

LA **FIN** DU **CINÉMA** ?

La résilience d'un média
à l'ère du numérique

2^e édition revue et augmentée

Des mêmes auteurs

André Gaudreault et Philippe Marion

The Kinematic Turn: Film in the Digital Era and Its Ten Problems, 2^e édition revue et augmentée, Montréal, Caboose, 2020 [2012].

André Gaudreault

De l'assemblage au montage cinématographique. Instauration et standardisation d'une pratique, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022, avec Laurent Le Forestier.

Le récit cinématographique. Films et séries télévisées, 3^e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017 [1990], avec François Jost.

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

Du littéraire au filmique. Système du récit, 2^e édition revue et augmentée, 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

Schuiten filiation, Bruxelles, Versant Sud, 2009.

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.

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

ANDRÉ GAUDREULT PHILIPPE MARION

LA **FIN** DU **CINÉMA** ?

La résilience d'un média
à l'ère du numérique

2^e édition revue et augmentée

ARMAND COLIN

NOUS NOUS ENGAGEONS EN FAVEUR DE L'ENVIRONNEMENT :



Nos livres sont imprimés sur des papiers certifiés pour réduire notre impact sur l'environnement.



Le format de nos ouvrages est pensé afin d'optimiser l'utilisation du papier.



Depuis plus de 30 ans, nous imprimons 70% de nos livres en France et 25% en Europe et nous mettons tout en œuvre pour augmenter cet engagement auprès des imprimeurs français.



Nous limitons l'utilisation du plastique sur nos ouvrages (film sur les couvertures et les livres).

© Armand Colin, 2013, 2019, 2023 pour la présente édition

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

www.dunod.com

ISBN 978-2-200-63094-2

Pour Sylvie
Pour Grégoire
Pour Catherine, Julien et Sébastien

Avant-propos

Cet ouvrage écrit à quatre mains et à deux cerveaux est le fruit d'une collaboration prolongée et soutenue entre deux chercheurs qui, depuis 1992, ont pris, malgré l'océan séparant le Québec de la Belgique, l'habitude des communications, conférences et publications conjointes. Paru en 2013, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique* a été pour nous l'occasion d'une synthèse et d'une cristallisation sous forme de livre de plusieurs de nos axes de réflexion sur la digitalisation du cinéma. Dix ans plus tard, à la demande de notre éditeur, nous avons remis l'épaule à la roue pour actualiser et recadrer la perspective offerte sur les incommensurables effets de la « révolution » numérique dans l'univers cinématographique. Il s'agissait de prendre acte des nouveaux bouleversements qui, en raison de la multiplication des plateformes et de la prolifération du virus du covid¹, ont irrémédiablement changé la donne dans chacune des routines d'un média à nouveau en crise, mais bien évidemment toujours aussi résilient. Le cinéma, un média, certes... mais *par ailleurs* un art² – un art menacé de toutes parts par les plateformes, jusque dans sa fibre la plus intime, comme nous le verrons ici. En effet, les charges de plus en plus véhémentes de cette institution assez récente qu'est le *cinéma de salon* contre l'institution plus que centenaire du *cinéma de salle* témoignent d'un processus qui, tout en donnant de l'air à la « médiatique » et « industrielle » production de films, risque de faire perdre âme et substance à cet art qu'est le cinéma, voire de provoquer un étouffement de l'idée même de cinéma, comme on le dira plus loin, vu le vaste et puissant mouvement de *plateformisation* – pour ne pas dire de *netflixisation* – des productions filmiques.

1. En concordance avec le dictionnaire *Le Robert*, qui a introduit le terme « covid » en tant que nom commun masculin ou féminin dans son édition 2022, nous utiliserons ici la forme courte masculine pour désigner la maladie à coronavirus 2019 ou Covid-19. Voir « Covid », *Dico en ligne Le Robert*, dictionnaire.lerobert.com/definition/covid.

2. Clin d'œil à la formule d'André Malraux selon laquelle le cinéma serait aussi, *par ailleurs*, une industrie. Voir ici même dans notre postface post-covid, p. 354.

Si nous avons déjà établi, dans la première édition, que le numérique avait bouleversé ces « parcours fléchés » que représentent les routines du septième art, nous montrerons ici que ce bouleversement a continué à s'opérer tout au long de la décennie qui a suivi la parution initiale de l'ouvrage, en raison notamment de l'explosion de l'offre de *streaming*, dont la croissance a été exponentielle, année après année. En 2013, il n'y avait pas (ou si peu) de *streaming*, pas (ou à peu près pas) de plateformes de diffusion en continu. Et cela, sans compter l'impact, à partir de 2020, de la pandémie, qui a précipité les salles au bord du gouffre. Comme le monde a changé, comme le monde du cinéma a changé !

Mais on peut aussi voir les choses selon une perspective plus optimiste et se dire que, comme à toute chose malheur est bon, le numérique aura tout de même permis une dissémination tous azimuts du cinéma – et de la culture du cinéma – en propulsant à des sommets inédits les statistiques de visionnage par personne. En effet, jamais n'a-t-on regardé autant de films que depuis l'avènement et, surtout, la prolifération des plateformes. Le cinéma étant résilient, on peut aussi avancer que certaines de ses forces (économiques notamment) se portent à la défense des salles obscures, luttant contre la dévitalisation du septième art – ainsi de ces « résistants » que sont les cinéastes indépendants et de ces salles, résistantes aussi en quelque sorte, où l'on accompagne les films (et dont nous reparlerons dans notre postface post-covid).

Il faut en revanche bien se rendre compte que la prolifération des *plateformes*, du moins de celles qui se mêlent de *production* cinématographique, conduit de façon quasi automatique et pratiquement par nécessité à une prolifération des *formes plates* (pour anticiper sur un jeu de mots tout à fait indiqué que nous expliciterons plus loin). Des formes plates qui mènent à une dévitalisation de l'art *au* cinéma, de l'art *du* cinéma. Nous ne sommes d'ailleurs pas les premiers à le dire, et certains critiques sont très... critiques à cet égard. Ils ont le don, pourrait-on dire, de pointer le problème, voire d'appuyer là où ça fait particulièrement mal, en décrivant notamment ce genre nouveau de la « saucisse pour plateforme numérique³ », qui réunit selon François Lévesque des productions souvent formatées et sans identité

3. François Lévesque, « *The Mother* : J. Lo en maman ours », *Le Devoir*, 12 mai 2023, www.ledevoir.com/culture/ecrans/790967/critique-ecrans-the-mother-j-lo-en-maman-ours.

visuelle, et auquel appartiendrait par exemple *The Mother* de Niki Caro, produit par et pour Netflix. Le film est selon le critique si prévisible « qu'il pourrait avoir été scénarisé par ChatGPT⁴ » – alors qu'il y a pourtant trois coscénaristes réputés et primés qui y ont travaillé⁵...

