

ANDRÉ GAUDREAU

PHILIPPE MARION

# LA **FIN** DU **CINÉMA ?**

Un média en crise  
à l'heure du numérique

**ARMAND COLIN**

André **Gaudreault** est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où il dirige depuis 1992 le GRAFICS. Directeur de la revue *Cinéma*s depuis 1999, il est aussi cofondateur, avec Denis Héroux, de l'Observatoire du cinéma au Québec. Il a reçu en 2013 un prestigieux Guggenheim Fellowship qui lui permettra de poursuivre ses recherches sur l'impact de la révolution numérique sur l'identité du cinéma.

Philippe **Marion** est professeur à l'Université catholique de Louvain. Il mène ses recherches dans les secteurs de la narratologie médiatique et de l'analyse comparée des médias et des discours médiatiques. Membre fondateur de l'Observatoire du récit médiatique (ORM) et de l'École de journalisme de Louvain (EJL), ses publications internationales portent sur l'étude des récits en images, sur la compréhension de la culture et des genres médiatiques contemporains, ainsi que sur la généalogie des médias.

Illustration de couverture : Marc Combier

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p>		<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour</p>
<p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>	

© Armand Colin, 2013, 2019

Armand Colin est une marque de

Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

[www.armand-colin.com](http://www.armand-colin.com)

ISBN : 978-2-200-62712-6

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

## Des mêmes auteurs

### **André GAUDREAULT et Philippe MARION**

*The Kinematic Turn: Film in the Digital Era and its Ten Problems*, Montréal, Caboose, 2012.

### **André GAUDREAULT**

*Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

*Le récit cinématographique 2<sup>e</sup> édition*, Paris, Armand Colin, 2017. Avec François JOST.

*Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999 [1988].

*Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*,

Paris/Québec, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Presses de l'Université Laval, 1993.

Avec Tom GUNNING et Alain LACASSE.

### **Philippe MARION**

*Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1993.

*L'année des médias 1996* [paru en 1997], *L'année des médias 1997* [paru en 1997],

*L'année des médias 1998* [paru en 1999], Bruxelles/Louvain-la-Neuve, Bruylant/Academia.

*Schuiten filiation*, Bruxelles, Versant Sud, 2009.

*Pour Sylvie  
Pour Grégoire*

*Pour Catherine, Julien et Sébastien*

Cet ouvrage à quatre mains et à deux cerveaux est le fruit d'une collaboration prolongée et soutenue entre deux chercheurs qui, depuis 1992, ont pris l'habitude des communications et des publications conjointes (malgré l'océan qui les sépare) et qui caressaient le projet d'écrire ce livre depuis au moins cinq ans. Le texte de l'ouvrage est le résultat d'un travail de réelle coécriture, ce qui explique que le processus a dû s'étaler dans le temps ; il est aussi le produit d'une complète réécriture, même s'il contient quelques passages provenant de textes déjà publiés<sup>1</sup>.

Ce livre constitue par ailleurs pour ses auteurs une première contribution à TECHNÈS, la toute nouvelle initiative internationale qui unit depuis 2012 les efforts de trois groupes de recherche universitaires de l'espace francophone, dont chacun est associé à une cinémathèque et à une école de cinéma<sup>2</sup>. L'une des périodes à l'étude dans le projet TECHNÈS part du point de bascule de l'hégémonie de l'univers photochimique que représente l'avènement de la télévision pour s'étendre jusqu'à la « révolution numérique » qui est toujours en cours. Le projet s'intéresse également à la période de l'invention des technologies cinématographiques ainsi qu'à celle de l'introduction des technologies de sonorisation des films. Les membres de l'équipe TECHNÈS projettent de mener une recherche approfondie sur les liens qui se sont tissés, durant ces périodes de turbulences

1. On trouvera, sur le site Web dont il sera question un peu plus loin, la liste des textes antérieurs dont certains segments, si infimes soient-ils, ont été repris dans le présent ouvrage.

2. À savoir : en France, le laboratoire de cinéma (dirigé par Laurent Le Forestier) de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques » (elle-même sous la direction de Gilles Mouëllic) de l'Université Rennes 2, la Cinémathèque française et la FÉMIS (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) ; en Suisse, le groupe « Dispositifs » de l'Université de Lausanne (sous la direction de Maria Tortajada), la Cinémathèque suisse et l'École cantonale d'art de Lausanne ; au Canada, le GRAFICS de l'Université de Montréal (sous la direction d'André Gaudreault), la Cinémathèque québécoise et l'INIS (Institut national de l'image et du son). L'équipe québécoise a également comme partenaires la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, l'Observatoire du cinéma au Québec et le Canal Savoir. En savoir +.

technologiques, entre esthétique et technique cinématographiques, pratiques et formes filmiques, machineries et conceptions du cinéma, en procédant à une étude à la fois synchronique et diachronique de ces périodes d'instabilité où le cinéma a été appelé à subir des mutations profondes. Cet effort international de recherche vise non seulement à mieux comprendre les répercussions des innovations technologiques qui ont ébranlé l'identité du cinéma, mais également à saisir l'idée même qu'on se faisait du cinéma à une époque donnée. *La fin du cinéma ?* représente un premier pas dans cette direction.

