

# *Le spectateur de cinéma* *Une espèce en pleine mutation face à un média* *en perte de repères<sup>1</sup>*

André Gaudreault<sup>2</sup>  
Université de Montréal

Depuis que la déferlante du numérique est venue brouiller radicalement les frontières entre les médias, le cinéma – en tout cas, *le cinéma tel qu'on l'a connu* – serait, selon d'aucuns, *en train de mourir*. Dans un ouvrage publié récemment, qui s'intitule d'ailleurs *La fin du cinéma* (dûment suivie d'un point d'interrogation), je me suis intéressé, avec Philippe Marion, aux effets des plus récentes innovations technologiques sur le cinéma et à la crise que vit le média à l'ère du numérique<sup>3</sup>. Nous avons essayé de montrer dans cet ouvrage que si le média lui-même est loin d'être mourant, il y a tout de même *quelque chose du cinéma* qui se meurt effectivement – ne serait-ce qu'une certaine « idée du cinéma », pour reprendre le titre français du

---

<sup>1</sup> Ce texte, dont la version anglaise paraîtra aux éditions Forum (Udine) au premier semestre 2015, fait la synthèse de deux communications différentes mais convergentes : la première, intitulée « Quelle histoire ? ! Le cinéma est définitivement descendu de son piédestal » a été présentée au XXI<sup>e</sup> colloque international d'Udine, *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, en avril 2014 ; la seconde, qui avait pour titre « Mutatis mutandis, le spectateur est un mutant ! », a été présentée au colloque *D'un écran à l'autre : les mutations du spectateur*, organisé par l'Université Paris 8, l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC) et l'Institut national de l'audiovisuel (INA) à Paris, en mai 2014.

<sup>2</sup> Recherche effectuée dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique). Le GRAFICS est membre du partenariat international TECHNÈS, 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 : en France, le laboratoire de cinéma de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques » de l'Université Rennes 2 (sous la direction de Laurent Le Forestier), l'équipe « Histoire et critique des arts » de cette même université, 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 responsabilité 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. Le GRAFICS est subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

<sup>3</sup> Voir André Gaudreault et Philippe Marion (2013).

dernier ouvrage de Dudley Andrew (2014). Peu enclins à l'affliction, nous avons même suggéré, en nous appuyant sur notre hypothèse de la « double naissance des médias », qu'il serait possible de voir, dans cette mort relative et partielle provoquée par l'avènement du numérique, quelque chose comme le symptôme d'une *troisième naissance du cinéma* (dont il sera notamment question ici).

Même si, comme on le sait, le tournant numérique a produit une *convergence* jusque-là inédite des médias, ce mouvement n'en est pas moins concomitant de la production d'un très grand nombre de *divergences* – ne serait-ce qu'entre *ce qu'était le cinéma* (ou plutôt « l'idée qu'on se faisait du cinéma ») avant le passage au numérique et *ce que le cinéma est en train de devenir* ; ainsi le tournant numérique a-t-il provoqué, parmi les transformations les plus essentielles, les phénomènes suivants :

- les films se présentent le plus souvent *hors pellicule* ;
- les films sont le plus souvent vus sur des écrans *hors salles* ;
- les salles de cinéma présentent souvent des productions *hors cinéma*.

On constatera ici la récurrence de ce sème par excellence de l'extériorité et de l'extraterritorialité qu'est le mot « hors », comme si l'avènement du numérique provoquait un commerce entre le dedans et le dehors ou, encore, comme si la crise du numérique instillait une quelconque sortie hors de « soi ».

Le cinéma lui-même connaît des bouleversements profonds, mais cette instance en pleine mutation qu'est le spectateur n'est pas en reste, d'autant que ce à quoi celui-ci est confronté, ce ne sont pas les transformations radicales d'un seul média, le cinéma par exemple, mais celles de l'ensemble de l'écosystème médiatique, dont toutes les composantes subissent les effets, énormes, du brouillage des frontières entre les médias auquel l'avènement du numérique a donné lieu. Un brouillage qui fait que le cinéma comme média, même si l'idée qu'on s'en faisait est en pleine régression et en pleine dilution, est amené à revenir en piste là où on ne l'attendait pas et, contre toute attente, à proliférer, que ce soit sur un support matériel comme le vidéodisque numérique ou sous une forme complètement dématérialisée avec la vidéo à la demande.