L'intelligence artificielle – la fameuse IA, dont l'agent conversationnel ChatGPT, lancé en novembre 2022, constitue un exemple très médiatisé de mise en œuvre – tend aujourd'hui à devenir un nouveau miroir aux alouettes, qui ferait presque oublier la révolution numérique dont elle procède pourtant. C'est que l'IA (ou ce qui en tenait lieu) est en fait utilisée depuis longtemps, à des fins utilitaires, afin d'accélérer et de simplifier la réalisation des films, par exemple pour des tâches telles que le montage vidéo, le mixage audio, la coloration, etc. Il faut penser aussi à toutes les images générées par une sorte de trucage amélioré : on parvient ainsi à faire renaître synthétiquement des acteurs morts... Mais aujourd'hui, la véritable nouveauté se situe à une autre échelle, lorsque cette forme d'intelligence tend à imiter, voire à remplacer notre cortex cérébral, soit notre cerveau associatif, celui qui nous permet de générer un processus imaginaire singulier – ou autrement dit de créer. Ainsi, en puisant dans toute la mémoire de nos récits, de nos scénarios et de nos films à laquelle on lui donne accès, l'IA arriverait désormais à produire non seulement une synthèse originale d'œuvres déjà existantes, mais peut-être aussi une nouvelle création en bonne et due forme. Elle pourrait ainsi non pas seulement *singer*, mais *signer* un nouvel opus inédit d'Orson Welles, de la même façon qu'on pourrait imaginer, du côté de la musique classique, que l'IA génère une Dixième Symphonie de Beethoven. C'est tout le spectre de l'*auctorialité* à l'ère du numérique que l'intelligence artificielle vient ainsi bouleverser.

On retrouve là l'inévitable mouvement de balancier : un « progrès » peut certes, pour d'aucuns, sembler sonner la mort du cinéma mais, puisqu'aucune des multiples « morts » qu'a connues le cinéma n'a en réalité laissé de trou béant dans l'expérience sociétale – il y a toujours des films qui se sont faits le lendemain de ladite mort –, cette autre mort apparente

4. *Ibid.*

5. Misha Green (scénariste de la série *Lovecraft Country*), Andrea Berloff (coscénariste nommée aux Oscars pour *Straight Outta Compton*) et Peter Craig (coscénariste de *The Batman* et de *Top Gun : Maverick*).

peut aussi être vue comme une nouvelle naissance, qui apporterait au « nouveau-né » toute la vitalité, toute la vivacité dont il a besoin pour faire son chemin dans la vie.

Dans l'avant-propos original, nous annonçons que ce livre constituait pour ses auteurs une première contribution à TECHNÈS, une initiative internationale qui a uni depuis 2012 les efforts de trois groupes de recherche universitaire de l'espace francophone, chacun associé à une cinémathèque et à une école de cinéma⁶. Cet effort international de recherche visait non seulement à interroger le rôle de la technique et de la technologie dans les diverses mutations et crises identitaires que le cinéma a connues, mais également à saisir l'idée même qu'on se faisait du cinéma à une époque donnée. La publication en 2013 de *La fin du cinéma ?* représentait ainsi un premier pas dans cette direction. Notons que le projet phare du partenariat TECHNÈS, l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*, comprendra à terme, parmi ses 35 parcours thématiques, un parcours intitulé « La salle de cinéma : résilience d'un média à l'ère du numérique », qui reprendra certaines des réflexions développées ici⁷.

Côté québécois, les nouveaux textes du présent ouvrage ont été écrits dans le cadre des travaux de l'une des structures de recherche du laboratoire CinéMédias, le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques (GRAFIM), à l'Université de Montréal. La mission

6. TECHNÈS est un partenariat de recherche dirigé depuis l'Université de Montréal par André Gaudreault, en codirection avec Gilles Mouëllic (Université Rennes 2) et Laurent Le Forestier (Université de Lausanne). Subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour la période 2015-2022, TECHNÈS réunissait 18 partenaires et une cinquantaine de chercheurs et chercheuses, qui se sont intéressés plus particulièrement aux périodes mettant en jeu des innovations technologiques propres à remettre en cause l'identité du cinéma en tant que médium et que média. Voir TECHNÈS, Partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma, technes.org.

7. Cette encyclopédie numérique, évolutive et bilingue, mobilise une grande variété de supports médiatiques. La recherche instillée par TECHNÈS se fondait sur le constat suivant : de même que le numérique nous impose de repenser la technologie et l'histoire du cinéma sous tous ses aspects – techniques, structures économiques, usages, formes, créations et pratiques culturelles –, de même il a profondément renouvelé l'ensemble des modes de médiation des connaissances en sciences humaines, bouleversement popularisé par l'expression « humanités numériques ». Le projet encyclopédique de TECHNÈS est ainsi l'expression logique du parallélisme entre l'évolution numérique du cinéma, et la façon dont les chercheurs dans les humanités envisagent aujourd'hui, grâce au numérique justement, le partage des résultats de leurs recherches dans l'espace public. Voir André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic (dir.), *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*, encyclo-technes.org/fr.

que se donne le GRAFIM consiste à interroger la dissémination de la culture et de la pratique cinématographiques dans la formation de nouvelles identités médiatiques à l'ère numérique⁸. Côté belge, la recherche qui a présidé à la préparation de la nouvelle édition s'inscrit dans le cadre réflexif de l'Observatoire de recherche sur les médias (ORM) et du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les cultures et arts en mouvement (GIRCAM) de l'Université catholique de Louvain. Cette recherche a aussi profité des études menées dans le cadre du programme Excellence of Science (EOS) *The Magic Lantern and Its Cultural Impact as Visual Mass Medium in Belgium (1830-1940)*, dont Philippe Marion est l'un des investigateurs principaux.

Il convient par ailleurs de signaler que les textes de la nouvelle introduction et de la seconde postface sont le résultat d'un travail de réelle *coécriture*, ce qui explique que le processus a dû s'étaler dans le temps. Ils sont aussi le produit d'une complète *réécriture* de certains textes déjà publiés. Cette nouvelle édition comprend en effet, sous une forme modifiée et mise à jour, des extraits de textes publiés par les auteurs depuis la parution de la première édition de *La fin du cinéma ?* en 2013⁹.

8. Fondé en 2018 et dirigé par André Gaudreault en collaboration avec Santiago Hidalgo et Thomas Carrier-Lafleur – respectivement directeur et directeur adjoint du laboratoire CinéMédias –, le GRAFIM, subventionné par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture, se compose de spécialistes du cinéma, de la télévision et du jeu vidéo cherchant à montrer que le cinéma, en tant que champ culturel et épistémique particulièrement riche et influent, s'est insinué dans l'univers des médias numériques et émergents, et continue d'affecter notre compréhension de la culture visuelle dans son ensemble. Le laboratoire CinéMédias a pour sa part été fondé en 2016 par André Gaudreault, au sein du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, grâce à l'obtention d'une Chaire de recherche du Canada en études cinématographiques et médiatiques (2015-2029) et d'une subvention de la Fondation canadienne pour l'innovation (FCI).

9. Voir ainsi André Gaudreault et Philippe Marion, « Cinéma et numérique : les avatars d'une révolution », dans Elisa Carfantan, Simon Daniellou et Jean-Baptiste Massuet (dir.), *Création collective au cinéma*, n° 6, à paraître en 2023 ; Marie-Odile Demay et André Gaudreault (dir.), « La retransmission d'opéras en salle de cinéma », dans André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic (dir.), *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*, 2022, encyclo-techne.org/fr/parcours/tous/opera ; André Gaudreault et Philippe Marion, « Les intervalles sériels à l'aune des "séries culturelles" », dans Marta Boni, Thomas Carrier-Lafleur et Frédérique Khazoom (dir.), *Sens public*, dossier « Intervalles sériels », 2021, sens-public.org/articles/1510 ; André Gaudreault et Philippe Marion, « Un parcours sériel du "télé" : bélinographie et télécinéma », dans Marta Boni (dir.), *Formes et plateformes de la télévision à l'ère du numérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 62-75 ; Philippe Marion, « Cinéma », dans Raphaël Baroni et Claus Guntt (dir.), *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 105-129 ; André Gaudreault, « Résilience du mot "cinéma" et persistance

Soulignons également que les textes repris de la première édition de *La fin du cinéma ?* – la seconde introduction, les chapitres 1 à 7 ainsi que la conclusion – sont ici reproduits tels quels. Toute information factuelle ou tout renvoi temporel qui s’y trouvent sont donc à replacer dans le contexte de la publication initiale du livre, en 2013.