Côté québécois, le texte du présent ouvrage a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture. Le GRAFICS fait partie du Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt). Côté belge, la réflexion et la recherche qui ont présidé à la rédaction du présent ouvrage se sont déroulées dans le cadre des travaux de l'Observatoire du récit médiatique (ORM) de l'Université catholique de Louvain.

Notre livre s'accompagne d'un site Web destiné au lecteur désireux d'en savoir plus, qui y trouvera des précisions, des digressions et des références bibliographiques supplémentaires, ainsi que des informations difficiles ou impossibles à intégrer dans un ouvrage en format papier (liens hypertextes, vidéos, captures d'écran de courriels, etc.). Comme l'indique l'astérisque placé au début de chaque chapitre, ce site, hébergé par le GRAFICS, est accessible à l'adresse [www.finducinema.com](http://www.finducinema.com), et les ajouts en question sont signalés dans les notes infrapaginales par la mention « En savoir + ». Précisons néanmoins que le livre a été conçu comme une entité autonome, ce qui devrait rassurer ceux de ses lecteurs qui ne seraient pas tentés de s'aventurer à l'extérieur des frontières délimitées par ses deux pages couvertures.

# La fin du cinéma ?

Thirty-five years of silent cinema is gone, no one looks at it anymore. This will happen to the rest of cinema. *Cinema is dead*<sup>1</sup>.

Peter Greenaway, 2007.

*Le cinéma [...] est plus vivant que jamais, plus multiple, plus intense, plus omniprésent qu'il ne l'a jamais été*<sup>2</sup>.

Philippe Dubois, 2010.

Les deux citations placées en épigraphe de la présente introduction semblent soutenir des thèses contradictoires. Paradoxalement, tel n'est pas le cas. En effet, il y a « mort » et « mort », comme le veut la formule. Ainsi n'est-ce pas en réalité du cinéma-en-tant-que-média que Greenaway constate la mort, mais plutôt d'une « forme » du cinéma, celle qui a dominé le xx<sup>e</sup> siècle : le *cinéma narratif classique* (ou quelque chose d'approchant), une forme de cinéma qui suppose

---

\* La mention « En savoir + » apparaît à plusieurs reprises dans les notes de bas de page de cet ouvrage. Elle indique qu'un supplément d'information (illustrations, vidéos, hyperliens, citations ou notes complémentaires) est accessible sur le site Internet *finducinema.com*.

1. Propos rapportés par Clifford Coonan dans « Greenaway Announces the Death of Cinema—and Blames the Remote-Control Zapper », *The Independent*, 10 octobre 2007. C'est nous qui soulignons. En savoir +.

2. « Présentation », dans Elena Biserna, Philippe Dubois et Frédéric Monvoisin (dir.), *Extended Cinema/Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010, p. 13. Texte repris en quatrième de couverture. C'est nous qui soulignons.

un spectateur plutôt passif, plongé dans l'obscurité d'une salle « traditionnelle » de cinéma. Greenaway s'insurge en fait contre ce qu'il décrit dans les termes suivants :

[...] old fashioned ideas of a narrative, sit in the dark, Hollywood centered narrative bookshop cinema<sup>3</sup>.

Pour le cinéaste britannique, le cinéma-en-tant-que-média, le *média*, donc, n'est certes pas mort, mais comme sa *forme* dominante est morte (ou en train de mourir), il ne faudrait plus avoir recours au mot *cinéma* pour désigner la *forme* nouvelle qui est apparue, ni pour désigner le *média* qui l'accueille en son sein :

[...] all the new languages will certainly be soon giving us, I won't say cinema because I think we have to find a new name for it, but cinematic experiences<sup>4</sup> [...]

*A contrario*, c'est plutôt le cinéma-en-tant-que-média que vise de son côté Philippe Dubois dans la phrase que nous citons également en épigraphe : comme les images en mouvement s'inscrivent sur de nouveaux supports, transitent par de nouvelles plateformes, s'affichent sur de nouveaux écrans, sont montrées dans de nouveaux espaces, on se doit de constater que le cinéma prolifère et que, désormais, il est... partout. D'où le corollaire voulant que le « cinéma [soit] plus vivant que jamais, plus multiple, plus intense, plus omniprésent qu'il ne l'a jamais été ». On comprend que pour Dubois, qui serait sans doute d'accord avec le constat de Greenaway sur la mort de la forme classique du cinéma, toute image en mouvement, quelle qu'en soit la *forme*, relève de plein droit du *média* cinéma, au-delà des seuls films consommés dans les salles obscures, et que le cinéma est un média dont il n'est dès lors pas le moindre utile de changer le nom :

---

3. Phrase prononcée par Greenaway dans un entretien filmé mis en ligne sur YouTube, sous le titre *Peter Greenaway, Cinema = Dead*. En savoir +.

4. Extrait d'une conférence donnée par Greenaway en 1999 au Flanders Film Festival (à Gand, en Belgique). C'est nous qui soulignons. Cité en ligne dans « Peter Greenaway Quotes ». En savoir +.



Le cinéma n'est pas en train de régresser, de disparaître, de tomber aux oubliettes, mais plutôt, dans la diversité de plus en plus infinie de ses formes et de ses pratiques, il est plus vivant que jamais, plus multiple, plus intense, plus omniprésent qu'il ne l'a jamais été<sup>5</sup>.

