JOLY Raphaël
Master 1 IUP

Directeur de mémoire : Emmanuel Ethis
Tuteur de mémoire : Damien Malinas

Cinéphilie et DVD : pour un autre regard sur le film

Mémoire de Master 1 – Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse - Mai 2005

Introduction

La cinéphilie est une affection, dit-on. Une passion obsessionnelle s'exerçant sur le film et le cinéma. Le statut de la cinéphilie pose beaucoup de questions, car repose sur cet objet constamment tiraillé entre création et rentabilité économique.

Le DVD fait partie de ce marché, où les étoiles et les récompenses se distribuent à l'aune des profits dégagés. Pourtant, le DVD est aussi bien d'autres choses. Comme transformer la vision du film, changeant l'expérience cinématographique en objet, l'immatériel prenant corps. Le DVD, sur de nombreux plans, révolutionne l'approche du cinéma et donc modifie les comportements cinéphiliques. DVD et cinéphilie ont beaucoup à voir, ils feront l'objet d'un rapprochement privilégié au sein de ce travail, notamment à travers l'étude des parutions Criterion, éditeur de DVD américain et cinéphile avant tout.

La cinéphilie, rapport éminemment personnel au cinéma, se retrouve ainsi dans le DVD, reconstruisant comme on va le voir une cinéphilie en utilisant ses propres artifices.

A travers la naissance de la cinéphilie, on verra comment s'est constitué une véritable culture de cinéma. Le DVD s'annonce comme le support pensé pour le cinéphile. Concrétisant le film et la culture du cinéma, il instaure un rapport de connaissance à l'œuvre qui rappelle ce qu'on appellera l'idéal cinéphile.

Le cinéma a toujours compris, dans une approche psychanalytique, un penchant obsessionnel nommé fétichisme. Ce sera le troisième terme fort de l'étude, autour duquel nous ferons graviter la notion de collection.

I. Les repères de la cinéphilie

A. Les débuts du médium cinéma

Le cinéma est vision. Un faisceau lumineux venant rencontrer une toile blanche, composé d'une succession d'images donnant l'illusion du mouvement. D'abord en noir et blanc, puis virée en couleur (à dominante jaune, rouge, bleutée), ces images deviendront colorisées avec le célèbre procédé Technicolor mis au point par le docteur Kalmus, d'abord dans des films d'animation (*Flowers and trees*, épisode des Silly Symphonies de Disney) puis dans des films de prises de vues réelles (le court-métrage *La Cucaracha*, en 1934, puis le long-métrage, *Becky Sharp*, l'année suivante).

À cette succession d'images vient s'ajouter, dès les débuts du médium, un bande sonore musicale pour soutenir l'action ; cependant, le synchronisme image / son ne viendra que quelques décennies plus tard, après la première projection publique et payante des frères Lumières le 28 décembre 1895. Dans cet événement mondial réside déjà une révolution : le public (car c'est pour ça que la « machine » des Lumière a été créée) se trouve face à une nouvelle forme de divertissement, d'occupation. Seul mais ensemble (faisant partie d'une audience), le spectateur partage une expérience de contemplation. Un récit hésitant entre le fictionnel et le réel (de « vrais » ouvriers, mais affublés de leurs costumes du dimanche dans *La sortie des usines Lumière*) laissant le temps se dérouler au rythme saccadé des premiers « films ».

1. Le spectateur au centre du dispositif cinématographique

Le cinéma est vision car il est la rencontre d'un regard spectatoriel et d'un film. Le cinéma existe dans cette relation particulière qu'entretient le spectateur avec l'écran à deux dimensions qui, sous le coup d'une projection lumineuse, devient illusoirement tridimensionnel.

La cinéphilie est au cœur de ces préoccupations. En effet, ce que l'on nomme cinéphilie réside dans la mémoire, la transmission et la connaissance de l'histoire du cinéma dont les actes pré-cités sont fondateurs.

La vision est donc un sens ultra-sollicité dans l'expérience-cinéma. Cependant, la révolution qui nous intéresse plus encore se situe au niveau du son ; en effet, que se passe-t-il vraiment quand on entend les premiers mots de l'histoire du cinéma dans *The Jazz Singer* de 1927 ? La rupture est claire, brutale et sans appel : les films ne seront plus jamais « comme avant ». Nouvelle révolution technologique, ce Chanteur de Jazz, premier film « sonore, parlant et chantant », cache aussi des désillusions : Chaplin crie à la fin du cinéma, des figures emblématiques du cinéma muet perdent leur emploi car ne peuvent se conformer aux nouvelles règles du genre, etc. Alors que les films commencent à nous parler, une forme de cinéma est vouée à disparaître. Le muet se retrouve diminué par l'arrivée du parlant, dévalorisé, inférieur. Le cinéma va se rapprocher en effet de la réalité de la vie : les personnages parlent, comme nous, « à notre image ». La couleur procède du même mécanisme : comme dans la vie, les images projetées deviennent colorées. Encore que, aujourd'hui, on voit plus de films produits en noir et blanc que de films muets, par souci d'atmosphère ou d'esthétisme.