Enfin, comme pour la première édition, 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 au format livre (liens hypertextes, vidéos, captures d’écran de courriels, etc.). Ce site, hébergé par le laboratoire CinéMédias, est accessible à l’adresse www.finducinema.com, et les ajouts en question sont signalés dans les notes de bas de page 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 les deux pages de couverture de l’ouvrage.

du média », dans *Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas (SIMII)*, 2019, Goiânia, Media Lab/UFG, files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/Andre-Gaudreault.pdf ; André Gaudreault et Philippe Marion, « “Bélinographisation”, télécinéma et vidéocinéma », *Cinemas : revue d’études cinématographiques*, vol. 29, n° 1, automne 2018, p. 33-49 ; ainsi que André Gaudreault, « Le spectateur de cinéma. Une espèce en pleine mutation face à un média en perte de repères », dans Jean Châteauvert et Gilles Delavaud (dir.), *D’un écran à l’autre, les mutations du spectateur*, Paris/Bry-sur-Marne, L’Harmattan/INA Éditions, 2016, p. 321-330.

La résilience d'un média à l'ère du numérique

Quand vous tiendrez ce livre entre vos mains, il est bien possible que, même s'il exhale encore l'odeur de l'encre fraîche, il soit déjà caduc. Par ces gros temps que nous traversons actuellement, marqués par l'instabilité géopolitique et la fragilité de notre société « post-covid » (« post » ? On l'espère du moins !), il semble en effet difficile de trouver ses marques. Dans ce contexte globalement perturbé, le petit monde du septième art n'en finit pas d'être bouleversé par des mouvements aussi profonds que divers, faisant l'objet de remises en question souvent radicales. Pour s'en faire une idée partielle, il suffit de jeter un œil au grand chassé-croisé des statistiques – et au florilège d'interprétations que celles-ci suscitent – à propos du secteur de l'exploitation des films en salle. Si ces statistiques sont souvent vues comme témoignant d'une perte de vitesse par rapport à l'avant-covid, on note des variations importantes d'un mois à l'autre, faisant alterner le balancier affectif entre espoir et déprime, surtout parmi ceux qui se soucient de l'avenir des salles. Et il en va de même pour ce que d'aucuns considèrent encore comme l'ennemie de la salle de cinéma (ou, à tout le moins, comme sa « sœur ennemie ») : la plateforme de diffusion en ligne. Dans cet univers-là aussi, que d'instabilité : les chiffres du *streaming* évoquent les montagnes russes tant les écarts sont élevés et fréquents. Ils sont, pour ainsi dire, plus cyclothymiques que jamais. Ainsi de ce commentaire économique publié en ligne le 12 août 2022 :

Il aura suffi d'à peine trois ans au groupe Walt Disney pour dépasser le maître Netflix. Grâce aux 14,4 millions de nouveaux abonnés gagnés au deuxième trimestre 2022 par sa plateforme de *streaming* vidéo Disney+, lancée en novembre 2019, et en comptant ses autres services Hulu et ESPN+, le géant américain des médias recensait 221,1 millions d'utilisateurs payants début juillet. C'est 400 000 de plus que son grand rival Netflix. Ce dernier se fait ainsi ravir, pour la première fois, sa couronne mondiale en nombre d'abonnés. Disney+ compte à elle seule 152,1 millions d'utilisateurs payants¹.

Quelques mois plus tard, le 8 novembre 2022, ça roule toujours pour Disney, qui vient de publier ses résultats pour le trimestre d'août à octobre et pour l'ensemble de l'année financière : on y relève une forte croissance en raison notamment de son service de *streaming* (qui ne représente qu'un volet des activités du groupe). Qui plus est, « l'entreprise californienne dépasse pour la seconde fois les 223 millions d'abonnés de Netflix² ». Mais ce n'est là qu'un miroir aux alouettes, puisque le même article nous apprend aussi que

si le nombre d'abonnés aux services de *streaming* de Disney n'a fait que croître, c'est également le cas de sa perte d'exploitation. Celle-ci est passée de 800 millions de dollars à 1,5 milliard de dollars entre le mois d'août et d'octobre [2022]³.

Ceci expliquant peut-être cela, une douzaine de jours et des poussières plus tard, soit le 22 novembre, quelques semaines avant que les auteurs du présent ouvrage ne bouclent leur manuscrit, les choses se sont définitivement gâtées pour Disney – et pas qu'un peu. Qu'on en juge par cet extrait d'un article au titre très évocateur (« Ça patine grave ») :

1. Olivier Pinaud et Aude Dassonville, « Les services de *streaming* de Disney continuent de dépasser Netflix. Disney+ est sur la bonne trajectoire », *Le Monde*, 12 août 2022, www.lemonde.fr/economie/article/2022/08/12/disney-detronne-netflix-et-se-convertit-a-la-publicite_6137825_3234.html.

2. Antoine Messina, « Disney détrône Netflix et se convertit à la publicité », *Siècle Digital*, 9 novembre 2022, siecledigital.fr/2022/11/09/les-services-de-streaming-de-disney-continuent-de-depasser-netflix.

3. *Ibid.*

Les marchés financiers ont l'air d'avoir du mal à retrouver de la sérénité, en tout cas à renouer avec quelque chose qui ressemble aux parcours qui étaient visibles auparavant, disons pré-covid. Tout se fait par à-coups, à la hausse comme à la baisse. Enfin surtout à la baisse en ce qui concerne 2022. Et le rebond qui s'est amorcé mi-octobre [pour Walt Disney] a l'air à court de carburant. [...] Sur ce dossier, la roue tourne vite⁴.

« Tout se fait par à-coups », « rebond [...] à court de carburant », « la roue tourne vite »... À l'échelle de la France, la mésaventure de Salto confirme l'instabilité qui caractérise l'univers bouillonnant des plateformes. En raison de la mésentente entre France Télévisions, TF1 et M6, le « Netflix français » a dû déclarer forfait. Ce qui illustre ici encore l'impitoyable concurrence entre les plateformes : « Comment acheter des droits intéressants quand la compétition a un budget en milliards⁵ ? » Effectivement, « ça patine grave » : le marché des plateformes de diffusion en continu est d'une volatilité extrême et, du côté de la sœur ennemie qui est la salle de cinéma, tout ne va pas toujours pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Malgré cette nouvelle – et peut-être atypique ? – période d'incertitude et d'inconstance que traverse le cinéma, la seconde édition de cet ouvrage initialement écrit en 2013 en conserve le titre d'origine, un rien provocateur et toujours ponctué de son ouverture interrogative : *La fin du cinéma* ? Mais nous avons décidé d'en modifier le sous-titre, passant ainsi de « Un média en crise à l'ère du numérique » à « La résilience d'un média à l'ère du numérique ». Cette substitution de *crise* par *résilience* n'est pas un simple aménagement cosmétique. Elle nous offre l'occasion d'opérer un recadrage de notre essai originel, dont nous avons décidé de garder inchangé

4. Anthony Bondain, « Ça patine grave », *Zonebourse*, 22 novembre 2022, www.zonebourse.com/actualite-bourse/a-patine-grave--42380620/. À noter que, la veille, le même média avait publié un texte à propos du nouveau directeur général, Bob Iger (appelé en renfort par Disney l'avant-veille, le 20, en remplacement de Bob Chapek, brusquement limogé), qui faisait la liste des défis que le nouveau PDG aura à surmonter pour éviter la catastrophe ; voir « Iger de Disney pourrait être obligé de réduire ses coûts alors que le streaming perd de l'argent », *Zonebourse*, 20 novembre 2022, www.zonebourse.com/actualite-bourse/Iger-de-Disney-pourrait-etre-oblige-de-reduire-ses-couts-alors-que-le-streaming-perd-de-l-argent--42375696/. La veille ici, l'avant-veille là, etc. : on voit bien que l'actualité se bouscule au portillon.