Depuis que le numérique est venu bousculer leurs us et coutumes, les diverses parties intéressées (producteurs, artisans, diffuseurs, spectateurs, enseignants, chercheurs, etc.) s'interrogent sur ce qui est en train d'arriver au cinéma. En cette ère d'hybridation médiatique, le cinéma-en-tant-que-média est en effet appelé à partager les mêmes écrans et à s'alimenter aux mêmes plateformes que d'autres médias qui, il n'y a pas si longtemps encore, lui étaient étrangers (la télévision, par exemple) ou n'existaient tout simplement pas (Internet, par exemple). Tant et si bien que le mot *cinéma* est maintenant, plus souvent qu'autrement, à prendre avec des pincettes.

## QUE RESTE-T-IL ?

Notre univers médiatique traverse depuis plusieurs années une zone de turbulences d'une ampleur inédite. Les lignes bougent, les frontières se déplacent sans cesse et les médias classiques perdent bon nombre de leurs repères. Ainsi a-t-on commencé, ces derniers temps, à se sentir de plus en plus à l'étroit sur la planète cinéma. Que reste-t-il en effet du cinéma dans ce qu'est en train de devenir le cinéma ? Ou plutôt : que reste-t-il de *ce que nous pensions*, hier encore, *être le cinéma* dans ce qu'est en train de devenir le cinéma ?

La crise engendrée par l'avènement du numérique n'est pas le premier bouleversement à survenir au royaume du septième art. Il faut le dire et le redire, inlassablement : *toute l'histoire du cinéma a été régulièrement ponctuée de moments de remise en question radicale de l'identité du média*. Ce que l'on a appelé pendant plus d'un siècle *cinéma*<sup>6</sup> a

---

5. Philippe Dubois, *loc. cit.*

6. Sans que l'on use durant tout ce temps de guillemets de distanciation, sinon de manière tout à fait exceptionnelle. En savoir +.

en effet connu au cours de son histoire une série de mutations technologiques successives. Que ce soit au moment du passage au parlant ou encore lors de l'introduction des formats larges – pour ne citer que deux exemples –, chacune des technologies nouvelles a, à sa manière, progressivement et durablement bouleversé les pratiques de production et de diffusion des œuvres, ainsi que leur réception par les spectateurs. De nos jours, cette autre mutation technologique que l'on appelle assez communément la « révolution numérique » provoque à son tour des bouleversements gigantesques dans l'institution cinématographique. De la réalisation à la conservation, en passant par la diffusion et la projection, les technologies numériques s'imposent progressivement, au détriment des pratiques instituées. Évoquons, ne serait-ce qu'un instant, la salle dite *de cinéma* qui, numérique oblige, s'ouvre dorénavant à la diffusion, le plus souvent en direct, d'événements sportifs ou musicaux et de captations de « spectacles vivants » (comme on dit en France). Une situation pour le moins paradoxale puisque, d'un côté, le cinéma voit ses modes d'expression (disons-le ainsi) essaimer dans les autres pratiques de l'« audiovisuel » (entre guillemets, parce que le mot n'a pas toujours les mêmes connotations et la même valeur pour tous et partout), tandis que de l'autre, il perd son hégémonie dans ce lieu, la salle de cinéma, qui était depuis quelque temps déjà dévolu à sa seule diffusion.

La liste des bouleversements provoqués par le passage au numérique est longue et le dossier n'est pas à la veille d'être clos. En effet, le passage en question est encore loin d'avoir atteint son terme. Comme le rapporte John Belton dans un numéro de l'influente revue *Film History*<sup>7</sup> intitulé « Digital Cinema » (numéro qu'il a dirigé), l'actualité récente aux États-Unis (en 2012, autant dire hier) a été le théâtre de trois événements majeurs, dont chacun est susceptible de frapper notre imagination :

- dépôt de bilan de la société Eastman Kodak ;
- arrêt complet de la fabrication de caméras 35 mm Panavision et Arriflex ;

---

7. « Introduction: Digital Cinema », *Film History*, vol. 24, n° 2, 2012, p. 132.

- annonce de la cessation (prévue pour 2013), par les grands distributeurs américains, de toute distribution sur support 35 mm.

*Le déclin du 35 mm*, longtemps annoncé mais pas facile à imaginer, est donc maintenant devenu une réalité, une réalité pure et dure.

Malgré tout, aux yeux du chercheur américain et des auteurs ayant contribué à ce numéro de *Film History*, *l'avènement du numérique* n'aurait rien d'une *révolution*, au contraire de ce que prétendraient, selon Belton, des défenseurs et promoteurs du cinéma numérique (« proponents of digital cinema ») comme George Lucas, James Cameron et Robert Zemeckis.