Rien n'est simple lorsqu'il s'agit de mesurer les effets des coups et contrecoups de ce que nous avons appelé (Gaudreault et Marion, 2013, p. 60), la « digitalisation progressive des médias » (autrement dit leur « ennumérisation »). En effet, parallèlement à ce relatif « recul » du cinéma ou plutôt, encore une fois, de *l'idée qu'on se faisait du cinéma*, il y a eu aussi, et en même temps, « avancement » du cinéma, puisque désormais :

- les films s'inscrivent plus que jamais sur nombre de *nouveaux supports* (disques, clés, etc.) ;
- les films s'affichent désormais sur une multiplicité d'écrans *nouveaux* ;

- les films se trouvent ainsi de *nouveaux* auditoires.

On constatera ici la récurrence de ce sème par excellence de l'« innovation » qu'est le mot « nouveau », comme si l'avènement du numérique apportait une fraîcheur nouvelle à une « affaire » ancienne. Tant et si bien qu'à côté de ceux qui, au sein de la sphère « cinéma », s'évertuent à annoncer la mort du média, bon nombre d'intervenants se réjouissent au contraire du fait que *le cinéma gagne du terrain* et qu'il « est plus vivant que jamais<sup>4</sup> ». Il y a en effet, de façon somme toute assez paradoxale, *prolifération* et, à la fois, *dissipation* du cinéma, puisque si le support DVD permet à un film d'être l'objet d'un visionnement de façon bien plus aisée qu'auparavant, l'aspect purement « cinématographique » du film en question peut paraître désormais dilué, ne serait-ce que parce qu'il n'est plus sur... *film*. Il n'en reste pas moins que si l'« ADN » d'un film couché sur un disque DVD a perdu quelques-uns de ses « gènes » proprement « filmiques », ce qu'on tient entre ses mains lorsqu'on se saisit d'un tel disque relève tout de même du « cinématographique », nonobstant le passage du photochimique au numérique. Un passage qui, par ailleurs, a fait perdre bon nombre de ses certitudes sur l'identité du cinéma au « consommateur » de films, dont il a chambardé tous les us et coutumes de visionnement, notamment en raison de l'apparition de ce *tout nouveau mode d'appréhension des films* que j'appellerais la « consultation des films » : je me passe un film sur DVD et je puis, comme bon me semble, *consulter* la suite des images et des sons, à la vitesse que je veux, dans l'ordre que je veux, comme je le veux. C'est un peu comme feuilleter un livre. L'apparition de cette modalité de « consultation des films » est à mon sens un fait de civilisation dont on ne tient pas suffisamment compte. Auparavant, il était impossible et impensable de « consulter » un film, on ne pouvait que le regarder, tout simplement (ou, plutôt, l'« audio-voir<sup>5</sup> »). Les répercussions de cette « nouveauté » sont gigantesques du côté du spectateur, qui est devenu, par le fait même, ni plus ni moins qu'un *mutant*.

D'où on peut légitimement conclure à l'avènement d'un *nouveau type de rapport au film chez le spectateur*.

Mais ce n'est pas tout : le passage au numérique a aussi rendu possible l'introduction, dans des salles jusque-là presque exclusivement réservées aux œuvres du septième art, de nouveaux types de spectacles « filmés », qui ne correspondent pas à l'idée qu'on se fait, encore aujourd'hui, du cinéma (telles ces représentations « hors film » que sont les opéras, mais aussi les ballets, les visites d'expositions dans tel musée, les compétitions sportives,

---

<sup>4</sup> Ainsi de Philippe Dubois (2010, p. 13), pour qui « *[l]e cinéma [...] est plus vivant que jamais, plus multiple, plus intense, plus omniprésent qu'il ne l'a jamais été* » (c'est moi qui souligne).

<sup>5</sup> En réalité, la modalité « consultation des films » remonte à l'apparition du ruban magnétoscopique, mais elle est alors limitée par la lourdeur et le manque de maniabilité du support (qui reste linéaire, contrairement au disque numérique).

etc.) – un phénomène qui prend de plus en plus d'ampleur et que j'ai suggéré d'appeler l'*agora-télé*.

D'où on peut conclure à l'avènement chez le spectateur non seulement d'un nouveau type de rapport au film mais, tout aussi bien, d'un *nouveau type de rapport à la salle de cinéma*.