5. Nicolas Lellouche, « “Les conditions n'étaient pas réunies” : Salto officiellement abandonné par TF1, M6 et France TV », *Numerama*, 15 février 2023, www.numerama.com/pop-culture/1271662-les-conditions-netaient-pas-reunies-salto-officiellement-abandonne-par-tf1-m6-et-france-tv.html.

le contenu pour plutôt lui adjoindre un certain nombre de suppléments étoffés. Cette mise à jour nous a permis de prendre conscience des dix années qui se sont écoulées depuis l'écriture de la première édition, et au cours desquelles la « révolution » numérique aura continué de s'amplifier, avançant à tombeau ouvert... Un tombeau *ouvert* pour y recueillir, y accueillir la dépouille du cinéma, peut-être ? Que nenni ! Nous maintenons la position, programmatique, que nous défendions dans cet ouvrage (et qu'il vaut la peine de rappeler ici, même si on la trouvera à nouveau à la fin du chapitre 2) :

L'extrême malléabilité du cinéma lui permet de survivre, sous une autre forme, à tous les soubresauts que l'Histoire lui réserve. Il y a certes quelque chose qui meurt, à l'occasion, mais le cinéma, lui, ne meurt jamais, car il est fait d'un « tissu » d'une plasticité telle qu'il lui est possible de se reformer après avoir été étiré dans un sens ou dans l'autre⁶.

Il s'agira donc ici, à la faveur de cette nouvelle édition, de prendre la mesure des assauts répétés qu'a subis le cinéma en raison de la *virilité* et de la *vitalité* du digital, en raison aussi de l'irruption d'un autre phénomène à charge virale, plus récent celui-là, le covid. D'en prendre la mesure et d'en rendre compte de la manière la plus vigoureuse possible – et aussi de la manière la plus documentée possible.

Au lieu de poser une question alarmiste (du genre, air connu : le cinéma est-il, en ce début de *xxi*^e siècle, en train de vivre ses dernières heures ?), nous pensons qu'il est plus productif de décrypter le sens ainsi que les effets des crises que ce moyen d'expression institutionnalisé traverse depuis son avènement, et de se pencher sur l'imaginaire qui accompagne ces moments récurrents de tensions existentielles. Nous restons animés par la conviction qu'un média complexe comme le cinéma constitue un système en constante évolution dans sa manière d'orchestrer et de gérer un « portefeuille » de séries culturelles. Cette volonté de contredire la mort toujours annoncée du cinéma en lui préférant une lecture en termes de crise constitue donc toujours notre fil rouge, et demeure l'un des objets principaux du présent ouvrage.

6. Voir ici même au chapitre 2, p. 133.

LA RÉSILIENCE, MODE D'EMPLOI

Qu'apporte au juste l'idée de résilience dans la réflexion sur un cinéma qui peut sembler plus que jamais en crise ? Selon un dictionnaire que nous avons consulté, le mot « résilience » renvoie à la « capacité d'un individu à supporter psychiquement les épreuves de la vie. Capacité qui lui permet de rebondir, de prendre un nouveau départ après un traumatisme⁷ ». De son côté, *Wikipédia* ajoute quelques nuances à la définition :

La résilience est un phénomène psychologique qui consiste, pour un individu affecté par un traumatisme, à prendre acte de l'événement traumatique de manière à ne pas, ou plus, vivre dans le malheur et à se reconstruire d'une façon socialement acceptable⁸.

En choisissant le terme de *résilience*, nous avons conscience que nous donnons inévitablement dans un effet de mode lexical, voire dans une pratique langagière encombrante et dans l'air du temps. Le mot est en effet passablement banalisé, voire galvaudé aujourd'hui. La résilience est partout. Dans l'univers francophone, depuis une première médiatisation à succès sous la conduite de Boris Cyrulnik⁹, la notion est sans cesse convoquée pour renvoyer, sans trop de précision, à la capacité d'adaptation face aux difficultés. Selon certains, cela relève d'une généralisation inutile, d'une rigidification sous forme de cliché. Il y aurait même, comme l'estime Serge Tisseron, un abus de langage « qui consiste à étiqueter sous la houlette de résilience, tout comportement ou réaction adaptative sans distinction aucune¹⁰ ». Quant au philosophe Ruwen Ogien, il voit en la résilience un concept bête, voire carrément nocif :

7. « Résilience », dictionnaire *Linternaute*, www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/resilience.

8. « Résilience », *Wikipédia*, dernière modification le 10 novembre 2022, [fr.wikipedia.org/wiki/Résilience_\(psychologie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9silience_(psychologie)).

9. Voir Boris Cyrulnik et Gérard Jorland (dir.), *Résilience. Connaissances de bases*, Paris, Odile Jacob, 2012.

10. Serge Tisseron, « “Résilience” ou la lutte pour la vie », *Le Monde diplomatique*, vol. 50, n° 592, août 2003, p. 21.

Au fond, la psychologie « positive », dont la résilience est un des piliers, a, comme les idées de Leibniz dont Voltaire se moquait, un côté bêtement optimiste, répugnant aux yeux de tous ceux dont la vie est précaire, marquée par des échecs et des peines profondes. Elle tend à culpabiliser tous les défaitistes en pensée, tous ceux qui n'ont pas la force ou l'envie de surmonter leur désespoir¹¹.

Pour notre part, nous privilégierons un sens plus proche de l'étymologie latine, celui du verbe *resilire* : « sauter en arrière » et qui, par extension, a donné « rebondir, résister (au choc, à la déformation, au trauma) ». Mais ce qui nous intéresse au premier chef dans l'étiquette désormais commune de la résilience, c'est le programme narratif que le terme recèle : il faut qu'on vive le bouleversement provoqué par le traumatisme (rupture ou crise) pour parvenir à trouver un nouvel équilibre, différent de celui qui prévalait initialement mais jugé « acceptable ». La résilience raconte ainsi l'histoire d'une réussite : celle de l'absorption d'un choc. Dans cette mesure, le mot n'a pas la même orientation argumentative pessimiste que *rémission*, qui renvoie plutôt à une pause provisoire dans un processus en cours à dominante négative. La résilience suggère même un développement dynamique : résister, puis s'adapter. Et parfois mieux encore : amorcer une croissance post-traumatique.

Selon nous, il s'agit surtout d'assumer un glissement métaphorique du mot *résilience* en le dégageant de son affectation à la psychologie individuelle pour l'appliquer au parcours médiatique de l'institution cinéma. C'est en ce sens que le concept de résilience nous permet d'affirmer notre interprétation positive de la notion de crise du cinéma. On sait que toute crise s'articule sur une tension entre deux éléments : d'un côté, la difficulté et le danger existentiel que cette crise implique ; de l'autre, l'occasion qu'elle offre d'effectuer un déplacement, un recadrage identitaire. La résilience engage une confiance dans l'avenir post-traumatique et, en ce qui concerne le cinéma, dans la manière dont va être géré le « *post-crash entertainment landscape* » (pour reprendre l'expression de Bryan Bishop, éditeur

11. Ruwen Ogien, *Mes mille et une nuits. La maladie comme drame et comme comédie*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 56-57.

