera et Maria Tortajada. En observant la disjonction, de plus en plus fréquente, de lieu, d'objet et de modes de visionnage, Casetti remarque que parfois le dispositif est « en panne ». Ce n'est donc pas dans le sens d'une unité, mais d'un ensemble hétérogène d'éléments toujours personnalisables par l'usager, que le dispositif est pensé : il devient un lieu d'ajustements. Les stratégies de réparation que nous mettons en place lorsque nous considérons cinématographique une expérience, malgré sa dissociation du lieu et de l'objet classique, montrent que l'expérience cinématographique, en raison de sa

longévité, possède aussi un caractère de résilience : elle serait capable d'agir sur les circonstances, même *contre* elles. Le cinéma est un espace soumis à des règles sociales et aux façons de voir qu'une société déterminée développe à un moment donné (Casetti mobilise le travail de Jonathan Crary, avec *Techniques of the Observer*, déjà au centre de *Eye of The Century*) et dans lequel l'utilisateur a une marge de manœuvre : si l'expérience de l'art de la peinture est délimitée par le support, dans une ère post-médiale (Rosalind Krauss) l'expérience du médium se constitue au cas par cas. Le cinéma se résume désormais à un dispositif agrégatif, fait de supports interconnectés, marqué par une complexité et une flexibilité : l'expérience correspond à un assemblage. Le discours rejoint ici un autre terme cher à Casetti, celui de négociation, qui apparaît lorsque des éléments différents se trouvent agencés dans le but de constituer un espace intermédiaire, un *entre deux* à la fois synthèse et compromis.

- 12 Les pratiques des fans qui, à travers leur comportement souvent ludique, forcent les limites du dispositif, sont à concevoir comme des moments où la nature du cinéma comme assemblage émerge, par ruptures et ajustements. Après avoir comparé ces pratiques aux mouvements Fluxus ou Performance, qui visaient à interroger les éléments de base du cinéma, Casetti souligne que leur point commun réside dans leur caractérisation comme phénomène de cinéma. Qu'il s'agisse de zones parallèles (Odin) ou points d'interrogation (Bellour), la définition de cet *entre-deux* permet de mieux déterminer les racines du cinéma. Il s'agit encore de cinéma, pour la substance qu'il montre, pour les possibilités qu'il ouvre. Donc les changements de point de vue sur le cinéma donnent lieu finalement à un cinéma qui serait « non plus cinéma [...] encore cinéma [...] cinéma, à nouveau » (p. 315). Le cinéma apparaît ici comme un écosystème qui se modifie, s'adapte, se prête à des mutations afin de préserver quelque chose de soi, entre ruptures et modèle invariant.
- 13 Le chapitre 4 est consacré à la notion d'expansion. L'exemple de *Star Wars Uncut*, un *mash-up* de fragments tournés par les fans de la *Guerre des étoiles*, montre que le cinéma se conçoit à la fois comme un lieu de mobilisation et un espace d'accueil pour ce matériel hétérogène. C'est sous le label de cinéma que, selon l'auteur, plusieurs formes et plusieurs types d'images ont désormais droit de cité, conformément à la notion de cinéma élargi décrite par Gene Youngblood (1970) qui montrait combien les différentes formes d'annexion existent depuis longtemps. Les années 1970 sont, pour Casetti, l'époque dans laquelle le cinéma prend conscience de son besoin de se situer dans un contexte intermédiaire. Aujourd'hui, on observe un retour en force de ces notions avec le transmédia (Jenkins 2006), la prolifération des paratextes (Gray 2010) et les changements culturels induits par les réseaux sociaux (Tryon 2013). D'ailleurs, quant aux publics, rien n'est complètement nouveau : depuis les années 1920, les films sont accompagnés par tout un arsenal de discours sociaux dont la fonction est de faire du cinéma un objet acceptable.
- 14 L'absence de persistance des éléments qui le caractérisaient depuis son début (la caméra, la pellicule, le projecteur, l'écran...) fait que des dangers surgissent pour le cinéma : le transmédia n'est plus un territoire exclusivement cinématographique. Dès lors, le cinéma peut-il continuer d'être soi-même malgré l'interconnexion avec d'autres médias, malgré les images de synthèse qui en font une interface, malgré les discours sociaux qui le transforment en agrégateur de discours et de matériaux variés ? Le seul trait commun reste la présence d'images en mouvement sur un écran. Surgissent alors de nouveaux termes : cinétique, écranique. Seraient-ils destinés à remplacer celui de cinéma ?