On peut dire qu'avec cette publication récente, Belton ne fait en réalité que persister et signer, lui qui avait déjà publié en 2002 un article coiffé d'un titre aux accents provocateurs : « Digital Cinema: A False Revolution<sup>8</sup> ». Un article qui n'allait d'ailleurs pas sans présenter un certain nombre de paradoxes, comme en rend bien compte l'un de ses lecteurs avisés :

[Belton] stays fairly focused throughout. Interestingly, he refutes digital cinema as a revolution but refers to it as a revolution. This may not have been completely intentional, but perhaps it reflects the controversial nature of this issue. There is no general consensus on whether digital cinema was in fact a revolution. Being revolutionary would imply great change and reform. In many cases this is true of digital cinema, but it has not, and hopefully will not, become the only option<sup>9</sup>.

Le débat « révolution/fausse révolution » n'est vraisemblablement pas d'ordre purement sémantique, puisqu'il soulève un certain nombre de questions fondamentales. L'un des arguments invoqués par certains auteurs du numéro dirigé par Belton pour refuser tout statut révolutionnaire à la nouvelle technologie s'appuie notamment sur le fait que le cinéma numérique se contenterait d'*imiter* les résultats obtenus depuis

---

8. *October*, n° 100, printemps 2002, p. 98-114. En savoir +.

9. Texte publié le 17 septembre 2008 sur un blogue signé Thornburglar : « Digital Cinema, a Revolution? ». En savoir +.

des lustres avec l'argentique. Ainsi Gregory Zinman va-t-il jusqu'à avancer, comme le rapporte Belton, que le « digital cinema does not constitute a radical break with "older forms of the moving image"<sup>10</sup> ». Comme quoi bien des jugements dépendent, comme toujours, du bout de la lorgnette à partir duquel on observe les phénomènes. Pour pouvoir dire qu'il n'y a pas de rupture radicale (*radical break*) entre les formes anciennes (*older forms*) et le cinéma numérique (*digital cinema*), il faut en effet savoir jouer de la nuance et faire appel un tant soit peu à la rhétorique. En effet, lorsqu'on songe par exemple aux images produites avec la technique de la *motion capture* – qui est l'une des modalités de l'« enregistrement » numérique –, il est difficile d'affirmer qu'il n'y a pas eu rupture importante avec les formes anciennes. Il est vrai cependant, à la décharge de Zinman et de Belton, que l'avènement du numérique ne semble pas avoir provoqué une rupture aussi radicale que celle qui accompagna la « révolution » du parlant, fondée sur une nouvelle technologie dont l'instauration ne manqua d'ailleurs pas de susciter quelques réticences. Le « muet » et le « parlant » sont, fondamentalement, deux formes si différentes l'une de l'autre qu'on pourrait effectivement se demander si elles relèvent d'une même « espèce ».

## PLUS ÇA CHANGE, PLUS C'EST PAREIL

Il faut toutefois reconnaître que, même si bien des choses changent avec le passage au numérique, beaucoup d'autres choses semblent n'avoir pas bougé, ne serait-ce que parce que l'« empreinte numérique » d'un film n'est pas aisément perceptible pour le spectateur qui fréquente les salles de cinéma. Au fond, le passage au numérique serait peut-être plutôt de l'ordre du tournant (ou du virage) que de l'ordre de la révolution. Une voiture qui effectue un virage ou qui prend un tournant change bien entendu de direction (principe de discontinuité). Mais la voiture-d'avant-le-virage reste néanmoins la même (principe de continuité)

---

10. John Belton, « *Introduction: Digital Cinema* », p. 132.

que la voiture-d'après-le-virage. Mais que se passe-t-il si, comme dans l'un des épisodes de James Bond, la voiture se met à voler ? Devient-elle alors *voiture volante* ? Ou se mue-t-elle plutôt en *avion* ? Que se passe-t-il si elle se déplace soudain sur ou sous l'eau ? Devient-elle alors *voiture flottante* ? Ou bien, plutôt, *bateau* ? Devient-elle *voiture submersible* ? Ou bien *sous-marin* ? Entre le respect de certains principes de continuité et l'irruption d'un nombre important de discontinuités, qu'est en pareil cas l'identité de la voiture devenue ? Persiste-t-il quelque trait irréductible, pour autant qu'il en persiste ?

Il s'agit donc de savoir si, en passant au numérique, le cinéma a simplement pris un tournant (on pourrait alors parler de *tournant numérique*) ou s'il est en train de devenir autre, s'il subit une véritable *mutation* (on pourrait alors parler de *mutation numérique*). Au-delà des seuls problèmes de rhétorique, les avis sont partagés sur ces questions. Ainsi peut-on lire, dans un éditorial des *Cahiers du cinéma* : « [...] il ne faut pas l'oublier, la projection numérique est *aussi* une projection. En ce sens, rien de nouveau sous le soleil<sup>11</sup> [...] » Malgré les apparentes discontinuités (la projection se fait désormais selon la technologie numérique), les éléments de continuité qui subsistent ne sont pas négligeables (la projection numérique est une projection) et la rupture ne saurait ainsi être considérée comme totale.