« senior » de *The Verge*¹²). La résilience, c'est la conséquence constructive de cette stimulation qu'induit toujours une crise affrontée à bras-le-corps, une crise dont on tente de prendre la mesure, tout en acceptant le risque de ne pas en sortir indemne. Ce qui rappelle à la mémoire ces mots fameux que la culture populaire attribue, à tort ou à raison, à Winston Churchill : « Never let a good crisis go to waste. »

C'est comme si ce principe était en application pour le cinéma, qui a traversé moult crises (voir à ce sujet la longue litanie de ses multiples morts annoncées, dont nous faisons état au chapitre 1 du présent ouvrage) et qui a su tirer profit de chacune d'elles pour en ressortir différent mais toujours ragaillard. Comme on dit en systémique vulgarisée de la santé, *ce qui ne te tue pas te rend plus fort* (une formule qui vient de Nietzsche, et dont les vaccins sont d'ailleurs l'illustration prophylactique).

PRIVÉ DE SALLES : PRIVÉ DE CINÉMA ?

La période de mutations technologiques et de bouleversements identitaires que vit (que subit) actuellement le cinéma ne risquerait donc pas de mettre à mort le cinéma lui-même. Ce qui est malmené cependant, ce sont chacune des « routines » du cinéma : celle de la *production* des films, celle de leur *distribution*, celle de leur *exploitation* ou de leur *diffusion*, et celle de leur « *consommation* ». Pour n'aborder que la dernière, cette routine constitue ni plus ni moins une forme de rite qui se trouve contrarié par les dernières évolutions du média, le rite de la fameuse *projection en salle* – une routine ayant fait face à de nombreux assauts, depuis la sortie initiale de notre ouvrage, en raison de la vitalité et du renforcement des plateformes de diffusion en continu au cours de la dernière décennie. C'est ce qui a permis à ce qu'on pourrait appeler le *cinéma de salon* de concurrencer vigoureusement le *cinéma de salle*. Le développement du cinéma de salon a par la suite bénéficié d'un véritable coup du destin grâce à cette autre crise qu'a

12. Inspiré en cela par George Lucas et Steven Spielberg, qui anticipaient, dès 2013, que les « internet-based services may become the dominant medium when moviegoing as we know it crashes and burns ». Propos tenus à l'occasion d'un panel à la University of Southern California, qui réunissait les deux cinéastes réputés et le président de la division Interactive Entertainment Business chez Microsoft, Don Mattrick. Voir Bryan Bishop, « Steven Spielberg and George Lucas Predict "Massive Implosion" in Film Industry. Movie Theaters May Be Left Behind for the Living Room », *The Verge*, 13 juin 2013, www.theverge.com/2013/6/13/4425486.

connue le cinéma de salle à compter du mois de mars 2020, au moment de la généralisation de la pandémie de covid. Les cinéphiles ont alors été longuement interdits de séjour en salles obscures, et les infrastructures économiques de leur exploitation se sont retrouvées au bord du gouffre¹³. Et, vu « la popularité, depuis [2020] exponentielle, des plateformes de *streaming* qui révolutionnent le financement, la réalisation, la diffusion des films¹⁴ », la concurrence a pris les devants. La situation particulière que le choc pandémique a fait vivre aux arts du spectacle en général et au cinéma en particulier a ainsi permis de renforcer la tendance à l'hégémonie de la diffusion en continu des films, par plateforme numérique interposée, sur l'exploitation du cinéma en salle.

Comme le déclarait, à la fin 2020, le directeur de la Cinémathèque québécoise, « ce sont toutes nos habitudes qui sont mises à mal par la pandémie, et parmi celles-là nos habitudes cinéphiliques, à commencer par notre foi dans le rituel de la projection, de la salle et du grand écran¹⁵ ». Il existe en effet dans la fréquentation des salles obscures quelque chose de « religieux » pour ces « croyants » que sont les cinéphiles invétérés, qui *croient* encore en ce lieu de culte, qui *croient* encore dans le grand écran, qui *croient* encore à la consommation nécessairement collective du film projeté. Bref, qui *croient* essentiel le cérémonial de la salle de cinéma, seul lieu de célébration qui serait pleinement légitime pour communier vraiment avec une œuvre filmique.

Voilà donc la cinéphilie atteinte dans une de ses formes privilégiées de célébration. Mais, paradoxalement, cette privation même ne stimule-t-elle pas l'émergence d'une sorte de communautarisme affectif, comme un désir de retrouver malgré tout, et avec les moyens du bord, un rituel rendu

13. Question qui était criante d'actualité en début de pandémie, si l'on se réfère à un article de Stéphane Baillargeon où l'auteur se demande si « le petit écran a avalé le grand » et si les salles de cinéma vont pouvoir rouvrir. Voir Stéphane Baillargeon, « Cinéma : survies et morts d'un roi boiteux », *Le Devoir*, 27 novembre 2020, www.ledevoir.com/culture/cinema/590513/cinema-survies-et-morts-d-un-roi-boiteux.

14. Comme le proclame le texte de présentation d'une interview télévisée de Thierry Frémaux réalisée en avril 2021. Voir « "Maintenant, on fait quoi ?" L'après-crise, avec Thierry Frémaux, directeur général du Festival de Cannes », *La Tribune*, 18 avril 2021, www.latribune.fr/opinions/tribunes/maintenant-on-fait-quoi-l-apres-crise-avec-thierry-fremaux-directeur-general-du-festival-de-cannes-882215.html.

15. Marcel Jean, *Infolettre de la Cinémathèque québécoise*, 7 avril 2020, archives.cinematheque.qc.ca/fr/infolettre/cinematheque-quebecoise-avril-2020.

impraticable ? Dynamique bien connue du manque... Il est vrai que, pour les adeptes du culte des salles, les temps ont été durs lorsque les salles, en rouvrant timidement, ont dû jongler avec les impératifs de la distanciation sociale, et plus durs encore lors de leurs fermetures provisoires subséquentes. À cet égard, on peut épingler la visibilité médiatique qu'a prise un mot jusqu'ici peu usité dans le contexte des spectacles vivants : celui de la « jauge » de spectateurs. Dans un contexte aussi défavorable au culte des salles, faut-il alors faire le gros dos et renoncer provisoirement aux rites ? Ne serait-il pas préférable d'opérer une transformation, un déplacement en trouvant de nouveaux modes d'accomplissement de la cinéphilie ? Mais comment y parvenir lorsque le « rite » se confond avec la définition même du cinéma ? Pour ceux qui partagent cette conviction, le point d'interrogation du titre de notre ouvrage aurait tout aussi bien pu être un point d'exclamation : « C'est la fin du cinéma ! », point (d'exclamation) barre. Par contre, pour ceux selon qui l'effacement de la salle et de son dispositif connexe et embarqué ne suscite pas – ou pas forcément – des enjeux de survie identitaire, pas de panique. Le cinéma « étendu », façon Philippe Dubois¹⁶, continue de se fortifier dans son expansion tous azimuts. Et ce ne sont pas de simples confinements qui devraient empêcher cette « virulence » cinématographique de se manifester et même de gagner du terrain. La *filmophagie* aurait dès lors de bien beaux jours devant elle¹⁷...

