



HAL
open science

Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert

Frédéric Gimello-Mesplomb, Quentin Amalou

► **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb, Quentin Amalou. Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert. Culture et Musées, 2014, 2 (24), pp.43-61. halshs-01858120

HAL Id: halshs-01858120

<https://shs.hal.science/halshs-01858120v1>

Submitted on 19 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert

Reinvest the Past of the Cinema by Digital Media: The Silent Film Concert Photography

Reinvestir el pasado del cine por medio de lo digital : la fotografía de cine-concierto

Frédéric Gimello-Mesplomb et Quentin Amalou



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/607>

ISSN : 2111-4528

Éditeur

Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 43-61

ISBN : 978-2-330-03885-4

ISSN : 1766-2923

Ce document vous est offert par Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse



Référence électronique

Frédéric Gimello-Mesplomb et Quentin Amalou, « Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert », *Culture & Musées* [En ligne], 24 | 2014, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 19 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/607>

RÉINVESTIR LE PASSÉ DU CINÉMA PAR LE NUMÉRIQUE : LA PHOTOGRAPHIE DE CINÉ-CONCERT

Rares sont les analyses sur les fonctions des cinémathèques qui abordent la question des effets de leur mission de valorisation sur le processus de patrimonialisation.

Il est vrai que l'histoire des cinémathèques, à la différence de l'histoire d'autres institutions patrimoniales, est relativement récente, les principaux ouvrages francophones datant du début des années 2000 (Borde & Buache, 1997 ; Olméta, 2000 ; Barbin, 2005), tandis que les décennies précédentes n'avaient produit que peu d'écrits, principalement circonscrits à des ouvrages sur l'histoire de l'exploitation. Deux dates importantes ont marqué cette histoire des cinémathèques : le congrès de Brighton en 1978 et le lancement par l'État du « Plan Nitrates » en 1990¹. La mise à la disposition des chercheurs, à la fin des années soixante-dix, de nombreuses archives filmiques jusque-là difficilement accessibles s'est accompagnée d'un vaste mouvement de restauration et de préservation des films sur support nitrates d'argent. Ce dernier, matériau instable et hautement inflammable, dont la durée de vie n'excède pas les quatre-vingts ans, altérerait la qualité et jusqu'à l'existence même de dizaines de milliers de films des premiers temps. Cette inexorable disparition ne pouvait, dans le meilleur des cas, qu'être ralentie. Le désormais célèbre congrès de la FIAF (Fédération internationale des archives du film) organisé à Brighton en décembre 1978, où l'on présenta quelque six cents films inédits de la période 1900-1906, contribua à une large prise de conscience de la fragilité du patrimoine muet, et de l'urgence de le préserver. Outre l'apport de cet événement au regain d'intérêt pour le « cinéma des premiers temps », qui contribuera à sa structuration comme sous-champ autonome des études académiques à l'interconnexion des arts, de l'histoire et des sciences de l'information et de la

communication, ce symposium manifestait, à une époque où tous les espoirs se portaient sur les possibilités de l'enregistrement vidéo grand public², une volonté commune d'élargir l'accès au patrimoine cinématographique muet jusque-là réservé à une poignée de chercheurs et de spécialistes, en d'autres termes de le démocratiser (Païni, 1992). Cette double synergie restauration/vulgarisation se manifestera par la généralisation, dans le courant des années quatre-vingt-dix, des ciné-concerts, ces projections de films restaurés et proposés au public avec le confort d'un accompagnement musical en direct, qu'il soit d'origine ou non.

La multiplication des opérations de valorisation du patrimoine cinématographique par le biais de l'événementiel musical conduisit à une réflexion sur les outils et méthodes de valorisation employés par les médiateurs. À la suite d'un rapport de 2006 préconisant la mise en place de filières spécifiques de formation dédiées aux métiers de la valorisation du patrimoine cinématographique (Vernet, 2006), le ministre de la Culture et de la Communication décida, en 2007, de confier à l'Institut national du patrimoine une nouvelle mission sur la valorisation du patrimoine cinématographique. Cette mission, dirigée par Marc Vernet, a pour premier objectif la conception et la mise en œuvre de modules de formation continue et de rencontres professionnelles destinés aux personnels des archives cinématographiques, mais aussi de toutes les institutions (musées, bibliothèques, entreprises) rassemblant, utilisant et donnant accès aux documents et aux œuvres du patrimoine cinématographique muet. Depuis Brighton, le format du « ciné-concert » s'est en effet largement imposé, pour ne pas dire banalisé, dans l'espace culturel international, et connaît aujourd'hui, à son tour, sa propre institutionnalisation – les ciné-concerts ont aujourd'hui leurs instances de consécration, leurs festivals, leurs sites en ligne, et même leurs stars comme le pianiste Jean-François Zygel ou le compositeur anglais Carl Davis. Sous ce terme générique voisinent aujourd'hui deux formes de spectacle renvoyant à des formes de patrimonialisation assez distinctes :

- le *ciné-concert*, projection d'un film accompagné d'une musique jouée en direct ;
- le *ciné-concert*, concert de musique de film avec ou sans projection d'extraits ou de photographies tirés du film.

Envisagé sous l'angle des publics, ce concept relativement nouveau d'événement culturel, qui contribue à faire du cinéma muet un objet prisé des événements festivo-participatifs, pose cependant un certain nombre de questions. Si ces concerts permettent en effet à un public toujours plus large d'accéder au patrimoine de l'industrie cinématographique mondiale et répondent tout à la fois à la demande des institutions culturelles en matière

d'éducation artistique et de valorisation patrimoniale, ils semblent également repousser les barrières symboliques qui tiennent habituellement une partie de la population à l'écart de deux formes élaborées ou « savantes » prises distinctement et qui se trouvent réunies le temps d'un ciné-concert : les concerts symphoniques, d'une part ; et les projections de films muets, d'autre part. Controversée, à ses débuts, car considérée comme un refuge pour les catégories des spectateurs les plus favorisés, ces *aficionados* du panthéon ciné-clubiste connus des enquêtes sur les publics du cinéma d'art et essai (Païni, 1993 : 6), la valeur démocratique du ciné-concert ne fait aujourd'hui plus débat. Au point que l'aura patrimoniale du film de répertoire ne dissuade plus les spectateurs de sortir leur appareil photo pour conserver des souvenirs de ces événements de synchrèse musicale et visuelle, comme il en serait de n'importe quel concert de musique pop. Or, s'il est extrêmement rare de prendre des photos lorsque l'on va au cinéma, il est plus fréquent d'en prendre lors d'un ciné-concert. Le second paradoxe est qu'il s'agit non pas tant de les conserver que de les partager sur les réseaux sociaux. Cet usage serait-il l'un des témoignages de l'efficacité du dispositif en matière d'élargissement – pour ne pas dire de rajeunissement – du public ? Ou bien cette pratique décomplexée de l'usage de la photographie numérique lors de projections de films du patrimoine muet ne préjuge-t-elle pas d'une perception singulière de ce type d'événements dans l'espace culturel, amenant les usagers qui s'y adonnent au souhait d'apporter leur propre contribution au travail collectif d'exhumation mémorielle ?

LA PHOTO DE CONCERT COMME OBJET SOCIOLOGIQUE

Le contraste est frappant entre le rejet ou, pour le moins, la réticence, à considérer la photo comme un objet sociologique en soi et « l'effort d'évaluation que déploient des disciplines proches comme la géographie humaine pour tester la pertinence des méthodes visuelles à partir des résultats obtenus dans de nombreuses recherches de terrain » (Maresca & Meyer, 2013 : 7). S'il est vrai que, hormis en ethnologie ou en géographie, les usages de la photographie comme outil pour la recherche sont rares en sciences sociales, les travaux sur les usages ordinaires de la photographie de spectacle sont encore plus rares. Lorsqu'ils existent, ils interrogent finalement peu la fonction mémorielle de la photographie et n'offrent ainsi pas de réelle prise à une pragmatique de l'anthropologie visuelle. Cette absence provient d'abord, il est vrai, d'un véritable point aveugle en matière de droit. Si des photos peuvent être prises durant des concerts, elles ne peuvent objectivement provenir que de *smartphones*, téléphones équipés de

capteurs photographiques ; les appareils photo numériques traditionnels étant toujours officiellement interdits dans l'enceinte des salles de spectacle, ce qui contribue, par conséquent, à faire des enregistrements (photos mais aussi vidéos) réalisés à partir de smartphones des objets aux contours juridiques encore flous (Blandin-Obernesser & Moriceau, 2012 : 1) et plus encore lorsqu'ils deviennent, dans le cas des vidéos, des objets partagés sur des plateformes d'hébergement en ligne. Même si la qualité des images prises avec les smartphones n'a cessé d'augmenter au cours de la dernière décennie, pour le juriste comme pour le chercheur, il ne s'agit pas pour autant de réelles photographies prises avec des outils dédiés, ce qui explique le désintérêt entourant encore cet objet de la pratique photographique amateur. La seconde explication est d'ordre épistémologique, et tient à l'absence d'une véritable postérité à l'ouvrage de Pierre Bourdieu sur la question des usages de la photographie, qui balayait tout à la fois la question des usages, de la fonction sémantique de la photographie, mais témoignait aussi d'un intérêt anthropologique réel concernant l'expérience vécue des usagers en situation de prise de photos : « L'étude de la pratique photographique et de la signification de l'image photographique est une occasion privilégiée de mettre en œuvre une méthode originale tendant à saisir dans une compréhension totale les régularités objectives des conduites et l'expérience vécue des conduites. » (Bourdieu, 1965 : 11.) Si l'anthropologie bourdieusienne de la photographie nourrit en partie la réflexion menée dans cet article sur la question de l'usage fait des photographies de ciné-concerts, la question de la démocratisation du ciné-concert par la photographie revient, de fait, à s'interroger sur l'essence même de la photographie de concert, et notamment sur sa fonction mémorielle dès lors qu'elle s'intéresse à un objet patrimonial. Cette dernière fut davantage traitée par la philosophie et la sémiologie, notamment par Roland Barthes qui la présente, dans un ouvrage rédigé consécutivement à la disparition de sa mère, comme incontestablement supérieure au cinéma dans la faculté qui est la sienne de permettre une exhumation puis une reconnaissance des êtres disparus ; en d'autres termes, de continuer à perpétuer un patrimoine humain (Barthes, 1980 : 53). Dans un contexte où la dimension nomade du numérique rend poreuse la distinction entre espace public et privé, ce rapport entre présent et mémoire est une entrée intéressante pour interroger la photo de ciné-concert car elle s'accorde avec la double fonction, également mémorielle, de l'exhumation des films du patrimoine cinématographique muet. Les effets du dispositif du ciné-concert seraient finalement assez similaires à ceux observés dans une exposition de cinéma qui s'accompagnerait d'une projection de films car, « contrairement aux explications écrites ou

orales, le dispositif de la projection de films permet une appropriation plus affective et émotionnelle des objets exposés et incite fortement le visiteur à coopérer activement avec eux » (Baubias, 2009 : 109).

UNE FONCTION PATRIMONIALE NOURRIE DE L'ACTION CONJUGUÉE DES SPECTATEURS ORDINAIRES

Outre cette contribution à la fonction mémorielle du dispositif, le second point de questionnement que soulève cette implication des publics dans le dispositif du ciné-concert concerne le rôle joué par ces événements dans le processus de patrimonialisation des films muets. Rares en effet sont les chercheurs à avoir abordé le cinéma, et plus encore le cinéma muet, avec les outils d'appréhension dynamique de la construction des savoirs, parmi lesquels le modèle de la patrimonialisation (Génot, 2010 : 15). Pour un ensemble de raisons liées principalement à la construction des disciplines académiques³, les critères de qualité édictés par la critique savante de cinéma ont longtemps présidé au destin des cinémathèques et de leurs choix, tant de restauration pour les films destinés à bénéficier du Plan Nitrates que de valorisation pour les films amenés à être projetés dans le cadre des ciné-concerts. En France, les responsables des grandes institutions de conservation et de valorisation ainsi que leurs programmeurs sont, pour la plupart, issus de la critique de cinéma et de la cinéphilie militante. Pour Emmanuel Amougou, « la patrimonialisation pourrait s'interpréter comme un processus social par lequel les agents sociaux [...] entendent, par leurs actions réciproques, conférer à un objet [...] un ensemble de propriétés ou de "valeurs" reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers des mécanismes » (Amougou, 2004 : 25-26). Le problème est la question du périmètre social de ces « agents légitimés », dotés d'une expertise socialement distribuée en matière de cinéphilie, et leur séparation de « l'ensemble des individus ». Si Christophe Gauthier, conservateur en chef et directeur des collections audiovisuelles à la Bibliothèque nationale de France, reconnaît cette « omniprésence de la cinéphilie au sein des institutions du patrimoine cinématographique » (Gauthier, 2007 : 19), cette présence conduit à doter les agents sociaux repérables à leur expertise patentée de la cinéphilie (et notamment les critiques de cinéma) d'une responsabilité souvent démesurée dans le processus de reconnaissance patrimoniale des films du répertoire muet. Ces films n'ayant pas eu d'autres chances d'être vus, depuis leur entrée en cinémathèque, que par l'entremise des ciné-clubs, puis de la télévision et aujourd'hui des ciné-concerts, l'intérêt porté aux agents ordinaires que sont les simples spectateurs

s'avère donc éminemment central dans la compréhension des phénomènes de patrimonialisation auxquels ces objets sont soumis. Les récents travaux sur l'expertise profane du visiteur de musée (Gottesdiener & Vilatte, 2010), du spectateur de cinéma (Leveratto, 2000 ; Ethis, 2007) ou de l'amateur de loisirs numériques (Flichy, 2012) montrent, dans le sillage des travaux de l'Américain Peterson sur l'omnivorisme culturel (Peterson, 1996), ou même de ceux produits par l'École française de sociologie passeronnienne, les limites posées par l'usage de catégorisations forcément poreuses dans l'analyse du rôle des publics dans les processus de patrimonialisation de répertoires artistiques. Dès lors que cette analyse n'intègre pas dans le champ de l'observation des individus dotés d'une compétence autonome en matière de jugement esthétique, ce que traduit assez bien le terme anglais de « *connoisseur*⁴ », le fait de conférer aux seuls experts patentés la compétence de définir le goût sépare ces derniers de ces personnels de renfort – observés, par exemple, par Howard S. Becker dans le milieu des galeristes et des collectionneurs d'art, et dont le sociologue américain a montré, tout comme l'historien de l'art Francis Haskell à propos des amateurs d'objets d'art (Haskell, 1997), l'importance dans le processus de (re)création de la valeur des objets. Or, en matière de cinéma muet, la nécessité de prendre en compte les spectateurs ordinaires des ciné-concerts comme une catégorie d'acteurs légitimes s'impose dès lors que ces spectateurs contribuent activement, notamment sur les réseaux sociaux, au processus de création de valeur lors de la (re)sortie des films de répertoire, un phénomène qui se mesure notamment par les photographies prises durant ces événements et l'usage social fait de ces objets. Pour Sylvain Maresca et Michaël Meyer, « à mesure que les images deviennent une partie intégrante et essentielle de la culture des jeunes générations [...] l'impératif se fait sentir d'incorporer concrètement les images à la batterie des méthodes d'investigation de la sociologie » (Maresca Meyer, 2012 : 4). Aussi, il nous a paru pertinent d'intégrer dans le périmètre de ce travail, aux côtés des efforts menés par les agents légitimés – acteurs culturels publics et experts patentés dont la compétence est socialement distribuée : groupes de cinéphiles, critiques, organisateurs d'événements, programmateurs culturels, etc. –, les spectateurs ordinaires. Ces cinéphiles « sans histoires » – pour reprendre le terme employé par Carlo Ginzburg au sujet de la place des ouvriers ordinaires dans l'historiographie –, à partir du moment où leur prise de parole dans l'espace public sur les films vus en concert fait également d'eux des contributeurs à la construction de la valeur patrimoniale des objets, concourent, par conséquent, à une certaine forme de démocratisation de l'événement que constitue le ciné-concert. C'est d'ailleurs tout l'enjeu qu'il y a à travailler sur un tel objet.

Aux côtés des efforts menés par les politiques culturelles publiques en faveur de la démocratisation de l'accès au répertoire cinématographique muet (près de 85 % des ciné-concerts sont des initiatives produites par des institutions culturelles publiques, principalement les cinémathèques et les musées nationaux), la démocratisation technique a aussi contribué à modifier la donne. Durant la décennie de l'expansion des ciné-concerts, la multiplication, à des prix toujours plus faibles, des possibilités d'accès aux appareils photo numériques, qu'ils soient distincts ou non des smartphones, est une évolution à la fois technique, économique et sociale, qui a fait évoluer le sens donné à la photographie dans les rapports à l'identité et à la mémoire. Tim Kindberg montre, en 2005, que les jeunes générations semblent préférer partager une expérience plutôt qu'un objet photographique, souvent d'ailleurs de façon temporaire – pas de conservation de la photo (Kindberg *et al.*, 2005 : 1548). Une chercheuse néerlandaise, José Van Dijck, souligne, dans l'introduction d'une recherche de 2008 menée sur la fonction communicative et identitaire de la photographie numérique, le caractère éminemment éphémère de l'image mobile. J. Van Dijck se distingue des chercheurs privilégiant une approche phénoménologique de la photographie par le prisme de la mémoire, ou de Susan Sontag, pour qui la prise de la photographie par les touristes, par exemple, participe d'une manière de sublimer l'expérience vécue (Sontag, 1977 : 231). Mais surtout, J. Van Dijck observe à son tour des évolutions récentes dans les utilisations de la photographie réalisée avec les outils de la téléphonie mobile : elle passe de pratique familiale à pratique personnelle, d'outil de mémoire à outil de communication, et d'outil de partage d'objet à outil de partage d'expériences. Une rupture générationnelle s'opérerait donc dans l'utilisation de la photographie : tandis que les générations plus âgées voient toujours dans la photographie un objet de mémoire, les jeunes générations l'envisagent comme un outil de conversation avec autrui et de construction de son soi social (Van Dijck, 2008 : 57-58). Qu'elle soit exposée sur son mur *Facebook* ou dans son intérieur domestique *via* l'accrochage de l'affiche d'un film, cet usage de la photographie est, dans tous les cas, corrélé à la pratique cinématographique en salle : il vient « interroger la naissance du goût cinématographique comme promesse de soi-même, à un moment où l'identité culturelle est en construction, où les choix cinématographiques sont essentiels et où les pratiques témoignent de la fondation d'une carrière de spectateur » (Malinas & Spies, 2006 : 40). La multifonctionnalité des appareils de téléphonie mobile (téléphone, appareil photo, lecteur MP3, accès

Internet, etc.) facilite cette fonction communicative de la photo. Les personnes qui tiennent un blog préfèrent généralement s'exprimer d'abord par l'image que par le texte, ou plutôt usent de l'image pour commenter l'écrit, ce qui est vérifiable sur un réseau social comme *Twitter*. Une application mobile comme *Snapchat*, qui sert à partager une photo qui s'effacera du téléphone de celui qui la visionne au bout de dix secondes, illustre ce caractère éphémère. Pour T. Kindberg, ce phénomène n'est pas tant dû à la numérisation des photographies ou à la multiplication des appareils, c'est-à-dire au progrès technique, qu'à une intensification et une massification des expériences de photographie. Pour R. Barthes, la photographie de la fin des années soixante-dix était autant une façon de se rappeler ses souvenirs que de s'en construire de nouveaux. Aujourd'hui, la photographie de ciné-concert est, de par l'utilisation qui en est faite, un partage d'expérience, mais aussi une expérience de la mémoire du cinéma. On note d'ailleurs, dans les concerts, une tendance récente qui consiste à prendre des photos... des individus qui prennent des photos, façon de considérer l'acte de prise de vue en concert comme un élément participant du dispositif. Cette mise en abyme – s'approprier ce que les autres filment ou immortalisent, sorte de profanation de la sphère semi-privée par écrans interposés – est née à l'origine d'une contrainte initiée par le geste du spectateur debout, qui consiste à lever par nécessité les bras pour tenir son smartphone dans les concerts, sans possibilité de maîtriser le cadrage de la vue choisie. Les autres écrans, à l'origine éléments parasites sur le premier plan d'un cliché, deviennent dès lors des objets de convoitise. Ils créent le spectacle dans le spectacle. Enfin, Chris Chesher souligne l'hétérogénéité des usages qui peuvent être faits du téléphone portable dans un concert de U2 : à la fois pour localiser ses amis présents, se connecter à des proches absents, et bien entendu prendre des photographies. C. Chesher rejoint ainsi les conclusions des chercheurs qui considèrent la prise de photo en concert comme une véritable « expérience capturée », destinée d'abord à soi, puis à son cercle d'amis (Chesher, 2007 : 218).

T E N D A N C E S A C T U E L L E S

Un repérage quantitatif et diachronique peut être effectué en consultant les sauvegardes des archives numériques des sites Internet des deux principales bases de données recensant les films muets joués en concert dans le monde. L'une des deux bases, néerlandaise, répertorie plusieurs dizaines de

milliers d'événements organisés depuis 2005 et signalés par les programmeurs. Elle donne à voir une proportion finalement assez faible de films du répertoire muet restant encore peu connus et popularisés exclusivement sous le format du ciné-concert. Aux côtés des grands classiques muets russes joués en concert sur des partitions de Dimitri Chostakovitch (*La Nouvelle Babylone*, par exemple, film de 1929) dominant surtout dans les programmes les films de Buster Keaton et Charlie Chaplin, toujours très joués dans le cadre des ciné-concerts (notamment par le fait que les orchestres disposent des partitions de C. Chaplin, également compositeur des musiques de ses longs-métrages), et dont les horaires des projections (après-midi et week-end) nous renseignent également sur la caractéristique de leur public.

Si l'on s'intéresse maintenant à la programmation des cinquante premiers événements donnés en concert dans le monde durant la décennie 2004 à 2014, on observe une proportion grandissante de ciné-concerts qui ne relèvent plus du patrimoine muet mais du patrimoine cinématographique sonore, télévisuel, voire vidéo ludique – tournées annuelles de plusieurs *vidéo games* concerts dédiés aux musiques de jeux vidéo nippons, *Star Wars* concerts, concerts symphoniques consacrés à des effigies du cinéma comme les *James Bond* concerts ou *Le Seigneur des anneaux*, etc. On peut ainsi observer que les films les plus populaires projetés dans le cadre des ciné-concerts sont en définitive des films dont la réputation s'est déjà faite en dehors du format du ciné-concert. Ceci peut se vérifier en consultant la base de données « Lumière » administrée par l'Observatoire européen de l'audiovisuel (Conseil de l'Europe), qui recense toutes les entrées payantes réalisées par les projections de films muets en Europe depuis 1996 et permet ainsi de hiérarchiser le volume d'entrées des films muets lors de leur exploitation contemporaine dans les pays membres de l'Union, mais aussi la popularité de leurs auteurs – D. W. Griffith, Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Georges Méliès et Victor Sjöström dominent ce classement. En comparant cette popularité avec celle des auteurs et films exploités sous forme de ciné-concerts, et en utilisant des outils de mesure connexes permettant de mesurer également la réputation des films comme les *ratings*⁵ d'IMDb (*Internet Movie Database*), ou encore la liste des meilleurs films de tous les temps réalisée annuellement par l'AFI (*American Film Institute*), des points de convergence émergent. Ainsi, les seuls cinq films muets cités dans la liste des cents meilleurs films de tous les temps font partie des dix films qui tournent le plus dans le cadre des ciné-concerts.

Reste maintenant à mieux connaître le rôle des usagers dans ces différents processus. Nous avons mis en place un protocole automatisé de récupération des clichés pris durant ces

événements et postés ultérieurement sur les réseaux sociaux de façon à analyser les commentaires adjoints aux photographies et, par conséquent, la posture adoptée. Cette phase fut complétée d'une passation de questionnaires auprès de spectateurs prenant des clichés des spectacles au sortir de six ciné-concerts organisés sur une période de six mois, de juin 2013 à janvier 2014, et comprenant les diverses catégories de spectacle aujourd'hui repérées sous cette dénomination de ciné-concert, bien que l'enquête se soit centrée, à travers des entretiens qualitatifs, sur les trois premiers événements : trois ciné-concerts de films muets russes et français des années vingt⁶, deux concerts de musique de film⁷ et un ciné-concert d'un film non muet mais interprété avec un orchestre jouant la partition en direct⁸. Il ne s'agissait bien évidemment pas de réaliser une analyse esthétique des clichés partagés par les spectateurs de ciné-concerts sur les réseaux sociaux, mais de relever essentiellement leur aspect déictique.

La caractéristique commune de ces clichés est d'avoir été partagée par une communauté d'intérêt qui s'est déplacée selon l'une ou l'autre des modalités : le film, le concert, ou l'événement en soi que constitue le ciné-concert. Or, dès lors que la photographie est partagée, elle est reçue par un ensemble d'internautes qui vont devoir en distinguer les éléments constitutifs, et notamment identifier chacune de ces modalités. Sur une centaine de clichés récupérés sur les réseaux selon le protocole automatisé, nous avons identifié trois éléments iconiques récurrents et constitutifs du ciné-concert : l'écran de cinéma, les musiciens et le public. Certaines photos prises durant les différents événements – et plus encore les extraits vidéo partagés sur les réseaux sociaux – laissent voir des extraits du film projeté, principalement lors d'un moment clef de la trame narrative. L'écran de cinéma ainsi photographié apparaît comme étant, selon les mots de R. Barthes, le « *studium* » de la photographie (Barthes, 1980 : 167). Ici, le *studium* est l'écran de la séance de cinéma, et cet élément fait le sujet central de la photographie et des commentaires apposés par les internautes. Les autres composants de ces photographies qui accrochent le regard se trouvent sur le devant de scène. Le *punctum* de ces photographies est la présence des instruments et des musiciens, éléments parasites des photographies mais leur donnant une véritable raison d'exister sur les comptes personnels où elles sont postées, accompagnées de commentaires soulignant qu'il s'agit d'un ciné-concert et que l'internaute-spectateur-photographe en était. L'écran de cinéma reste cependant l'élément le plus visible des photographies postées sur les réseaux sociaux, il reste le canevas culturel sur lequel le sens de la prise de vue repose. En effet, les

photographies de ciné-concerts corroborent les informations qui fondent le savoir ethnographique concernant ce type d'événement. Le matériau photographique a ici valeur ethnographique, si l'on adopte le point de vue d'Howard Becker sur la photographie (Becker, 2001 : 343), mais aussi une valeur historique car les images nous donnent à voir le cinéma tel qu'il pouvait se voir (et s'entendre) avant que le cinéma ne devienne parlant.

La caractérisation des résultats de cette première recherche empirique sur les publics des ciné-concerts donne corps à certaines observations déjà formulées par J. Van Dijck à propos de l'usage de la photographie numérique chez des spectateurs ordinaires. Si l'observation s'appuie sur les deux fonctions principales de la photographie relevées par R. Barthes – fonction mémorielle et fonction communicative –, elle les actualise en soulignant que, pour des raisons à la fois sociétales et technologiques, la fonction communicative de la prise de vue photographique tend à prendre aujourd'hui le pas sur sa fonction mémorielle qu'avait théorisée le sémiologue français en la présentant alors comme prépondérante sur la seconde (Van Dijck, 2008 : 58). Les usages de la photographie numérique sont, depuis la parution de l'ouvrage de R. Barthes en 1980, en pleine mutation. La multifonctionnalité des téléphones portables et leur connectivité à Internet participent de cette mutation : le temps entre la capture de la photographie et son partage sur les réseaux sociaux se rapproche de l'instantanéité. Cette mutation implique une rupture générationnelle concernant l'utilisation de l'appareil photographique. Cette rupture se retrouve dans l'enquête par questionnaire menée pour les ciné-concerts observés pour cet article auprès des personnes qui prennent des clichés durant le spectacle : les dates de naissance des spectateurs ayant pris des photographies se situent entre 1978 et 1988 et 75 % des spectateurs-photographes partagent leurs clichés sur des réseaux sociaux. On remarque également que pour plus de 60 % des spectateurs-photographes, c'est le dispositif qui est capturé, c'est-à-dire l'ensemble des composantes d'un ciné-concert, à savoir l'écran et les musiciens. Enfin, dans le cas précis des ciné-concerts de films muets, dans leur grande majorité, les spectateurs méconnaissent avant de se rendre au spectacle l'œuvre jouée – film ou cinéaste. Les facteurs expliquant l'intérêt porté aux clichés capturés durant ces événements sont qu'ils combinent un ensemble d'éléments à la fois mémoriels, communicatifs et identitaires. On se prend en photo dans un ciné-concert et on prend en photo le dispositif du ciné-concert comme on le ferait dans un événement un peu exceptionnel où la valeur patrimoniale de l'objet joue comme marqueur identitaire dans la relation avec autrui.

C O N C L U S I O N

L'un des principaux enseignements de cette recherche porte finalement sur les modes de catégorisation des spectateurs ordinaires et leur degré d'investissement dans le processus social de patrimonialisation des films. Les spectateurs des ciné-concerts, y compris les plus assidus, sont généralement des usagers non mûs par le désir de se mobiliser pour contribuer à la défense de la valeur patrimoniale des objets passant au crible de ces événements culturels. On pense notamment aux archétypes des associations dévouées au patrimoine local, aux sociétés d'amis de musées ou aux collectifs de riverains, figures maintes fois mobilisées pour donner corps au rôle des acteurs sociaux dans les modèles de patrimonialisation basés sur les régimes d'engagement des individus afin de les identifier comme un groupe homogène. Ces résultats nous encouragent sans doute à revisiter à la fois le statut du film muet dans les pratiques culturelles – un statut ayant considérablement évolué durant la présente décennie, notamment sous l'impulsion de films muets (ou, pour être plus exact, non parlés) de nouvelle génération comme *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), qui lui ont conféré une nouvelle actualité – mais aussi, sur le plan théorique, le postulat de l'engagement, héritier des enseignements des théories de la décision, du choix rationnel, ou de la philosophie de l'action qui a dominé les modèles francophones de patrimonialisation des années soixante-dix à quatre-vingt-dix. Il nous paraît relativement opportun de nous intéresser désormais aux approches constructivistes et dynamiques permettant de catégoriser les acteurs des processus de patrimonialisation en ne niant ni l'apport des théories de l'agir communicationnel ni les acquis de la pragmatique du langage. Nous supposons que les acteurs ordinaires, s'ils ne sont pas dotés d'un idéal collectif de défense militante des objets patrimoniaux⁹, peuvent cependant produire des effets comparables à ceux des acteurs légitimés en contribuant à la popularisation du concept du ciné-concert et des films qui y sont diffusés, et en bénéficiant de l'effet multiplicateur des chaînes constituées de réseaux faibles (Granovetter, 1976, 2000). On pourra toujours, certes, discuter les limites de cet angle de vue porté sur la question qui emprunte volontiers à l'ethnométhodologie, et notamment la valeur que nous accordons aux communautés de spectateurs « participants » (Ethis, Fabiani & Malinas, 2008) des ciné-concerts, ces spectateurs isolés mais reliés entre eux au sein d'une communauté d'intérêts participative et éphémère, plus que par un destin commun. Il pourrait nous être éventuellement fait le procès de les considérer comme les *alter ego* des collectifs organisés d'antan qu'étaient autrefois les associations de

ciné-clubs pour la popularisation et la défense du patrimoine muet. Il nous faut ici préciser cette idée, en évitant d'opposer deux modèles qui se complètent en réalité davantage qu'ils ne s'opposent : la création d'une valeur est pensée comme une contribution au processus, passant par la production d'images diffusées avec des commentaires relevant l'exceptionnalité de la pratique. Elle n'est pas seulement liée à une action collective et nécessairement concertée d'individus agissant de concert, c'est-à-dire dans un but ayant préalablement fait consensus – que ce soit dans l'opposition ou même dans l'implication –, comme par exemple dans la phase de diffusion présente au sein du modèle, bien connu, de l'innovation (Akrich, Callon & Latour, 1988 : 22)¹⁰. Ici, ce sont des communautés d'interprétation (Fish, 1976) qui contribuent à la création de bruit médiatique sur les réseaux communautaires interactifs. Nous pensons notamment à la théorie de l'agir communicationnel des acteurs sociaux (Habermas, 1981) qui, s'appuyant sur les maillons faibles des réseaux des acteurs ayant pris des clichés en concert, popularisent dans des sphères jusqu'alors difficilement perméables au patrimoine muet à la fois le concept et les objets, c'est-à-dire comme ils le feraient s'ils étaient préalablement dotés d'une intentionnalité militante dans leur agir. Il faut enfin rappeler que, d'expérimental il y a encore vingt ou trente ans, le ciné-concert connaît aujourd'hui une phase d'expansion sans précédent qui rend caduques certaines prises de position fondées sur l'économie du marché des salles de cinéma de ses débuts. Le concept du ciné-concert était vu, dans les années quatre-vingt-dix, comme un modèle alternatif à la salle traditionnelle mais aussi aux diffusions trop rares des films muets à la télévision, lieux jugés, à tort ou à raison, impropres à la restitution de ce qu'était une véritable projection muette, ce qui amenait naturellement les acteurs à se concerter pour organiser par eux-mêmes des projections recherchant l'authenticité première du dispositif. À cette résistance première du ciné-concert contre l'innovation technologique des médias s'est aujourd'hui substituée une marchandisation du concept bénéficiant d'une logique communicationnelle, et qui, donc, fait avec les médias.

À chacune de ces formes correspondent, finalement, des usages distincts de la photographie. Comme le montrait R. Barthes, la photographie, non seulement aide notre mémoire à garder certains souvenirs, mais nous permet en outre d'en construire de nouveaux. La photographie ne se contente pas de nous rappeler comment était le passé, elle nous dit comment nous devons nous en souvenir, ce que nous devons en garder. La prise de photographie lors d'un ciné-concert, plus qu'une fenêtre vers le passé du cinéma, peut être vue comme une nouvelle façon de regarder le passé du cinéma et de le réinvestir dans le présent. À l'instar

de Dominique Païni, nous pensons que « l'on ne peut pas séparer l'histoire d'un art de l'histoire du goût, bien sûr, mais aussi de ses modes de conservation et de collection » (Païni, 1993 : 62). L'évolution du goût de ces cinéphiles preneurs de clichés participe d'une démarche dynamique qui réinterroge sans cesse la valeur patrimoniale des films muets dès lors qu'ils sont réexposés au regard du public et aux jugements de goût dans le cadre des ciné-concerts. Le concept même de cinémathèque, puis ses récentes évolutions avec les événements de valorisation que sont les ciné-concerts, sont la conséquence de l'histoire d'un art en mutation, sans cesse réinventé, comme on le voit avec l'engouement du muet en tant que matériau créatif pour les artistes de l'art numérique mais aussi de l'industrie cinématographique contemporaine, et auquel les publics participent de plein droit. L'évolution du goût des publics de ces événements doit être envisagée selon des points de vue divers, qui intéressent à la fois la réputation établie des chefs-d'œuvre, les convictions nouvelles sur ces derniers (Gimello-Mesplomb, 1996 : 27), fruit du jugement porté par les cinéphiles ordinaires, simples spectateurs ou spécialistes de l'ère muette qui les redécouvrent dans un cadre événementiel différent du dispositif initial de la salle de cinéma. Loin des motivations psychologiques que rapporte puis critique P. Bourdieu dans son ouvrage sur les usages sociaux de la photographie (Bourdieu, 1965), c'est bien le langage propre à l'objet photographique qui discute sans doute le mieux, aujourd'hui, le sens de la photo de ciné-concert et le rôle qu'elle tient dans ce mouvement global de redécouverte du patrimoine muet. La prise en photo de ces événements, le partage des clichés, la valeur portée tant sur les films que sur les dispositifs, sont une étape du processus de patrimonialisation de ces objets, rendue possible avec les outils sociotechniques – dont la photographie produite par les smartphones n'est finalement que l'un des vecteurs ordinaires¹¹.

F. G.-M. & Q. A.

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Manuscrit reçu le : 7 mars 2014

Version révisée, reçue le : 4 août 2014

2^e version révisée, reçue le : 14 août 2014

Article accepté pour publication le : 20 septembre 2014

NOTES

1. Le « Plan Nitrate » du ministère de la Culture et de la Communication, dédié à la sauvegarde et la restauration des films anciens les plus fragiles, fut lancé en 1990. Il s'agissait de faire face à l'urgence créée par la décomposition annoncée des films en nitrate de cellulose, et de les valoriser dans le cadre des célébrations du centenaire du cinéma. Le plan permit d'établir des objectifs, une méthodologie et des pratiques de travail en vue de faciliter les chantiers à mettre en œuvre avec les institutions dépositaires de ces films aux Archives françaises du film. De 1991 à 2006, 12 871 films appartenant aux collections des Archives françaises du film, de la cinémathèque de Toulouse et de la Cinémathèque française furent sauvegardés et/ou restaurés, représentant environ 13 millions de mètres de film original en nitrate de cellulose.
2. Annoncée pour 1976, la diffusion du format VHS est effective en mai 1978, en France et en Grande-Bretagne.
3. Le paradigme essentialiste de l'art domine encore le champ universitaire à travers la philosophie esthétique, dont l'un des prolongements se retrouve dans la pratique de la critique savante de cinéma.
4. « Connaisseur », au sens de celui qui cultive son plaisir esthétique par son expérience.
5. « Votes ».
6. *Monte-Cristo, le fantôme du château d'If* (H. Fescourt, 1929), ciné-concert, Opéra de Marseille, 19 juillet 2013 ; *Open-Air-Kino und Kiezkultur im Brunnenviertel*, ciné-concert, Berlin, 16 août 2013 ; *La Nouvelle Babylone* (G. Kozintsev et L. Trauberg, 1929), ciné-concert, Avignon, 31 octobre 2013.
7. *Vladimir Cosma*, concert de musiques de film, La Grande-Motte, 20 juillet 2013 et *Le B.O. Concert*, concert de musiques de film, Le Grand Rex, Paris, 10 janvier 2014.
8. Ciné-concert *Le Seigneur des anneaux : Les deux tours* (P. Jackson, 2002), Palais des Congrès de Paris, 26 juin 2013.
9. Un tel idéal s'inscrirait dans le cadre de luttes de territoires ou de conflits d'appropriation – par exemple du format du ciné-concert comme une instance de réévaluation d'objets filmiques injustement délaissés ou méconnus de spectateurs contemporains, comme il en serait d'un festival ou d'une rétrospective de films à la Cinémathèque française.
10. La phase de diffusion génère un « immense travail collectif qui suppose un soutien actif de tous les acteurs impliqués » (Akrich, Callon & Latour, 1988 : 22)
11. Les auteurs tiennent à remercier Julien Gaillard, doctorant au Laboratoire informatique d'Avignon (LIA), Nicolas Tochet, délégué artistique des Trinitaires, salle de concert (Metz), et doctorant au Centre Norbert Elias.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Akrich (Michèle), Callon (Michel) & Latour (Bruno). 1988. « À quoi tient le succès des innovations ? 2 : Le choix des porte-parole ». *Gérer et comprendre, Annales des Mines*, 12, p. 14-29.
- Ames (Morgan Golata). 2006. *The Social Life of Snapshots. The Past, Present, and Future of Personal Photography*. Mémoire de Master : Berkeley : University of California.
- Amougou (Emmanuel) (dir.). 2004. *La Question patrimoniale : De la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*. Paris : L'Harmattan.
- Barbin (Pierre). 2005. *La Cinémathèque française*. Paris : Vuibert.
- Barthes (Roland). 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil.
- Baubias (Thierry). 2009. « Quand la projection de film se fait médiation : La sollicitation d'une écriture comparative ». *Culture & Musées*, 14, p. 109-126.
- Becker (Howard S.). 2001. « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : Tout (ou presque) est affaire de contexte ». *Communications*, 71, p. 333-351.
- Bergé (Armelle) & Granjon (Fabien). 2007. « Éclectisme culturel et sociabilités. La dimension collective du mélange des genres chez trois jeunes usagers des écrans ». *Terrains & Travaux* 1, 12, p. 195-215.
- Blandin-Obernesser (Annie) & Moriceau (Aurélié). 2012. « État de l'art des règles juridiques applicables à la diffusion de vidéos à partir de smartphones de non-professionnels ». Rapport de recherche Programme ZEWALL-IODE-CNRS. Rennes. Publication en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00728714>. Consulté le 23.03.2014.
- Borde (Raymond) & Buache (Freddy). 1997. *La Crise des cinémathèques, et du monde*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Bourdieu (Pierre) *et al.* 1965. *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun ».
- Bourdieu (Pierre). 1991. « Towards a Sociology of Photography ». *Visual Anthropology Review*, 7, p. 129-133.
- Chesher (Chris). 2007. « Becoming the Milky Way : Mobile Phones and Actor Networks at a U2 Concert ». *Continuum*, 2, p. 217-225.
- Das Neves (Marco Pereira). 2010. « Dans l'ombre ou sous la lumière : Des politiques esthétiques du ciné-concert : Musiques actuelles pour accompagnement de films préexistants ». Th. Doct. : Université Paris VIII.
- Davallon (Jean). 2006. *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès Science-Lavoisier.
- Dubois (Vincent). 2012. « Politique culturelle et politique de démocratisation : Un chantier à repenser ». *La Terrasse*, 200, p. 32.
- Ethis (Emmanuel). 1999. « Mettre l'oreille dans l'œil : Les temporalités scénarisées de la musique au cinéma ». *Musurgia, Revue d'analyse et pratique musicales*, 2, p. 59-63.
- . 1999. « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des œuvres filmiques ». *Communication et Langages*, 119, p. 38-54.
- Fish (Stanley). 1980. *Is There a Text in This Class ? : The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press.
- Flichy (Patrice). *Le Sacre de l'amateur : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris : Seuil, coll. « La République des idées ».
- François (Pierre). 2004. « Prototype, concurrence et marché : Le marché des concerts de musique ancienne », p. 529-559 in *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 3.
- Gauthier (Christophe). 2007. « Le cinéma : Une mémoire culturelle », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 52, p. 9-26.

- Gimello-Mesplomb (Frédéric). 1996. « La valorisation du patrimoine cinématographique muet. Vingt ans de ciné-concerts : Éléments pour un bilan », *Génériques*, 5, p. 25-28.
- . 2006. « La politique publique du cinéma en France », p. 25-28 in *Art et Pouvoir, de 1848 à nos jours*. Paris : SCEREN-CNDP, coll. « Histoire des arts ».
- Goffman (Erving). 1974. *Les Rites d'interaction*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun ».
- Gottesdiener (Hana) & Vilatte (Jean-Christophe). 2010. « Un déterminant de la fréquentation des musées d'art : La personnalité ». *Loisir et Société*, 32, p. 47-71.
- Granovetter (Marc). 2000. *Le Marché autrement. Les réseaux dans l'économie*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Haskell (Francis). 1997. *L'Amateur d'art*. Paris : Librairie générale française.
- Hoekner (Berthold) et al. 2011. « Film Music Influences How Viewers Relate to Movie Characters ». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5, p. 146-153.
- Hugues (d') (Philippe). 1994. « Le patrimoine cinématographique existe-t-il ? ». *Communication et Langages*, 100-101, p. 185-196.
- Kindberg (Tim) et al. « I Saw This and Thought of You : Some Social Uses of Camera Phones », p. 1545-1548 in *Actes de l'International Conference for Human-Computer Interaction (ICHI) 2-7 avril 2005*. Portland, Oregon : University of Portland Press.
- Lipovetsky (Gilles) & Serroy (Jean). 2011. *L'Écran global : Du cinéma au smartphone*. Paris : Points.
- Louis (Stéphanie-Emmanuelle). 2013. *Le Musée au pluriel (1944-1968), Faire voir le patrimoine cinématographique en France à l'heure de l'expansion cinéphile*. Th. Doct. : École des hautes études en sciences sociales (EHESS).
- Malinas (Damien) & Zerbib (Olivier). 2003. « Les cicatrices cinéma(photo)-graphiques des spectateurs cannois ». *Protée*, 31, p. 63-73.
- Malinas (Damien) & Spies (Virginie). 2006. « Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt : L'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision ». *Culture & Musées*, 7, p. 39-63.
- Maresca (Sylvain) & Meyer (Michaël). 2013. *Précis de photographie à l'usage des sociologues*. Paris : Presses universitaires de France.
- Odin (Roger) (dir.). 1995. *Le Film de famille, usage privé, usage public*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Olmata (Patrick). 2000. *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*. Paris : CNRS.
- . 1992. *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*. Bruxelles : Éditions Yellow Now.
- . 1993. « Le cinéphile, la mélancolie et la cinémathèque ». *Vertigo*, 10, p. 6-22.
- Païni (Dominique). 2002. *Le Temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*. Paris : Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».
- Peterson (Richard A.) & Kern (Roger M.). 1996. « Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review*, 61, p. 900-907.
- Peterson (Richard A.). 2004. « Le passage à des goûts omnivores : Notions, faits et perspectives ». *Sociologie et Sociétés*, 36, p. 145-164.
- Poirrier (Philippe) & Martin (Laurent). 2013. *Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles*. Dijon : Territoires contemporains.
- Sontag (Susan). 1977. *On Photography*. London : Penguin.
- Toulet (Emmanuelle) & Belaygue (Christian). 1994. *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*. Paris : Réunion des musées nationaux.
- Van Dijck (José). 2008. « Digital Photography : Communication, Identity, Memory ». *Visual Communication*, 7, p. 57-76.
- Vernet (Marc). 2006. *Rapport de la mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

Cet article s'attache à décrire le sens que revêt la prise de photographies au moyen de smartphones durant les ciné-concerts, projections de films muets accompagnées d'une musique interprétée en direct. Il évalue la contribution de cette pratique au processus d'exhumation des œuvres du répertoire filmique muet. Ce travail prend le parti de considérer les spectateurs « ordinaires » des ciné-concerts comme une catégorie d'acteurs légitimes dans le processus de patrimonialisation des films dès lors qu'ils contribuent activement, lors de la (re)sortie des films de répertoire, à une réévaluation de la valeur de ces objets. Ce phénomène se mesure, notamment, par les photographies prises durant ces événements et l'usage fait de ces clichés sur les réseaux sociaux. L'un des principaux enseignements de cette recherche porte sur les régimes d'engagement de ces experts profanes et, notamment, sur leur degré d'investissement dans le processus social de patrimonialisation des films du répertoire muet, mais aussi sur la fonction mémorielle que joue la photographie de concert sur le spectateur. La prise de photographie lors d'un ciné-concert, plus qu'une fenêtre vers le passé du cinéma, peut être vue comme une nouvelle façon de regarder le passé du cinéma et de le réinvestir au présent.

Titre : Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : La photographie de ciné-concert

Mots-clés : ciné-concerts, patrimonialisation, mémoire, photographie numérique, réseaux sociaux.

This article attempts to describe the symbolism of the taking photographs by means of smartphones during silent film concerts – screenings of silent movies accompanied with music performed in live. It evaluates the contribution of this practice in the process of heritagization of silent repertoire movies. This work considers the ordinary spectators of silent movie concerts as a category of legitimate actors in the process of patrimonialization of films since they actively contribute to the reevaluation of the value of these objects during and after the new exploitation in live. This phenomenon is measured, in particular, by the photographs taken during these events and by their use on social networks. One of those principal lessons in this research relates on the various modes of commitment of these ordinary experts, in particular, on their degree of involvement in the social process of heritagization of repertoire silent movies, but also to the memory function that the photography in concert plays on the spectator. The taking of

photography during a silent film concert, more than one window towards the past of the cinema, can be seen as a new way to see the past of the cinema and to reinvest it at the present time.

Title: Reinvest the Past of the Cinema by Digital Media: The Silent Film Concert Photography

Keywords: silent film concerts, patrimonialization, digital photography, memory, social networks.

Este artículo se aferra a describir el sentido que contiene la toma de fotografías por medio de smartphones durante los cine-conciertos, proyecciones de películas mudas acompañadas de música interpretada en directo. A su vez, evalúa la contribución de esta práctica en el proceso de exhumación de las obras del repertorio fílmico mudo. El trabajo toma la posición de considerar a los espectadores “ordinarios” de los cine-conciertos como una categoría de actores legítimos en el proceso de patrimonialización de las películas desde que éstos contribuyen activamente, al momento de la (re)salida de las cintas del repertorio, a una reevaluación del valor de esos objetos. Este fenómeno se mide, fundamentalmente, por las fotografías tomadas durante estos acontecimientos y en el uso de esos clichés fotográficos en las redes sociales. Uno de los principales aprendizajes de esta investigación se refiere a los regímenes de compromiso de esos expertos profanos y, principalmente, sobre el grado de inversión en el proceso social de patrimonialización de las películas del repertorio mudo, pero también sobre la función memorial que juega la fotografía de concierto sobre el espectador. La toma de fotografías en un cine-concierto, más que una ventana hacia el pasado del cine, puede ser vista como una nueva forma de ver el pasado del cine y de reinvestirlo en la actualidad.

Título : Reinvertir el pasado del cine por medio de lo digital : la fotografía de cine-concierto

Claves : cine-conciertos, patrimonialización, memoria, fotografía digital, redes sociales.