Prenons l'exemple d'un spectateur d'âge moyen ayant assisté en salle à la projection de l'un des derniers Almodóvar (*La piel que habito*, 2011). On peut penser que ce spectateur n'y aura vu que du feu et n'aura perçu aucune différence entre la nature de l'expérience vécue en 2011 et l'expérience qu'il se rappellerait avoir vécue en 1988 en assistant cette fois à la projection de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, du même Almodóvar. Les deux expériences filmiques sont en effet relativement du même ordre, même si le film de 2011 a été, au contraire de celui de 1988,

---

11. Stéphane Delorme, « D'une projection à l'autre », *Cahiers du cinéma*, n° 672, novembre 2011, p. 5. Souligné dans le texte.

tourné et projeté en numérique<sup>12</sup>. Rien, dans le « film-projection<sup>13</sup> » intitulé *La piel que habito*, ne laisse à première vue transparaître que ce film est un pur produit de l'ère du numérique.

Il y a donc un certain nombre de films fabriqués à l'ère du numérique qui, selon toute apparence, restent tout à fait proches des films tournés avant l'introduction du numérique. Pareille ressemblance entre des productions de l'avant-numérique et des productions réalisées après son apparition n'est pas fortuite. Elle est d'une certaine manière inhérente et consubstantielle au procédé même du numérique, qui est d'abord et avant tout un procédé d'encodage (et non pas de « transfert » ni d'enregistrement en tant que tel) : quand on *tourne* un film directement en numérique, on donne en quelque sorte une commande à l'appareil de prise de vues pour qu'il traduise en valeurs numériques, en les encodant, les informations lumineuses provenant de la réalité profilmique – selon des protocoles qui peuvent varier mais dont le principe reste toujours le même – et pour qu'il emmagasine ces informations au moment de l'encodage. Résulte de ces opérations un film-texte qui, au lieu de se trouver enregistré sur un film-pellicule, est encodé dans ce que nous pourrions appeler un « film-fichier ». Avec pour résultat, au bout de la chaîne, un film-projection qui, même s'il arrive jusqu'au spectateur par le truchement d'informations stockées dans un fichier informatique, peut donner le change : pour le commun des mortels, ce film-projection ne tranche en effet pas de façon radicale avec un film-projection qui serait produit par une série de traces lumineuses précipitées sur un écran après avoir traversé des formes géométriques couchées sur une pellicule de celluloid.

---

12. En fait, le film *La piel que habito* a été tourné pour partie en numérique (avec un caméscope Panasonic AG-DVX100, une caméra professionnelle de taille réduite) et pour partie en 35 mm (avec une caméra Arricam ST). Le film a par ailleurs été projeté en 35 mm dans certaines salles et en D-Cinema (*digital cinema*) dans d'autres.

13. Pour reprendre l'expression de Roger Odin : « [...] le film-pellicule (c'est lui qui a le statut d'objet) n'est pas le film-projection (l'ensemble des vibrations lumineuses et sonores produites par l'appareil de projection et servant à constituer le "signifiant imaginaire") qui seul permet d'accéder au film-texte. » Roger Odin, *De la fiction*, Paris/Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 154.

Par ailleurs, quand on transfère un film 35 mm en numérique, on donne une commande à l'appareil pour qu'il encode les informations lumineuses provenant non pas de la réalité profilmique mais du film déjà tourné, et qu'il leur attribue des valeurs numériques, selon les mêmes protocoles que ceux qui sont en vigueur pour le tournage en numérique d'images en « prises de vues réelles » (pour utiliser cette expression consacrée mais qui nous paraît ô combien étrange). Transférer un film argentique sur un support numérique, c'est donc produire quelque chose comme un *fac-similé* de l'original. Ainsi pourrait-on arguer (avec ou sans lamentations, selon le camp dans lequel on est) que, le jour où sera achevée la transformation de *toutes* les salles en vue de leur passage au tout-numérique, il ne sera plus possible au commun des mortels de faire l'expérience d'une projection ayant comme source immédiate le film-pellicule d'une œuvre. Une fois que la technologie du tout-numérique aura totalement envahi et submergé le réseau d'exploitation des films, les projections d'un film tourné sous le règne de l'argentique se feront donc à partir, non plus d'un film-pellicule, mais d'un film-fichier (sauf dans les cinémathèques si, et seulement si, elles ne se convertissent pas, elles aussi, au tout-numérique). Autrement dit, le spectateur n'aura plus accès à cet artéfact sur support argentique que représente la copie sur pellicule d'un film et sera réduit à ne plus pouvoir regarder autre chose que ce que d'aucuns considèrent comme *le pâle reflet sur support numérique* de quelque film sur pellicule que ce soit. Soit un objet autre, un objet d'une autre espèce, un *alien*, en quelque sorte.

En présence de cet objet d'une autre espèce, ce ne serait plus au film lui-même (*film* : le mot est bien choisi ici) que nous aurions dès lors accès, puisque celui-ci ne nous parviendrait plus que par le truchement de son *ersatz numérique*. Pour faire un clin d'œil au Godard de *Vent d'est*<sup>14</sup> (1969), on pourrait dire que cet objet ne serait plus qu'une image – *juste une image* – du film, qui viendrait à nous par l'intermédiaire

---

14. Dont l'un des cartons se lit comme suit : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image. »

d'un fichier. Chris Marker serait d'accord, qui, vraisemblablement inspiré par le même Godard, est allé jusqu'à dire : « [...] on peut voir à la télé l'ombre d'un film, le regret d'un film, la nostalgie, l'écho d'un film, jamais un film<sup>15</sup> ». Nous n'aurions donc plus accès au film lui-même, ni même à son émanation lumineuse projetée sur un écran, mais à une simple *imitation*. *Imitation*, le mot semble tout à fait approprié pour parler de l'univers numérique au sein duquel, selon Belton et ses collaborateurs, la simulation, l'apparence (*the look*) et la duplication régneraient par ailleurs sans partage :

Several essays in this issue challenge the status of digital cinema as “revolutionary”, arguing that it merely *simulates* what has been done for decades on 35 mm film. [...] Julie Turnock argues that the *look* of contemporary special effects sequences originates in the pre-digital, photorealistic aesthetic developed in the ILM in the 1970s. My own essay insists on understanding digital cinema as a means of *simulating* codes and practices associated with 35 mm film in order to *duplicate* its “look”<sup>16</sup>.