16. Voir Elena Biserna, Philippe Dubois et Frédéric Monvoisin (dir.), *Extended Cinema / Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010, p. 13 et Alessandro Bordina, Philippe Dubois et Lucia Ramos Monteiro (dir.), *Oui, c'est du cinéma / Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement / Forms and Spaces of the Moving Image*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009. Voir aussi ici même l'introduction de la première édition, p. 13.

17. Le terme *filmophagie* (tout comme *filmophage*) est assez peu usité, mais il nous apparaît fort utile. Rappelons que l'un des deux auteurs l'avait utilisé aussi tôt qu'en 1985, mais dans un autre sens : il s'agissait pour lui de s'interroger sur la filmophagie à laquelle se livrait non pas l'instance spectatorielle, mais ce tout nouveau média qu'était alors la vidéo lorsqu'elle « cit[ait] le cinéma morceau par morceau (comme c'est le cas pour les films mis sur le marché sous forme de vidéo-cassette) ». Voir le compte rendu par André Gaudreault du livre de Michel Mesnil [Maurice Mourier] intitulé *Le parfum de la salle en noir*, dans *Communication. Information Médias Théories*, vol. 8, n° 1, printemps 1986, p. 210-212, www.persee.fr/doc/comin_1189-3788_1986_num_8_1_1355. On pourrait bien entendu dresser un intéressant parallèle avec l'hyperfilmophagie à laquelle se livrent les plateformes de diffusion en ligne, une filmophagie que d'aucuns n'hésiteraient pas à taxer de pur cannibalisme...

PANDÉMIE ET NUMÉRIQUE : DES AFFINITÉS ÉLECTIVES

Si cette deuxième édition de *La fin du cinéma ?* est augmentée d'une nouvelle introduction, d'une première postface (datant de 2020), d'une seconde postface (datant de 2023 celle-là) et d'une bibliographie entièrement mise à jour¹⁸, nous avons donc néanmoins décidé de maintenir l'intégralité du contenu de notre ouvrage. Les propos que nous y tenions sur la crise d'un cinéma confronté aux bouleversements numériques nous apparaissent en effet plus que jamais d'actualité. Plus encore, nous défendons l'idée que les contrecoups provoqués par la crise pandémique n'ont fait que rendre plus criantes d'évidence les tendances dont nous dessinions les contours en 2013. La pandémie a ainsi servi d'*accélérateur de particules* : elle a radicalisé et exacerbé les mutations d'un septième art déjà aux prises avec la digitalisation généralisée. Si les tendances étaient presque toutes déjà présentes en 2013, la crise du covid, avec son cortège de remises en question et de restrictions sociales (comme l'illustre bien la figure 1), les a comme irradiées et en a stimulé les développements de manière souvent spectaculaire.

On peut ainsi soutenir l'hypothèse que le numérique a non seulement chamboulé l'ensemble de l'écosystème médiatique mais qu'il a, en plus, récemment « profité » des confinements à répétition pour s'installer durablement dans nos pratiques, pour asseoir sa légitimité au sein de nos écosystèmes et de nos repères « domestico-médiatiques ». On le retrouve ainsi sur nos écrans télé, certes, mais aussi sur la multitude d'écrans qui s'offrent à nous, au quotidien, et sur lesquels se bousculent (et se concurrencent) tous les types de productions audiovisuelles imaginables et inimaginables.

Le numérique est, au fond, le grand égalisateur universel des médias. En effet, tous les écrans du monde, portables ou non, mettent désormais sur le même plan le chef-d'œuvre cinématographique, la plus banale émission de télévision, le plus éclatant clip en provenance de YouTube, le plus maladroit film amateur, le plus plat des films de famille ou le dernier essai TikTok

18. La mise à jour de la bibliographie, menée par Louis-Philippe Hamel et Katia Andrea Morales Gaitán, du laboratoire CinéMédias de l'Université de Montréal, qu'il convient ici de remercier, a représenté un travail considérable car, s'il existe bien une déferlante numérique affectant les médias et le cinéma, il en existe parallèlement une autre : celle que constituent les très nombreuses publications scientifiques sur le sujet.



1 Une salle de cinéma à l'ère du covid et de la jauge limitée ou sélective.
Photographie de Bernard Brault, Archives La Presse. ©La Presse.

de nos ados. Tout est devenu relatif, dans le monde des images animées. Même l'écran « sacré » de la salle de cinéma se met de la partie, accueillant, aux côtés des plus beaux et des plus « authentiques » films de cinéma, les plus raffinés des opéras du Met autant que les plus vulgaires scènes de pugilat professionnel.

Sans doute même, l'expression « révolution numérique », dont nous discutons la pertinence en 2013, tend-elle aujourd'hui à s'imposer sans soulever de réticences. D'autant que le monde digital a lui-même engendré un magicien (ou serait-ce un monstre ?) : l'intelligence artificielle, la fameuse IA qui lui vole la vedette en termes de révolution. Par ailleurs, et sous certains aspects, la transition numérique est en partie accomplie, ce qui nous amène à gérer ce qui ressemble à des lendemains postrévolutionnaires. Et ces lendemains ne sont pas près de finir si l'on en croit Naomi Klein qui, entre autres experts critiques, analyse la période pandémique comme un « laboratoire vivant » : « a living laboratory for a permanent – and highly profitable – no-touch future¹⁹ ». Il devient en tout cas certain que la crise de santé publique universelle que nous avons traversée a rendu encore plus

19. Naomi Klein, « A High-Tech Coronavirus Dystopia », *The Intercept*, 8 mai 2020, theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine.

flagrante la consolidation du numérique dans nos vies : toute (ou à peu près toute) notre sociabilité professionnelle et privée transite maintenant, au bout du compte, par le code binaire et sa matérialisation fugace sur nos écrans multiples – ce qui risque bien d'accentuer encore notre « addiction » à ce mode « moderne » de mise en relation avec nos contemporains, mais aussi avec le monde extérieur. La psychologue Sherry Turkle semble aller dans ce sens : non seulement constate-t-elle que la crise du covid a amené une transition accélérée vers le digital, mais elle remarque aussi l'apparition d'une « empathie numérique issue de la pandémie²⁰ ». Pendant le confinement, explique Turkle, « nous étions ensemble bien que seuls, plutôt que seuls ensemble²¹ ». S'il est évident qu'Internet a la faculté, bien opportune par ces temps de troubles sanitaires, de favoriser le respect de la distanciation physique, la pandémie aurait aussi stimulé tout un potentiel sous-estimé de communautarisme affectif, façon digitale.

RÉVOLUTION DE L'ACCÈS ET CRÉATIVITÉ COLLECTIVE

En résonance avec cette nouvelle empathie que les projecteurs de la pandémie auraient mise en lumière, l'un des décentrement bouleversants et « révolutionnaires » du cinéma numérique réside plus largement en une confluence ou un télescopage de phénomènes situés à différents bouts de la chaîne communicationnelle : le récepteur, celui qui était jadis au bout de cette chaîne unidirectionnelle²², peut lui aussi, désormais, tâter de la fabrication de films ou du moins produire facilement des énoncés filmiques.

20. Sherry Turkle, propos rapportés par Marc-Olivier Bherer dans « “Nous devons apprendre à voir Internet comme un acteur politique” Interview avec Sherry Turkle », *Le Monde*, 10 août 2020, www.lemonde.fr/idees/article/2020/08/10/pour-combattre-la-fragmentation-de-la-societe-il-faut-revenir-a-une-technologie-que-nous-connaissons-bien-nous-memes_6048553_3232.html. Pareilles observations sont d'autant plus frappantes que l'autrice n'avait pas hésité à porter, auparavant, un regard critique sur cette question ; voir Sherry Turkle, *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*, Paris, L'échappée, 2015 et *Les yeux dans les yeux : le pouvoir de la conversation à l'heure du numérique*, Arles, Actes Sud, 2020.

21. Sherry Turkle, propos rapportés par Marc-Olivier Bherer, *op. cit.*

22. Cette chaîne de communication unidirectionnelle est celle que nous avons appelée ci-dessus la routine de la distribution des films. Celle-ci est linéaire et vectorisée ; rigide, elle suppose une œuvre, créée par un auteur (« the work created by the filmmaker », écrit Terrone), qui voyage en sens unique en direction des spectateurs. Voir Enrico Terrone, « The Birth of a Notation: Myths and Histories of Digital Cinema », dans Thomas Carrier-Lafleur et Marcello Vitali-Rosati (dir.), *Les naissances du cinéma numérique*, Sens public, 2020, sens-public.org/articles/1413.

Nous sommes à présent, comme l'écrivait Jeremy Rifkin, dans l'ère de l'accès, de l'accessibilité²³ : chacun peut jouer au cinéaste et connaître la fièvre du « Pourquoi pas moi ? ». Une fièvre bien connue car elle ressemble par exemple à celle du karaoké : « Pourquoi ne chanterais-je pas, moi, comme le font Johnny, Céline ou quelque autre Angèle²⁴ ? »

Voilà, à notre avis, un aspect important de la plasticité révolutionnaire du numérique. Comme l'écrivait (non sans cynisme) un journaliste de *Libération*, il y a plus de dix ans déjà : « Désormais, équipé d'une de ces fameuses "petites caméras", n'importe qui est, potentiellement, cinéaste²⁵. » Cette occasion offerte au commun des mortels de *produire* facilement du matériel filmique et (peut-être surtout) de le *diffuser* tout aussi aisément marque un changement de paradigme, particulièrement si l'on s'appuie sur le sens plutôt littéral de ce néologisme (qui est en voie de s'institutionnaliser) de « spectateur²⁶ » (avec un c). Cette diffusion aussi aisée que démultipliée permet aux produits filmiques (aussi ténus soient-ils) de circuler et d'être partagés par une collectivité de récepteurs actifs, qui peuvent à leur tour réagir en images à ce matériau filmique en proposant leurs propres productions. Là se trouve le mérite des plateformes comme Instagram, TikTok ou YouTube : malgré tous les défauts qu'on peut leur trouver, elles offrent un potentiel certain d'interaction iconique et filmique collective. Pour le considérer sous un angle quelque peu euphorique, la circulation, le relais et la création de « données filmiques » pourraient même relever d'une nouvelle forme de communautarisme médiatique, lequel se serait trouvé amplifié par les récents confinements liés à la pandémie de covid.

23. Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès : la révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, Paris, 2000. Voir aussi ici même au chapitre 3, p. 138.

24. En référence à Johnny Hallyday, Céline Dion et Angèle Van Laeken.

25. Gérard Lefort, « Le dernier festival de Cannes ? », *Libération*, 11 mai 2011, p. 2. Une citation plus complète se trouve ici même au chapitre 1, p. 105.

26. Voir au chapitre 2, p. 121.



2 « *Hollywood in your pocket* » : voilà ce que promet au consommateur cette publicité pour l'iPhone 13²⁷.

Certains discours enthousiastes autour, par exemple, de l'iPhone 13, commercialisé en grande pompe en 2021 (voir la figure 2), s'avèrent tout aussi révélateurs en ce qui concerne le passage à l'acte filmique du citoyen lambda : selon un spécialiste du secteur de la mobilité informatique, la caméra de ce « couteau suisse électronique multiservices²⁸ » que constitue le téléphone mobile permet d'enregistrer « bien plus que des égoportraits,

27. Voir la publicité « iPhone 13 Pro : Hollywood in Your Pocket » mise en ligne sur YouTube par Apple le 19 septembre 2021, youtu.be/kYx25NU57kk.

28. Pour reprendre la formule de Pierre Musso que nous citons dans la première édition. Pierre Musso, « La "révolution numérique" : techniques et mythologies », manuscrit de l'auteur accessible en ligne sur le site de l'Institut Mines-Télécom, 2010, p. 6 (publié dans *La Pensée*, n° 355, 2008, p. 103-120). Voir aussi ici même au chapitre 3, p. 137.

de simples clichés ou des séquences vidéo de dix secondes²⁹ ». Prenant la mesure des choses, l'expert ajoute :

L'idée n'est pas de remplacer les professionnels, mais d'offrir aux amateurs la chance de mieux se voir. Cette caméra s'adresse à la nouvelle génération d'influenceurs YouTube, Instagram et TikTok. Des gens ordinaires avec des moyens extraordinaires peuvent faire de grandes choses³⁰.

Ce n'est pas seulement la captation d'images qui connaît un bouleversement : le montage devient significativement plus accessible, beaucoup d'amateurs sachant désormais utiliser des logiciels tels que Final Cut Pro ou Premiere Pro. Pour reprendre ce que l'un d'entre nous a déjà avancé, la qualification attenante de « pro » très fréquente dans la dénomination des appareils et technologies disponibles sur le marché actuel s'avère, elle aussi, lourde de connotation. L'ère de l'accès, c'est aussi celle de l'utilisateur lambda, qui peut se fondre sans peine dans le milieu prestigieux et élitiste des « pros ». C'est une promesse du numérique : réveiller le pro qui sommeille en chacun de nous³¹... À cet égard, les fascinants progrès de l'intelligence artificielle, sa visibilité et son accessibilité viennent démultiplier les possibilités expressives et créatives de tous les amateurs voulant jouer aux pros, tant sur le plan de la fabrication et de la gestion des images filmiques que sur celui de la création de scénarios « inédits ».

Du côté des professionnels, le bouleversement se situe sur le plan de l'aisance et de la facilité. Rappelons, par exemple, que dès 2011, un David Lynch – qui ne passe pourtant pas pour un avocat du « tout numérique » – déclarait, à propos des nombreuses limitations induites par le tournage en pellicule, que « le numérique a supprimé toutes ces contraintes³² ». Cette plasticité, cette facilité de captation sans frein qu'autorise (voire favorise) le

29. Horace Dediou, cité par Alain McKenna, « L'iPhone 13, le “plus important à vie” pour le géant Apple ? », *Le Devoir*, 24 septembre 2021, www.ledevoir.com/economie/635235/le-plus-important-iphone-a-vie-pour-apple.

30. *Ibid.*

31. Voir Philippe Marion, « Cinéma », dans Raphaël Baroni et Claus Gunti (dir.), *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 122-123, doi.org/10.3917/arco.baron.2020.01.0105.

32. Serge Kaganski et Jean-Marc Lalanne, « Entretien avec David Lynch : “Mes films sont mes enfants” », *Les Inrockuptibles*, n° 830, 26 octobre 2011. Voir aussi ici même au chapitre 2, p. 126.

numérique permet de multiplier impunément (ne serait-ce que sur le plan des coûts) les *rushes*. L'expression « gâcher de la pellicule » est ainsi aujourd'hui dénuée de sens. Mais le bouleversement du numérique n'a pas que des effets d'ordre quantitatif : il offre aussi la possibilité de tester une multitude de positions de caméra différentes et d'avoir recours à une méthode essais-erreurs, ce qui, en argentique, aurait entraîné des coûts prohibitifs. Cette méthode n'est par ailleurs pas sans inconvénients : on risque, par exemple, d'être confronté à un engorgement de *rushes* et à l'immense travail de « digestion » des données que cela peut représenter, ce sur quoi nous reviendrons plus loin. Mais ici encore, l'intelligence artificielle devient non seulement un adjuvant décisif dans la gestion performante de ces données mais aussi dans ce que l'on croyait être la chasse gardée de l'imaginaire humain : la création de projets filmiques et de récits originaux.

UNE RÉVOLUTION COPERNICIENNE

Malgré les réticences que d'aucuns affichent envers l'utilisation du mot *révolution* et son usage parfois galvaudé ou abusif, dans le cas du numérique en général et du cinéma en particulier³³, nous pensons qu'il est tout de même avantageux de conserver le label « révolution », mais à la condition stricte, dirions-nous, de le décliner en différents régimes et de l'affecter d'un coefficient de qualification. Plus précisément, nous avançons l'idée selon laquelle les turbulences que ne cesse de subir le cinéma comme média-institution depuis le tournant numérique provoquent quelque chose comme un « décentrement copernicien du monde » du cinéma. On sait en

33. Ainsi l'appel à communications du colloque international Beauviatech *Repenser la transition numérique* (ENS Louis-Lumière, Paris, 1-3 décembre 2021), qui s'ouvre par une interrogation : « “Révolution” ou “transition” numérique ? » (notons les guillemets et le point d'interrogation, qui sont d'origine). Cet appel à communications annonce explicitement son parti pris : « sans doute serait-il plus légitime de privilégier l'idée de “transition” ou encore de “mutation” numérique à celle de “révolution” », écrit le comité organisateur. Voir Jean-Baptiste Massuet, Gilles Mouëllic, Giusy Pisano et Barbara Turquier (dir.), *Colloque international Beauviatech : repenser la transition numérique*, 2020, <https://beauviatech.hypotheses.org/files/2020/01/Colloque-Beauviatech-Repenser-la-transition-numérique-25-27-novembre-2020.pdf>. À noter qu'il s'agit ici d'une version antérieure dudit appel, alors que le colloque devait avoir lieu en 2020 mais a été repoussé d'une année en raison du covid. La version 2021 de l'appel, qui n'est pas présente sur le Web, est identique à celle de 2020 (sauf en ce qui concerne les dates de l'événement).

effet, pour reprendre Jacques Lacan, qu'avec l'hypothèse de l'héliocentrisme, « la terre, lieu d'habitation de l'homme, n'est plus le centre du monde³⁴ ».

N'est-ce pas un « décentrement » semblable à celui que Nicolas Copernic applique à notre univers, mais bien sûr à une tout autre échelle, que subit aujourd'hui l'institution cinématographique ? Alors que la définition classique du cinéma suppose la projection, dans une salle, d'images en mouvement devant un public « contemplatif », la salle est en train de perdre son statut de lieu privilégié où les spectateurs peuvent « consommer » de la « matière filmique »³⁵.

Un autre des traits caractéristiques de la révolution copernicienne que représente la digitalisation du cinéma est la généralisation, voire l'« ontologisation » du trucage, et même du montage, comme nous l'avions expliqué dans la première édition du présent ouvrage³⁶. Sur les plans philosophique et épistémologique, cette *ontologisation* tient son origine du codage numérique lui-même, comme l'ont bien montré des chercheurs tel David Norman Rodowick³⁷. Dès lors que l'image filmique procède d'une captation/décomposition par signaux binaires destinés à être recomposés pour former l'image à consommer, nous avons, d'emblée, affaire à une *captation par montage*. Jadis réservée à la postproduction, l'opération de montage s'insinuerait ainsi dans tout le processus menant à la production d'un film, dès le stade de la captation, ce qui est loin d'être anodin.

Les premières réflexions sur l'infographie avaient déjà soulevé des questions concernant le potentiel éventuellement révolutionnaire (au sens copernicien du terme) des images infographiques. Panagiotis Kyriakolakis le fait justement remarquer, lui qui s'intéresse à la différence entre la

34. Jacques Lacan, « Les clés de la psychanalyse », *La cause du désir*, vol. 2, n° 99, 2018, p. 43, www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-2-page-43.htm.

35. Il semble en effet de plus en plus difficile, surtout après les mesures de distanciation sociale liées au covid, de tenir une position comme celle défendue par Raymond Bellour, qui s'attache à la définition classique du cinéma, selon laquelle « [l]a projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective » est une condition *sine qua non* pour que l'expérience vécue vaille « d'être appelé[e] "cinéma" ». Voir Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012, p. 14. Voir aussi ici même au chapitre 1, p. 83.

36. Voir au chapitre 2, p. 127.

37. Voir David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007. Voir aussi David Norman Rodowick, « L'événement numérique », *Trafic*, n° 79, automne 2011, p. 86-94.

réalisation infographique (laquelle implique des images traitées par ordinateur) et la réalisation cinématographique traditionnelle³⁸. Kyriakolakis cite Anne-Marie Duguet qui, dès 1988, expliquait que le double infographique d'un corps humain n'est pas une *reproduction* de son modèle (comme celle que produirait un miroir), mais n'en est au fond qu'une *simulation* :

C'est le corps d'un code, le produit d'un langage, d'une pensée logique. Il n'atteste d'aucune existence réelle. Ainsi le principe du miroir est-il biaisé. S'y substitue un procès d'abstraction et de reconstruction³⁹.

Tout cela concerne évidemment la « crise » du statut de l'image photoréaliste (et celle de la confiance qu'on pouvait avoir en elle) ainsi que, pour ce qui nous intéresse, de l'image captée-enregistrée par une caméra. Par ailleurs, si la révolution copernicienne est bien une affaire de décentrement, il faut signaler ce que certains, en cette ère du numérique, n'hésitent pas à appeler la fin du caméra-centrisme : alors que la caméra avait régné sur un siècle de cinéma, elle n'est désormais plus le seul moyen de générer des images filmiques photoréalistes. Et, à son tour, la *création* d'images filmiques photoréalistes ne procède plus forcément de la seule captation-enregistrement d'une composante profilmique, ce qui ressemble fort à un décentrement copernicien de l'image (figurative) dans sa prétention à représenter le réel. Nombre de professionnels prennent conscience de ce phénomène à partir de leur pratique. Ainsi du superviseur des effets visuels Christian Guillon, qui écrit :

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de constater qu'après avoir montré, avec les images de synthèse dans les années 1980, que l'on pouvait faire des images

38. Panagiotis Kyriakolakis, « De l'infographiste à l'infographe : l'invention d'un métier », dans Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard (dir.), *Cinémaction. Les métiers du cinéma à l'ère du numérique*, Athis-Val de Rouvre, Éditions Charles Corlet, 2015, p. 122.

39. Anne-Marie Duguet, « Le double hérétique », dans Anne Cauquelin (dir.), *Paysages virtuels. Image vidéo, image de synthèse*, Paris, Dis voir, 1988, p. 74. Les réflexions de Kyriakolakis et de Duguet sont proches de celles de Lev Manovich, qui oppose la « représentation » et la « simulation », définie comme ce qui « a trait à diverses méthodes informatiques de modélisation d'aspects de la réalité existant au-delà de l'apparence visuelle [...] ». Voir Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Presses du réel, 2010, p. 79.