- 15 La réponse proposée par Casetti est négative. Le cinéma doit sortir de l'indistinction pour mettre en évidence sa propre spécificité. Il le fait par des stratégies de défense qui s'incarnent en pratiques sociales, comme les festivals, les *red carpet*, les archives et les cinémathèques, sans oublier les éditions DVD. Ses stratégies de défense impliquent aussi la sphère de la production, avec le développement de la haute définition qui renforce l'idée du cinéma comme médium « chaud ». En effet, dans le cadre des échanges transmédiatiques, c'est au cinéma que revient le rôle de montrer l'action, le contenu le plus « spectaculaire et agressif ». Toutefois, le cinéma permet aussi au spectateur de rester alerte, en mettant à nu ce que les médias sont aujourd'hui. Casetti mentionne le travail de Farocki, ou celui de De Palma dans *Redacted*, des exemples de cinéma adoptant une basse définition des images.
- 16 Consacré au concept d'hypertopie, le cinquième chapitre s'ouvre avec la description du grand écran du Piazza Duomo à Milan. Dans cette perspective, le cinéma se définit par sa présence dans un espace. Contrairement à l'hypertopie, définie comme l'articulation de mondes alternatifs par le biais d'un écran, ici l'écran est davantage conçu telle une porte qui s'ouvre vers nous, permettant d'accéder à de nouveaux chemins. L'expérience filmique va désormais à la recherche du spectateur : un autre monde se rend disponible. Toutefois, ceci était déjà vrai aussi dans la salle : le film nous transportait ailleurs, mais aussi nous offrait ce que la caméra avait capturé. Comme le soulignait déjà Eisenstein dans les années 1940, l'univers diégétique se projette en dehors de l'écran, vers la salle. La 3D en est l'exemple contemporain. Ainsi, les mondes proposés par le cinéma ne sont plus de véritables contre-lieux : ils s'insèrent parfaitement dans la géographie du quotidien.
- 17 Une histoire de l'écran devient alors à ce point nécessaire. Elle devient l'objet du sixième chapitre dans lequel l'auteur définit ce qu'il entend par *display*. En passant par les images de *fenêtre*, *tableau*, *cadre* ou *miroir*, Casetti propose d'utiliser plutôt la métaphore du paratonnerre pour définir les médias comme intercepteur de l'information qui circule dans l'espace social. Dans cette perspective, en recueillant et organisant des données, l'écran devient alors un dispositif d'autorégulation de l'information et de reconnaissance. Pour rendre compte de ces nouvelles fonctions de l'écran, des métaphores inédites se doivent d'être mobilisées : *moniteur*, *babillard*, ou *ardoise*, *scrapbook* ou *mur*. Explorant les espaces collaboratifs des fans dont, entre autres, les blogs de Tumblr, Casetti souligne l'importance de la notion de circulation qui prend le pas sur celle de communication, rejoignant ici les réflexions de Jenkins sur la *spreadability* (2013).
- 18 Face à ces mouvements circulatoires, le cinéma représente une contre-tendance. Il est un point de résistance en raison de sa proximité au monde, selon la tradition réaliste. Et aussi, il représente le rêve d'une dimension organique, organisatrice d'informations du monde, rendue possible, surtout, par le récit. Ceci est vrai aussi lorsque, dépassant sa dimension d'organe narratif, on se penche sur le fonctionnement industriel du cinéma. A ce propos, nous pourrions souligner l'émergence de travaux consacrés aux logiques informelles de distribution (Lobato 2012). À bien y réfléchir même les logiques informelles peuvent être lues dans la perspective tracée par Casetti dans laquelle le cinéma est toujours moins un point d'arrivée qu'un point d'arrêt, dans une logique de mouvement opposé à l'immobilité.
- 19 Le septième chapitre porte sur la performance. La performance désigne la transformation de la contemplation du visionnage en une expérience personnelle. Ce chapitre est donc consacré à l'exploration en profondeur du spectateur décrit à la fois comme « performer » et bricoleur. « Performer », car le spectateur crée l'expérience qu'il désire ;