## LE TOURBILLON DES IMAGES ANIMÉES

Un certain nombre de films produits depuis le tournant numérique restent tout à fait proches (*principe de continuité*) des films tournés avant le numérique. Et ce, quand bien même ces films auraient été tournés en numérique (car argentique et numérique ont cohabité durant de longues années), quand bien même ces films seraient projetés en numérique. Il y a cependant des films d'aujourd'hui (ainsi en va-t-il du *Tintin* de Spielberg) qui sont aux antipodes (*principe de discontinuité*) de ce qui se faisait, il y a quelques décennies à peine, du côté de l'argentique et qui se présentent dans un « habillage » guère imaginable avant l'introduction du numérique. Cela signifierait donc que, dans le catalogue imaginaire qui comprendrait tous les films tournés sur terre

---

15. Chris Marker, cité par Raymond Bellour dans « La querelle des dispositifs », *Artpress*, n° 262, novembre 2000, p. 48.

16. John Belton, « *Introduction: Digital Cinema* », p. 131. C'est nous qui soulignons.



depuis, *grosso modo*, le supposé centenaire du cinéma<sup>17</sup>, il y aurait, *d'un film à l'autre*, continuité et discontinuité. Il y aurait même parfois continuité et discontinuité, les deux à la fois, *à l'intérieur même des œuvres*. Ainsi un film comme *Avatar* (Cameron, 2009) présente-t-il des formes (« actoriales », disons) sans correspondance aucune avec ce qu'on pouvait imaginer et voir sur un écran avant que ne soit mis au point le procédé de la *motion capture*. Cependant, on y reconnaît aussi des formes narratives tout à fait semblables à celles du premier film d'aventures venu, en continuité si nette avec certaines formes archétypales de ce genre éculé que les reproches ont fusé de toutes parts à la sortie du film. Continuité et discontinuité. Dans une seule et même œuvre ; dans un seul et même film-fichier.

Que l'on insiste sur la *continuité* entre les deux paradigmes engendrés par l'argentique et par le numérique, ou que l'on mette l'accent sur leur *discontinuité*, il n'en demeure pas moins que l'entrée du cinéma dans le III<sup>e</sup> millénaire aura eu lieu sous le signe du bouleversement, du chambardement, du retournement. Et du basculement, osons-nous ajouter. Les « affres » dans lesquelles le numérique a plongé le cinéma l'ont, dans une certaine mesure, fait passer par un véritable processus de « transsubstantiation ». Aussi peut-on dire sans ambages que *le cinéma n'est plus ce qu'il était !* À certains égards du moins. À un Bazin qui poserait aujourd'hui la question « Qu'est-ce que le cinéma ? », nous répondrions tout de go : « Il a bien changé, le cinéma, mon cher Bazin ; tu ne le reconnaîtrais plus ! » *Car ce qui a changé avec le numérique*, ce ne sont pas les films, ce ne sont pas tous les films, ce n'est pas tout du film, *c'est d'abord et avant tout le cinéma lui-même...* Il y a eu le cinéma du xx<sup>e</sup> siècle, il y aura le « cinéma » du XXI<sup>e</sup>. De véritables cousins germains sur certains plans, des parents éloignés sur certains autres. Les facteurs de continuité et les facteurs de discontinuité ne sont pas du tout à proportions égales

---

17. Comme il nous fallait ici une date arbitraire pour faire le partage entre l'ère qui a précédé et l'ère qui a suivi l'arrivée du numérique, et que nul ne saurait dire avec précision à quand exactement remonte le début de l'ère du numérique, nous avons pris le parti de choisir une date qui est déjà d'un arbitraire consommé et dont la détermination est tout sauf d'ordre « scientifique » : celle du supposé « centenaire du cinéma ». En savoir +.

selon que nous envisageons les choses sous l'angle de la production, sous celui de la diffusion et de la réception, sous celui de la conservation et de l'archivage ou sous celui, encore, des régimes iconiques.

L'un des principaux effets du passage au numérique aura été la perte d'hégémonie du grand écran. Pour reprendre une expression proposée par le romancier britannique Will Self, nous dirons que nous vivons aujourd'hui dans un véritable « tourbillon d'images animées<sup>18</sup> », des images qui viennent s'afficher sur nos télévisions, nos ordinateurs, nos consoles de jeu, quand ce n'est pas sur nos téléphones ou nos tablettes (tout aussi portables les uns que les autres). En effet, la projection sur grand écran n'est plus désormais qu'une *modalité* de consommation des images parmi d'autres, dont l'*aura* est encore peut-être la plus grande, mais une modalité tout de même. La « révolution » numérique ne serait ainsi plus à nos portes, elle aurait carrément envahi nos chaumières. Pour d'aucuns, même, cette « révolution » serait pratiquement chose du passé.

Il y a donc eu, dans le paradigme dominant, quelque chose comme une *fissure*, qui est venue chambouler à la fois les règles de la consommation cinématographique (distribution, exploitation) et les règles du marché de la fabrication des films (production, réalisation). Pensons, côté consommation, à l'extraordinaire accès aux films de tous genres que la prolifération du DVD<sup>19</sup> procure et, côté fabrication, à la fameuse (bien que relativement illusoire) démocratisation du tournage que permet l'accès aisé à des caméras performantes. Tous ces mouvements, tous ces « transports », ont eu un impact considérable sur la culture cinématographique dans son ensemble, comme le pressentait déjà en 2004 Thomas Elsaesser :

The successor of the CD-ROM, on the other hand, the DVD, is destined for an illustrious future as it *changes our film culture, viewing habits and the production/packaging* of feature films at least as decisively as did the video cassette and the remote control<sup>20</sup>.

18. « Qui a tué le septième art ? », *Courrier international*, 30 septembre 2010. En savoir +.

19. *Digital Versatile Disc*, dont la traduction française recommandée est : « disque numérique polyvalent ».

20. « The New Film History as Media Archaeology », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, printemps 2004, p. 115. C'est nous qui soulignons.

Alors, ce passage au numérique, une révolution ou pas ? L'opinion publique semble avoir opté pour une réponse positive à cette question, si l'on en croit les *Cahiers du cinéma*, pour lesquels la révolution en question serait même terminée, en raison de l'abandon définitif, annoncé récemment, de la pellicule argentique. En novembre 2011, la page couverture de la revue proclamait en effet haut et fort : « Adieu 35. La révolution numérique est terminée », alors que dans l'article inaugural Jean-Philippe Tessé expliquait, avec un brin de nostalgie :

La majorité des films sont désormais tournés en numérique et les projections en pellicule seront bientôt des attractions de musée. Adieu 35, on t'aimait bien<sup>21</sup>.

## UNE CRISE D'IDENTITÉ TOUS AZIMUTS

En tout cas, révolution ou pas, une chose au moins est certaine : *le cinéma traverse actuellement une importante crise identitaire*. L'un des symptômes de cette crise, ce sont ces questions que les chercheurs en cinéma se posent depuis les dernières années, reprenant la question fondamentale posée naguère par Bazin, que l'on décline maintenant selon des formules diverses : « Quand y a-t-il cinéma ? », « Où va le cinéma ? », « Est-ce du cinéma ? », etc. Ce dont l'édition récente en études cinématographiques témoigne de façon récurrente. Autre symptôme de crise : les nouvelles appellations que se donnent bon nombre d'institutions cinématographiques, afin d'éviter de paraître se cantonner au seul cinéma. Autre symptôme encore : l'incroyable inventivité dont font preuve les concepteurs de nouveaux programmes d'études universitaires pour éviter eux aussi de donner (à leur future « clientèle étudiante ») la fâcheuse impression qu'ils se limitent au cinéma.

Et il n'y a pas que les chercheurs en cinéma qui sont affectés, loin de là. Ce sont tous les usagers du cinéma et les divers intervenants de l'industrie cinématographique qui traversent une zone de turbulences.

---

21. « La révolution numérique est terminée », *Cahiers du cinéma*, n° 672, novembre 2011, p. 6.

On a descendu le cinéma de son piédestal et les cinéphiles (au sens fort du terme) ont de la difficulté à s'en remettre, la chose apparaît évidente. D'aucuns vont jusqu'à prétendre que l'argentique, qui est de l'ordre du *chimique*, serait une condition *sine qua non* pour que la *chimie* opère entre un film et son spectateur. On le constate entre autres dans ce que rapporte Stéphane Delorme dans l'éditorial déjà cité :

Au dernier ciné-club des *Cahiers*, Bruno Dumont, venu présenter *Hors Satan*, conseillait aux spectateurs de voir son film en 35 mm et non en numérique : « *On est de la chimie, et la pellicule est de la chimie, donc on réagit d'une manière particulière, chimie contre chimie, ce qui n'est pas possible avec le numérique*<sup>22</sup>. »

Dans l'embrouillamini de l'actuelle croisée des médias, le spectateur ne sait plus trop à quoi s'attendre et il perd un à un ses repères. Certes, il peut voir des films en nombre plus grand qu'il ne lui a jamais été possible de le faire auparavant ; il peut aussi les voir sur toutes sortes d'écrans ; il peut même les voir quand il le veut, où il le veut. Mais les doléances ne cessent de s'accumuler (trop d'habitudes sont bousculées et les règles du jeu sont en constante transformation). L'ébranlement des assises du cinéma s'accompagne de nombreuses interrogations sur l'identité du média lui-même, dans la mesure où ses frontières avec les autres médias, qui étaient pourtant jusqu'à tout récemment perçues comme stables et faciles à délimiter (ce qui, en réalité, était loin d'être le cas), tendent désormais à s'estomper et à laisser apparaître de plus en plus manifestement leur véritable nature, soit celle d'une pure construction théorique et culturelle (ce qu'elles ont toujours été, mais ça, c'est une autre histoire). Selon la définition qu'on en donne, le cinéma peut, de nos jours, tout autant être vu comme une *espèce en voie de disparition* (cf. notre citation de Greenaway en épigraphe) que comme un *média en situation d'expansion* (cf. Dubois, également cité en épigraphe). Les deux points de vue sont en réalité complémentaires et ils sous-tendent un principe fondamental voulant

---

22. *Loc. cit.* Souligné dans le texte.

que les transformations techniques récentes, qui entraînent un bouleversement des pratiques non seulement du côté de la production, mais aussi du côté de la réception et de la réflexion sur le média, supposent d'importantes remises en cause de la définition même du cinéma et de son statut.

On peut par ailleurs se demander de quand date ce brouillage des frontières et s'il n'a pas toujours existé (c'est probablement le cas) sans qu'on s'en rende trop compte. Les moments de crise sont probablement des révélateurs de tensions enfouies. Il paraît évident que ce basculement de l'hégémonie de l'univers photochimique que représente l'avènement de la télévision comme média de masse, dans les années 1950, est un élément perturbateur assez singulier de l'ordre précédemment établi. L'avènement de la télévision correspond en effet au début de cette longue période de turbulences technologiques à travers laquelle le numérique nous fait passer à l'heure actuelle. On peut même voir l'avènement du petit (mais très cathodique) écran comme le point de rupture entre un « cinéma hégémonique » et ce « cinéma en voie de relativisation et de partage » qu'on appelle souvent « cinéma élargi », mais qu'il nous semble plus pertinent de désigner sous le nom de « cinéma éclaté<sup>23</sup> ». En effet, il y a quelque chose du cinéma qui a littéralement volé en éclats, ces derniers temps<sup>24</sup>.

## L'ASSASSIN NUMÉRIQUE

Il est vrai que le cinéma traverse actuellement, et depuis un certain temps déjà, une zone de turbulences particulièrement intenses. Pour d'aucuns, *l'avènement du numérique entraînerait rien moins que la mort du cinéma*. Cette mort-là n'est pas la seule à avoir été répertoriée par les

---

23. Nous empruntons cette expression de « cinéma éclaté » à Guillaume Soulez, qui l'a notamment utilisée dans l'intitulé d'une journée d'étude organisée par lui (en collaboration avec Kira Kitsopanidou [« Le cinéma éclaté et le levain des médias », Institut national d'histoire de l'art, Paris, mars 2012]) et qui la préfère à celle de « cinéma élargi ». En savoir +.

24. D'où la crise qu'il traverse à l'heure actuelle et qui tient la vedette dans les colloques. En savoir +.

commentateurs du cinéma tout au long du parcours suivi par l'histoire du cinéma. Nous recenserons un total de huit morts qui seraient survenues depuis l'avènement des vues animées. Celle qui a été causée par la crise du numérique est la dernière en date, aussi lui assignerons-nous le numéro 8, selon un ordre chronologique croissant<sup>25</sup>.

Il reste que ce que le cinéma propose depuis plus de cent ans, c'est un modèle de communication médiatique basé sur l'image en mouvement et sur la culture audiovisuelle, un modèle qui était destiné à marquer profondément le siècle dernier de son empreinte. Le cinéma a été à l'origine d'une nouvelle conception des arts performatifs, qui constituaient le prolongement de différents genres d'attractions populaires préexistants, tout en provoquant une rupture avec ceux-ci. En fait, on pourrait « positionner » le cinéma au carrefour de la technologie, de l'industrie, de l'art, de l'éducation et du spectacle populaire. Aussi peut-on dire que le cinéma représente un exemple singulier, et particulièrement prégnant, du cheminement que peut connaître une simple invention technologique (l'appareil cinématographique de prise de vues) pour devenir le point d'appui d'une configuration médiatique clairement identifiée, dans un espace-temps donné. Car les développements à venir d'un média ne sont jamais fixés par avance, comme l'attestent aujourd'hui les exemples, entre autres, d'Internet ou du téléphone portable.

À ce titre, l'étude de la *généalogie* et de l'*archéologie* du cinéma nous paraît essentielle à la compréhension des médias contemporains. Le cinéma n'est-il pas le champ par excellence de l'image mouvante ? N'est-il pas, en quelque sorte, le modèle des hypermédias et de la culture médiatique contemporaine ? Ce qui n'empêche pas son identité d'être ébranlée, en raison notamment d'innovations technologiques qui viennent affecter les modalités culturelles régissant ses usages. En effet,

---

25. Cette numérotation appartient en propre aux deux auteurs du présent ouvrage et elle n'a bien entendu aucune prétention scientifique ! D'autant que le nombre de morts dont nous ferons état restera arbitraire. Il s'agit pour nous d'abord et avant tout de bien mettre en évidence que ces morts-là ne sont pas de vraies morts (puisque, la chose est connue, on ne meurt qu'une fois – et ce, même si d'aucuns prétendent que le cinéma serait né deux fois...).