2. La perte du muet, naissance de la notion de patrimoine cinématographique

Le muet, obsolète, va être oublié, détruit, le public n'en voulant plus. Avec ce changement va naître, dans les années 30, la prise de conscience d'une perte. Ainsi, si l'on gagne en « réalisme », on perd une forme première de cinéma, ce par quoi le cinéma a commencé. Cette réflexion marque les prémisses de ce qu'on appelle l'histoire du cinéma. À cela vient s'ajouter une réalité terre à terre mais déterminante. En effet, on considère que la moitié de la production américaine, des origines jusqu'au début des 1950, est perdue à jamais. Cela causé par le type de support utilisé pour fixer le film : la pellicule nitrate. Le nitrate est utilisé pour sa transparence, sa flexibilité et sa résistance. Cependant, des effets secondaires dévastateurs pour l'histoire du cinéma viennent ternir ses indéniables qualités. Cette composante, malgré de très bonnes conditions de conservation, s'auto-détruit au bout de 50 ans. Elle peut notamment prendre feu très facilement, même à l'état neuf, ce qui lui valut le qualificatif malheureux de « film-flamme ». Avec tous ces risques (pour les spectateurs dans un premier temps, mais également pour la conservation à long terme), les exploitants puis les producteurs décidèrent d'éliminer la grande majorité des bobines de films une fois l'exploitation en salles terminée. Une bande sortie du système d'exploitation n'avait, de plus, guère de valeur, facilitant ce type de décision. Le poids économique énorme de la production de films se doit de trouver un équilibre dans les bénéfices que ce dernier génère. Il est vrai que le cinéma, créé

pour le contentement du grand public, est handicapé par sa dépendance économique au système.

Le film, pendant 50 ans, n'avait pas bénéficié de moyens pour sa conservation. Ce n'est que grâce à une poignée de passionnés du cinéma que les premières bobines seront restaurées. L'acte de restaurer impose toute une idéologie : la considération du film comme œuvre, son respect, la conscience qu'elle est précieuse et rare. Témoin d'une époque, d'une évolution, faisant partie d'un panthéon d'œuvres et dont le corpus se constitue comme histoire. L'œuvre devient histoire. On peut clairement y voir une analogie avec le musée, restaurant les trésors du passé ayant subi les outrages du temps[1].

B. Le rôle des cinémathèques et l'institutionnalisation du cinéma

1. L'essor des cinémathèques et la conservation du film

Les premières cinémathèques, nées dans les années 30, avaient cette idée en tête de considérer l'écran comme musée du cinéma. Elles ont joué un rôle fondateur dans la naissance du goût cinéphilique. Ainsi, dans les années 50, ce qu'on appelle cinéphilie se constitue autour de la découverte d'un cinéma essentiellement américain, Hawks, Hitchcock, Ford n'étant plus des agents de divertissement mais des auteurs, créant et faisant partie d'une histoire du cinéma. Pour cela, l'après-guerre sera la période magique de la cinéphilie : on redécouvre des chef-d'œuvres du muet, l'expressionnisme allemand, etc.
Ce qu'ont changé les cinémathèques, c'est tout simplement, et, aussi imposant que cela puisse paraître, le statut des films ; Elles ont attribué une valeur aux films en dehors de leur exploitation dans les salles commerciales. Si on montre de nouveau les films, ou veut les faire découvrir, ce qui induit l'importance de leur existence. Importance historique, importance intellectuelle, importance culturelle. Ensuite, cela montre que l'amour du cinéma se conçoit par le prolongement de l'expérience cinématographique, le besoin de connaître, voir plus loin que le film pour, peut-être, comprendre pourquoi on l'a aimé.

---

[1] Pour plus de détails sur ces notions, reportez-vous à l'ouvrage de R. C. Allen et D. Gomery, Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains.

La valeur du travail fourni au sein des cinémathèques est celle de l'accompagnement du film. Dans une cinémathèque, un film n'est jamais seul ; il est mis en perspective, comparé (regroupé en thématiques par exemple), mais aussi discuté, expliqué, contextualisé (les animations des cinémathèques : introductions, débats…). C'est dans cette valeur ajoutée, dans cet « ensemble-film » que repose toute la démarche cinéphilique des années 50. La cinéphilie se dessine comme interprétation du cinéma, et devient le révélateur de sa réflexivité.

Ainsi, autour du film se développe un savoir. Un savoir esthétique (émergence des théories de l'esthétique cinématographique), savoir conceptuel, le fond et la forme dissociés font du film une œuvre. Le cinéma américain des années 30 à la fin des années 50, l'âge d'or d'Hollywood, ne serait pas considéré comme le summum du cinéma sans les articles de François Truffaut, d'Éric Rohmer ou d'Hervé Bazin. Les passionnés, les mordus, les obsédés du cinéma inventent finalement le cinéma-œuvre d'art car ils bâtissent des outils qui permettent de le penser comme tel.

On peut déjà commencer à comprendre pourquoi DVD et cinéphilie ont tant de choses en commun. L'un comme l'autre, ils se construisent par l'apport d'une connaissance, d'un environnement « balisant » le film et l'ouvrant vers des univers connexes.

À cette reconnaissance s'adjoint donc les premiers travaux de restaurations massives des œuvres cinématographiques. Aux Etats-Unis, plus de 3000 films nationaux sont sauvés à partir de 1952 grâce à l'équipe de Kemp Niver, qui met au point un procédé spécifique.

De ces différentes pierres ajoutées à l'édifice de la défense du cinéma, donnant au film sa véritable dimension artistique, il en reste une, capitale : l'institutionnalisation de la forme « cinéma ».