bricoleur, car sa créativité et la mobilisation occasionnelle de ressources (LS) le guide. En témoignent les nouvelles terminologies (*Pro-Am*, *produsage*, *braconnier*) qui fleurissent dans les études des médias. Ce sont les pratiques nées au contact des nouveaux écrans qui définissent le spectateur de cinéma contemporain. Pensons aux situations qui se compliquent de plus en plus, comme pour l'opéra filmé ou le sport diffusés dans une salle cinéma, ce que Gaudreault et Marion appellent l'*agora-télé* (2013). Pour Casetti, même dans le lieu traditionnel comme la salle, devenue une sorte de plate-forme rendant accessibles des contenus qui demandent des rituels de consommation diversifiés, l'*attente* se transforme en performance. L'ensemble de ces processus est ce que Casetti appelle la « re-relocalisation ». Il s'agit d'un double mouvement : le « retour à la patrie » d'un cinéma qui avait émigré et qui revient maintenant sur ses pas. Quatre possibilités apparaissent donc : le cinéma relocalisé (dans de nouveaux lieux) ; le cinéma re-relocalisé (qui retourne dans son environnement, mais avec contamination partielle) ; le cinéma non-relocalisé (qui reste ancré à sa traditionnelle salle) ; le cinéma délocalisé (qui sort de la salle et se perd dans la mer des médias).

- 20 La conclusion du livre s'arrête sur la persistance du cinéma dans une ère post-cinématographique. D'un côté, l'atmosphère qui se crée autour d'une œuvre et qui en conditionne la réception perd graduellement d'épaisseur, devenant moins compacte avec le temps. Ses modes d'accessibilité changent. De l'autre, le cinéma demande une confirmation. En utilisant une autre métaphore religieuse, Casetti propose de parler de « baptême », au lieu du concept de « double naissance » du médium développé par Gaudreault et Marion. Ce baptême est un acte de reconnaissance qui, d'ailleurs, consiste à forcer la situation observée, en minimisant les difformités, afin qu'elle corresponde au canon d'une époque.
- 21 L'intérêt principal de la réflexion de Casetti réside dans une opération épistémologique qui œuvre à relocaliser l'histoire et la théorie du cinéma. *The Lumière Galaxy* vise à rendre instrumentalement compatibles passé et présent, se défaisant d'une histoire du cinéma au passé figé et immobile, préférant le télescopage de moments de l'histoire du cinéma, à l'instar des images dialectiques de Benjamin qui rend nécessaire le passé pour lire le présent et réciproquement fait du présent la seule condition pour comprendre le passé. En ce sens, les « anachronismes » qui pourraient frapper le lecteur sont à lire comme la dialectisation de la nouveauté et de la survivance du cinéma.
- 22 Casetti prône finalement un modèle théorique où la productivité viendrait d'une lecture « tendancieuse », biaisée. A l'image des fans qui remixent les films, la connaissance procède par montage et démontage, jusqu'à la création d'une connaissance plus complexe. On pourrait se demander, avec Didi Huberman qui décrit l'approche historique de Benjamin comme celui d'un enfant malicieux, si le fan ne risque pas de briser lui-même son jouet ? C'est justement là où Casetti veut nous amener, au contact d'une discipline exposée à des ruptures, à des dilatations et à des éclatements. Loin d'une idée de développement consécutif, il propose une histoire du cinéma comme assemblage d'actes de reconnaissance, de la part du chercheur, où certaines zones sont plus brillantes que d'autres, en interconnexion continue, telle une galaxie en évolution constante.
- 23 Marta Boni, université de Montréal

BIBLIOGRAPHIE

Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009 (1925),

Roland Barthes, « En sortant du cinéma », In : *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. pp. 104-107.1975.

Francesco Casetti, *Eye of the Century*, New York, Columbia University Press, 2008.

Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.

Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Tome I. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris, PUF, 1946.

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

Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press, 2013.

Ramon Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

NOTES

1. Nous pouvons ici rappeler que les filmologues proposaient une distinction entre fait filmique, qui consiste à exprimer la vie, vie du monde ou de l'esprit, de l'imagination ou des êtres et des choses, par un système déterminé de combinaisons d'images (images visuelles : naturelles ou conventionnelles, et auditives sonores ou verbales)... (COHEN-SÉAT, 1946, p. 57) et fait cinématographique qui, quant à lui, relève du social, de l'économique et pour cela plus étendu, moins défini.

AUTEURS

MARTA BONI

Université Sorbonne Nouvelle-Paris III & Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan