

Dispositifs immersifs  
monumentaux et collectifs

Monumental and Collective  
Immersive Viewing Systems

## Introduction : une hétérotopologie des dispositifs

## Introduction: A Heterotypology of Viewing Systems

Olivier Asselin Aude Weber-Houde

Sous la direction de/edited by  
Olivier Asselin Aude Weber-Houde

Éditorialisation/content curation  
Tara Karmous Traduction/translation  
Timothy Barnard

**Référence bibliographique/bibliographic reference**  
Asselin, Olivier, et Aude Weber-Houde (dir.). *Dispositifs immersifs monumentaux et collectifs / Monumental and Collective Immersive Viewing Systems*. Montréal: CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/32859>

**Dépôt légal/legal deposit**  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2023  
ISBN 978-2-925376-00-2 (PDF)

**Appui financier du CRSH/SSHRC support**  
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

**Mention de droits pour les textes/copyright for texts**  
© CinéMédias, 2023. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



### Image d'accroche/header image

Public regardant un film stéréoscopique à Londres lors du Festival of Britain, 1951. Photographie tirée des collections de The National Archives (Royaume-Uni). [Voir la fiche](#).

Audience watching a stereoscopic film in London during the Festival of Britain, 1951. Photograph taken from the collections of The National Archives (United Kingdom). [See database entry](#).

### Base de données TECHNÉS/TECHNÉS database

Une base de données documentaire recensant tous les contenus de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia* is in [open access](#). References to the database are also provided for each image included in this book.

### Version web/web version

Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#) of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

# Introduction : une hétérotopologie des dispositifs

par Olivier Asselin et Aude Weber-Houde

Dans l'introduction de *La querelle des dispositifs*, Raymond Bellour (ou plutôt son alter ego dans ce dialogue anonyme) déplore l'usage que l'on fait aujourd'hui du mot « cinéma » et de la « dilution » du septième art dans l'art contemporain et dans le champ élargi du « visuel »<sup>[1]</sup>. Même s'il reste le défenseur infatigable de l'« entre-images », Bellour considère que rien de tout cela n'est du cinéma – ni l'art vidéo, ni l'installation, ni les images numériques. Selon lui, le cinéma se définit par une condition essentielle, « unique », « propre », « absolue », à la fois transhistorique et historique (puisqu'elle fut fixée « magiquement » dès la première apparition publique du cinéma avec les frères Lumière) : c'est « la projection en salle », « dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective »<sup>[2]</sup>.

En fait, cette « querelle des dispositifs » est d'abord et avant tout une querelle des *milieux* et des *institutions* – elle oppose l'art et le cinéma, le musée et les réseaux de salles. Mais elle est aussi et surtout une querelle des *lieux* – elle oppose le cube blanc<sup>[3]</sup> et la salle obscure<sup>[4]</sup>. Il faut situer cette querelle particulière dans une *topologie* générale des dispositifs, une *hétérotopologie* même<sup>[5]</sup>. Car un dispositif n'est pas seulement l'arrimage d'une image et d'un corps, mais l'arrimage d'une image et d'un corps dans un lieu.

Comme Rosalind Krauss pensait jadis la sculpture dans un « champ élargi », dans son rapport dialectique avec ce qu'elle n'est pas, soit l'architecture et le paysage<sup>[6]</sup>, il faut penser le cinéma dans un champ élargi analogue, défini par les lieux, les lieux de réception, contre lesquels il se constitue. Mais quel est le champ élargi du cinéma ? Contre quels dispositifs et quels lieux se pense-t-il ? Tout dépend du moment considéré : à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la naissance de la culture de masse et la concurrence des autres attractions, le cinéma se cherche entre le musée, la foire, l'arcade, la salle de spectacle et la maison<sup>[7]</sup> ; dans les années 1910 et 1920, la salle s'institutionnalise progressivement pour devenir le principal lieu du cinéma (même si l'industrie continue de s'intéresser au cinéma familial) ; dans les années 1930, avec la crise économique et le développement de la radio, puis dans les années 1950, avec l'expansion de la télévision, la salle entre à nouveau dans une relation dialectique avec l'espace domestique ; et à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, avec les déploiements successifs de la révolution numérique (ordinateur, ordinateur personnel, Web, plateformes mobiles), il doit à nouveau dialoguer avec l'espace domestique, le musée et l'espace public.

La salle de cinéma connaît une crise majeure, l'une des plus importantes de son histoire, pendant la période qui suit la Seconde Guerre mondiale. Aux États-Unis, par exemple, la fréquentation des salles de cinéma diminue radicalement entre 1946 et 1960 ; entre 1950 et 1953, ce sont

5000 salles qui ferment leurs portes, en moyenne trois par jour<sup>[8]</sup>. Cela entraîne plusieurs bouleversements au sein de l'industrie cinématographique, tant en ce qui concerne le type de films qui sont scénarisés puis réalisés et les techniques de production favorisées que les standards de diffusion qui sont mis de l'avant. L'industrie entière, et les exploitants de salles en particulier, puisqu'ils sont directement touchés par ce déclin, se mobilisent.

Le livre qui suit examine la manière dont le cinéma – ce dispositif singulier qui propose une image monumentale et collective dans un lieu consacré – a cherché à se réinventer contre la télévision – ce dispositif qui propose ainsi une image plus intime dans l'espace domestique. Dans cette compétition, la salle de cinéma a eu recours à toutes sortes de stratégies, souvent immersives : «augmenter» la salle, avec un écran élargi ou multiplié et un son étendu, mais aussi avec la 3D, le cinéma odorant et les sièges truqués; ou, au contraire, «réduire» la salle à sa plus simple expression, pour qu'elle soit le lieu d'une expérience audiovisuelle pure. Alors que certaines de ces technologies s'imposent rapidement et s'intègrent au dispositif de la salle de cinéma, comme l'écran large et le son stéréophonique, d'autres parmi ces innovations sont plutôt considérées comme des gadgets promotionnels passagers et racoleurs, et leur apparition en salle reste éphémère, ou alors connaît une histoire faite de brefs surgissements, de disparitions et de résurgences. C'est le cas notamment de la 3D, du cinéma odorant, des sièges truqués et du cinéma invisible.

---

[1] Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions* (Paris : P.O.L., 2012), 13-47.

[2] *Ibid.*, 14, 19.

[3] Brian O'Doherty, «Inside the White Cube, Part I: Notes on the Gallery Space», *Artforum* 14, n° 7 (mars 1976) : 24-30; «Part II: The Eye and the Spectator», *Artforum* 14, n° 8 (avril 1976) : 26-34; «Part III: Context as Content», *Artforum* 15, n° 3 (novembre 1976) : 38-44.

[4] Sur la question des lieux du cinéma, voir notamment Francesco Casetti, «The Relocation of Cinema», *NECSUS: European Journal of Media Studies* 1 (octobre 2012) : 5-34; et le chapitre «Relocation», dans Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York : Columbia University Press, 2015), 17-42.

[5] C'est ainsi que Michel Foucault qualifiait son propre travail dans sa célèbre conférence sur les «hétérotopies» (prononcée en 1966 sur France-Culture et en 1967 au Cercle d'études architecturales de Paris, mais jamais publiée de son vivant) : non plus comme une archéologie des discours et des pratiques, pas encore comme une généalogie des formes de subjectivation, mais comme une hétérotopologie des «espaces autres». Michel Foucault, «Des espaces autres», dans *Dits et écrits, tome 4 (1980-1988)* (Paris : Gallimard, 1994), 752-762.

[6] Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October* 8 (printemps 1979) : 30-44.

[7] Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley : University of California Press, 1998).

[8] Douglas Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States, Wisconsin Studies in Film* (Madison : University of Wisconsin Press, 1992), 84; Joël Augros et Kira Kitsopaniidou, *L'économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies, Cinéma* (Paris : Armand Colin, 2009), 97.

# Introduction: A Heterotypology of Viewing Systems

by Olivier Asselin and Aude Weber-Houde

Translation: Timothy Barnard

In the introduction to his book *La querelle des dispositifs*, Raymond Bellour (or rather his alter ego in this anonymous dialogue) laments the use made today of the word “cinema” and the way this art form has been “diluted” in contemporary art and the expanded field of the “visual.”<sup>[1]</sup> Even as he remains the indefatigable champion of what lies “in-between images,” Bellour believes that none of all that is cinema: neither video art, nor installation, nor digital images. For him, cinema is defined by an essential condition, a “unique,” “specific,” “absolute” condition at once trans-historical and historical (because it was fixed “magically” from cinema’s very first appearance with the Lumière brothers): “projection in a hall,” “in the dark for the prescribed duration of a screening in some degree collective.”<sup>[2]</sup>

In fact, this “viewing systems quarrel” is first and foremost a quarrel between milieux and institutions: it pits art against cinema, museums against the network of movie theatres. But it is also and especially a quarrel between places: it pits the white cube<sup>[3]</sup> against the darkened hall.<sup>[4]</sup> We must situate this peculiar quarrel in a general typology or even a heterotypology<sup>[5]</sup> of dispositifs, or viewing systems. For a viewing system is not only the fastening of an image to a body, but rather the fastening of an image to a body in a place.

Just as Rosalind Krauss once conceived of sculpture in an “expanded field,” in its dialectical relation with that which it is not – architecture and landscape<sup>[6]</sup> – we must conceive of cinema in an analogous expanded field, one defined by the places of reception against which it is constituted. But what is cinema’s expanded field? Against which viewing systems and places is it conceived? Everything depends on the moment under consideration: at the end of the nineteenth century, with the birth of mass culture and the rivalry of other attractions, cinema sought its identity amidst museums, fairs, arcades, concert halls and the home;<sup>[7]</sup> in the 1910s and 20s, the movie theatre was gradually institutionalized, becoming cinema’s principal venue (even though the industry continued to explore home cinema); in the 1930s, with the economic crisis and the growth of radio, and then in the 1950s with the expansion of television, the movie theatre once again began a dialectical relationship with domestic space; and at the end of the twentieth century, with successive waves of the digital revolution (computers, personal computers, the Internet, mobile platforms), cinema was once again obliged to enter into a dialogue with domestic space, the museum and public space.

The movie theatre experienced a major crisis, one of the worst in its history, during the period following the Second World War. In the United States, for example, attendance fell drastically from 1946 to 1960; in the period from 1950 to 1953, 5,000 theatres closed their doors, an

average of three per day.<sup>[8]</sup> This brought upheaval to the film industry with respect to the kinds of films scripts written and films made, the production techniques used and the dissemination standards which came to the forefront. The entire industry, and movie theatre operators in particular, because they were directly affected by this decline, swung into action.

Here we will examine how cinema, that singular viewing system which offers a monumental and collective image in a dedicated space, sought to reinvent itself in opposition to television, a viewing system which offered a more intimate image in domestic space. In this competition, cinema employed various kinds of often immersive strategies: “upgrading” movie theatres with bigger or multiple screens and surround sound, but also with 3D, odours and vibrating seats; or, on the contrary, “reducing” movie theatres to their simplest expression to be the site of a pure audiovisual experience. Although some of its technologies, such as the wide screen and stereophonic sound, took hold quickly and were incorporated into the movie theatre’s viewing system, other innovations were seen instead as passing ways to hook viewers, and their presence in movie theatres was short lived, or their history was one of rising up briefly, disappearing and reappearing. This was the case in particular of 3D, the use of odours, vibrating seats and the invisible cinema.

---

[1] Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs : Cinéma – installations, expositions* (Paris: P.O.L, 2012), 13-47.

[2] *Ibid.*, 14, 19.

[3] Brian O’Doherty, “Inside the White Cube, Part I: Notes on the Gallery Space,” *Artforum* 14, no. 7 (March 1976): 24-30; “Part II: The Eye and the Spectator,” *Artforum* 14, no. 8 (April 1976): 26-34; “Part III: Context as Content,” *Artforum* 15, no. 3 (November 1976): 38-44.

[4] On the question of cinema’s places, see in particular Francesco Casetti, “The Relocation of Cinema,” *NECSUS: European Journal of Media Studies* 1 (October 2012): 5-34; and the chapter “Relocation” in Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015), 17-42.

[5] This is how Michel Foucault described his own work in his famous lecture on “heterotopias” (given on France-Culture in 1966 and at the Cercle d’études architecturales de Paris in 1967, but never published in his lifetime): no longer as an archaeology of discourses and practices, or even as a genealogy of forms of subjectification, but as a heterotopology of “other spaces.” Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,” trans. Jay Miskowiec, *Diacritics* 16, no. 1 (Spring 1986): 22-27.

[6] Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October* 8 (Spring 1979): 30-44.

[7] Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998).

[8] Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992), 84; Joël Augros and Kira Kitsopaniidou, *L’économie du cinéma américain: histoire d’une industrie culturelle et de ses stratégies* (Paris: Armand Colin, 2009), 97.