Le même type de rapport s'est bien sûr établi chez ces spectateurs spécialisés que sont les chercheurs en « études cinématographiques » (une appellation maintenant vieillie, dont d'aucuns n'hésiteront pas à dire qu'elle est carrément vieillotte), qui auraient tort de négliger, depuis les postes d'observation qu'ils occupent, l'avènement du phénomène de l'*agora-télé*.

La persistance de l'*agora-télé* dans les salles de cinéma devrait en effet interpeller les chercheurs, d'autant que c'est la *télévision*, dont l'arrivée a remis en cause l'exclusivité du photochimique pour la production des « images en mouvement », qui a été l'élément déclencheur de la première crise « existentielle » du cinéma. Et l'on a eu beau ériger des frontières entre les deux médias (notamment en leur assignant des rôles sociaux et culturels distincts), une part de recouplement a toujours subsisté entre eux, ne serait-ce que parce qu'on passait, dans ce nouveau média qu'était la télévision, des *films* en provenance de ce *tout autre* média qu'était (*alors*) le cinéma. Ce faisant, la télévision a permis au spectateur de films de sortir du carcan de l'expérience « imposée » à un auditoire « captif » dans la pénombre d'une salle publique. L'enregistrement vidéo, puis le numérique ont ensuite emmené le spectateur encore plus loin, non seulement en lui permettant de s'adonner à la *consultation* des films, mais aussi en lui procurant la liberté totale de les visionner *où* et *quand* il veut. Le nouveau type de rapport aux œuvres cinématographiques qui s'est ainsi établi a creusé un écart entre la *situation* disons *classique* de consommation d'un film et les autres *circonstances de visionnement* rendues possibles par ce qu'on pourrait appeler le « dispositif vidéo » qui, depuis l'avènement de la télévision, permet d'audio-voir un film en dehors de la sacro-sainte salle de cinéma, par le truchement d'un support plus subtil et plus convivial, disons, que la pellicule argentique.

Les déclinaisons successives du dispositif vidéo (de la télévision au numérique en passant par le magnétoscope) nous offrent des circonstances de visionnement d'un ordre tellement différent de celles qui prévalent dans le « paradigme classique du cinéma » que nous aurions peut-être intérêt à finir par reconnaître qu'elles nous propulsent carrément dans un autre paradigme. C'est ce pas que je me permettrai de franchir en proposant de distinguer, d'un côté, les *films de cinéma*<sup>6</sup> et, de l'autre, les *films de*

---

<sup>6</sup> Le seul fait qu'il faille désormais recourir à une expression d'apparence pléonastique comme « films de cinéma » pour distinguer les films produits dans le cadre, disons, de l'industrie cinématographique de tous ces autres films produits en dehors de l'institution cinématographique (par les chaînes télé ou, encore, par l'institution opératique, pour ne

*vidéocinéma*. Le *vidéocinéma*, ce serait ainsi le phénomène qui réunit tout ce qui relève de ce cinéma qui s'offre à moi en dehors des cadres classiques délimités par la projection, en dur pourrait-on dire, d'un film couché sur pellicule argentique, sur des supports qui me permettent d'avoir accès au film dans d'autres *circonstances de visionnement*, où je suis libre, grâce à ma télécommande, d'interrompre ou de moduler mon expérience.

*Vidéocinéma*, un mot-valise qui nous permet de saisir d'emblée que nous changeons de paradigme. Un mot qui découpe arbitrairement le réel, comme tout autre mot, mais qui me semble apte à servir d'outil pour mieux comprendre le monde... Depuis près de soixante ans déjà, le *vidéocinéma* a commencé à tracer sa voie propre et à façonner un nouveau spectateur, alors que le « cinéma » tout court, au sens classique du terme, est en train de devenir un souvenir (qui déjà commence à être vague pour les nouvelles générations).

Le *vidéocinéma* serait ainsi le produit de cette troisième naissance du cinéma dont il a été question plus haut (et que nous avons déjà convoquée, Philippe Marion et moi, dans notre ouvrage), la première naissance étant celle qui a permis, grâce à l'invention de l'appareil de prise de vues, l'émergence du *cinématographe*, et la seconde celle qui a donné le jour au *cinéma* comme tel, au début des années 1910, avec le mouvement d'institutionnalisation.

Avec cet accélérateur de particules qu'est le numérique, le *vidéocinéma*, dont le règne a commencé de façon modeste par le truchement du « petit écran », est aujourd'hui en train de chambouler littéralement le « commerce » du spectateur avec les films. C'est que les « dispositions » mêmes des plus récents dispositifs du *vidéocinéma* incitent à des visionnements *non continus* et *non linéaires* (ce que la télévision à elle seule ne permettait pas) : en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, bon nombre de films sont en effet consommés par à-coups, par segments, et de façon relativement désordonnée<sup>7</sup>. On peut pousser des cris d'orfraie contre de telles pratiques et jeter l'anathème sur ceux qui s'y adonnent, mais cela ne changera pas le monde réel. On ne peut que constater les faits : le spectateur d'aujourd'hui n'est plus ce qu'il était, hier. En effet, le *vidéocinéma* a libéré le spectateur des contraintes de la programmation par autrui et lui permet d'exercer un contrôle absolu sur le débit de la « bande » qui contient les « informations » que lui livre le film. Comme l'avait annoncé Roger Boussinot (1967, p. 47 et p. 50), le magnétoscope a été un agent de mutation : « Attendez encore quelques mois la miniaturisation du magnétoscope, puis sa popularisation, et le cinéma aura

---

prendre que ces deux exemples) est tout à fait symptomatique de la perte des repères provoquée par l'actuel brouillage des frontières entre les médias.

<sup>7</sup> Paradoxalement, ce sont ces mêmes dispositifs, vu la liberté de programmation qu'ils offrent au spectateur, qui permettent le visionnement *en continu* de séries télévisées pourtant « intrinsèquement » divisées en épisodes, qui se distribuent sur des saisons successives.

vécu sa mutation la plus importante à ce jour, depuis 1895. En comparaison, le passage du “muet” au “parlant” ne fut qu’un simple incident. »

Il y a plus encore : cette transformation des conditions de « consommation » des films est synchrone avec toute une série d’autres transformations induites, jusque dans les moindres recoins de la planète cinéma, par le passage au numérique (pour ne pas dire « par le passage *du* numérique », comme on parle du passage d’un ouragan ou d’une tornade). Au chapitre des transformations, il faut convenir que la principale d’entre toutes reste cette relativisation, à laquelle il a été fait allusion plus haut, de la suprématie du cinéma sur l’ensemble des médias de l’audiovisuel, que dénonçait déjà un Roland Barthes (1961, p. 224) dans les années 1960 : « l’impérialisme actuel du cinéma sur les autres procédés d’information visuelle peut se comprendre historiquement, il ne saurait se justifier épistémologiquement ».

L’un des symptômes contemporains parmi les plus emblématiques de la fin du règne de la série « cinéma » sur les autres séries ayant recours aux « procédés d’information visuelle » est à mes yeux le changement d’identité de la principale institution cinématographique française, le Centre national de la cinématographie (CNC), qui est devenu en 2010 le Centre national du cinéma et des images animées (tout en conservant le même sigle). Ce tout petit geste est énorme de sens, me semble-t-il. L’adoption du syntagme « cinéma et images animées » (en remplacement du vocable plutôt vieillot de « cinématographie », assez peu usité de nos jours) montre à l’évidence que l’institution française était sensible au goût du jour et prête, pour « moderniser » son image de marque, à relativiser la place du cinéma dans le concert des médias.

En effet, ce qu’on laisse entendre en accolant ainsi au cinéma les autres « images animées », c’est que le cinéma n’est, au fond, que l’une des manifestations possibles de l’image en mouvement, qu’il ne représente que l’un des arts et industries de l’image animée. Ce qui est vrai, tout à fait vrai même, sur le plan épistémologique, quoique cela tire des larmes aux plus cinéphiles d’entre nous... Mince consolation, on n’a tout de même pas osé pousser le bouchon plus loin en gommant carrément le mot *cinéma* pour se proclamer *Centre national des images animées* (mais qui pourrait jurer que cela ne se produira pas un jour ?).

Ainsi le cinéma n’est-il pas sorti indemne de l’opération « digitalisation ». Il aura même éprouvé une sacrée perte d’aura. En effet, l’avènement du numérique et le brouillage des frontières qu’il a provoqué ont carrément fait descendre le cinéma du piédestal sur lequel il trônait :

- le film n’est désormais plus cette présence mystérieuse que je ne peux voir autrement que par le truchement d’un faisceau lumineux qui, arrivant de derrière ma tête, me frôle les épaules, en provenance de *je ne sais trop où*, par le truchement d’un dispositif que l’on cache à mes

regards : fin de l'aura qui accompagnait le modèle du mythe de la caverne ;

- en se dématérialisant, le film est devenu si léger et si vaporeux que je peux depuis un certain temps déjà en tenir un (si ce n'est plusieurs !) dans une seule main, le déposer sur la banquette de ma voiture et l'apporter chez moi ; je peux ainsi en faire ce que je veux, avant d'en lancer la lecture à l'aide d'un appareil situé devant moi, que je contrôle et qui me permettra de manipuler à ma guise le défilement des images et des sons : perte de l'aura de l'objet intouchable, inaccessible au commun des mortels et sur lequel on n'a aucune prise, aucune emprise ;
- le film n'est plus nécessairement vu par moi alors que je suis tapi dans l'ombre d'un « temple de vision », le cou cassé dans un siège moelleux qui m'oblige à regarder en contre-plongée une image imposante, magnifiée au point où elle me domine en saturant mon champ de vision : perte de l'aura d'un objet sanctifié désormais devenu profane.

Qui plus est, ne trônant plus au-dessus des autres séries audiovisuelles, le cinéma est en quelque sorte vu comme l'une des déclinaisons d'une série englobante, la *série culturelle des images animées*. Le cinéma n'est plus le grand « tout » qu'il a déjà été, il est devenu une *partie* d'un tout. Comme le faisait remarquer le quotidien *Libération*, déjà en 2007 :

[...] ce que la révolution numérique a changé, c'est la perception que le monde a du cinéma ; ce sentiment que, sans cesser de l'aimer, la sagesse des peuples l'a fait descendre de son piédestal. Le cinéma est relativisé, juxtaposé, comparé : il a pris sa place, fût-elle de choix, parmi les autres objets, images, sons et couleurs que les variations de l'offre numérique font tourner sous les yeux du monde. Le cinéma était un absolu, il est devenu relatif<sup>8</sup>.

Tous les écrans plus ou moins portables du monde 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 ou le plus plat des films de famille. Tout est donc devenu relatif, dans le monde des images animées. Même l'écran « sacré » de la salle de cinéma se met de la partie, qui accueille, 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. Qu'on se le dise, le numérique est le grand égalisateur universel des médias.

Pourtant, cette *série culturelle des images animées* qui est de plus en plus présente aujourd'hui dans nos âmes et consciences existe depuis longtemps déjà. Mais il s'agissait d'un secret bien gardé ! L'édition cinématographique

---

<sup>8</sup> Olivier Séguret, « Le mot de la fin », *Libération*, 11 juillet 2007.

en témoigne : elle n'en a que pour le cinéma et comporte en fait fort peu de titres faisant allusion aux « images animées » ou à l'« image animée<sup>9</sup> » (la situation est tout autre en anglais, où l'on trouve une pléthore d'ouvrages portant dans leur titre les expressions *moving image* (ou *moving images*<sup>10</sup>). Tant et si bien que, pour prendre un exemple significatif, s'il y a bien des ouvrages intitulés « Histoire du cinéma », aucun encore ne se présente sous le titre, moins *glamour* il est vrai, d'« Histoire des images animées ».

Mais on dirait que le vent commence à tourner. C'est du moins ce que semble indiquer la série de conférences intitulée « Histoire(s) des... images animées » que proposait la Bibliothèque nationale de France en novembre-décembre 2013 et dont le programme brassait en un tout indifférencié les médias de l'image en mouvement que sont le cinéma, la télévision et la vidéo, sur la base des principes suivants :

Les cycles « Histoires de... » s'ouvrent à l'image en mouvement : cinéma, télévision, vidéo... Comment des dispositifs techniques ont-ils posé les bases de nouvelles formes de spectacles ? Dans quelles conditions les formats et les genres majeurs (un film de long-métrage, un western...) se sont-ils imposés ? Quelles pratiques du cinéma et de l'audiovisuel président aux visées propagandistes ou au contraire à un usage contestataire ? Quand a-t-on commencé à rassembler et à conserver ces images, considérées aujourd'hui comme des archives inestimables du siècle écoulé ? Les séances d'« Histoires des images animées » traiteront successivement de ces questions à travers tout le vingtième siècle. Les médias de l'image en mouvement, souvent étudiés séparément les uns des autres, seront ici tissés ensemble, tels les fils d'une même histoire<sup>11</sup>. -

---

<sup>9</sup> Au chapitre des exceptions, trois ouvrages publiés entre 1968 et 2008 : *Projection des images animées et reproduction des enregistrements sonores* (Jean Vivié, 1968), *L'Univers des images animées* (Charles Ford, 1973), *Images animées. Propositions pour la sémiologie des messages visuels* (Bernard Leconte, 2008).

<sup>10</sup> Parmi lesquels, pour n'en citer que quelques-uns : *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy* (Robert Gessner, 1968) ; *Theorizing the Moving Image* (Noël Carroll, 1996) ; *The Transparency of Spectacle: Meditations on the Moving Image* (Wheeler Winston Dixon, 1998) ; *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Vivian Sobchack, 2004) ; *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (Laura Mulvey, 2006) ; *Re-Imagining Animation: The Changing Face of the Moving Image* (Paul Wells et Johnny Hardstaff, 2008) ; *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place* (Julia Hallam et Les Roberts (dir.), 2013) ; *Moving Images: Psychoanalytic Reflections on Film* (Andrea Sabbadini, 2014).

<sup>11</sup> Voir le site suivant : [http://www.bnf.fr/fr/evenements\\_et\\_culture/auditoriums/f.histoire\\_image.html?seance=1223911341738](http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/auditoriums/f.histoire_image.html?seance=1223911341738). L'un des instigateurs de cette initiative est Alain Carou, conservateur des collections vidéo de la Bibliothèque nationale de France, qui m'a confié que le cycle de conférences avait été fort peu suivi – peut-être cela tient-il en partie au flou relatif du titre de cette série d'« Histoire(s) des... images animées », qui a sans doute un pouvoir d'attraction moins fort que celui qu'aurait pu avoir l'histoire d'un média en particulier (histoire du cinéma, histoire de la télévision, histoire de la vidéo...).

Tisser « les fils d'une même histoire », voilà la peu banale aspiration de ce projet d'un genre nouveau, dont les principes doivent interroger l'historien d'aujourd'hui qui, comme le spectateur du cinéma, subit les contrecoups du passage au numérique et de l'égalisation des médias qui s'en est suivie, et qui est appelé à devenir lui aussi, à l'instar du spectateur de cinéma, un mutant. Maintenant que le cinéma est tombé de son piédestal, quelle histoire ferons-nous, quelle histoire devrions-nous faire ? Ferons-nous l'histoire de chaque média « séparément les uns des autres » ou tiendrons-nous compte du fait que ces médias ont tissé ensemble « les fils d'une même histoire » ?

L'historien, auquel le brouillage des frontières causera un souci permanent, sera aux prises avec un dilemme immense. Limitera-t-il son travail de réflexion et d'écriture au cinéma ? Ou tiendra-t-il compte aussi du vidéocinéma ? Tiendra-t-il compte de tous les types d'images animées qui passent à l'écran des salles de cinéma ? Tiendra-t-il compte de tous les types d'images animées qui passent sur tous les types d'écran actuellement existants ? On pourra enfin voir Athanasius Kircher, Christiaan Huygens, Joseph Plateau et Émile Reynaud comme des précurseurs non plus seulement du cinéma, mais tout aussi bien de la télé et de la vidéo...

## Bibliographie

- ANDREW, Dudley (2014), *Une idée du cinéma. De Bazin à nos jours* [2010], traduit de l'anglais par Olivier Mignon, Bruxelles, SIC.
- BARTHES, Roland (1961), « Première Conférence internationale sur l'information visuelle (Milan, 9-12 juillet 1961) », *Communications*, vol. 1, n° 1, 1961, p. 223-225.
- BOUSSINOT Roger (1967), *Le Cinéma est mort. Vive le cinéma !*, Paris, Denoël.
- CARROLL, Noël (1996), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIXON, Wheeler Winston (1998), *The Transparency of Spectacle: Meditations on the Moving Image*, Albany, State University of New York Press.
- DUBOIS, Philippe (2010), « Présentation », dans Elena Biserna, Philippe Dubois et Frédéric Monvoisin (dir.), *Extended Cinema / Le Cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore.
- FORD, Charles, *L'Univers des images animées*, Paris, Albin Michel.
- GAUDREAU, André et Philippe MARION (2013), *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin.
- GESSNER, Robert (1968), *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy*, New York, Dutton.

- HALLAM, Julia et Les ROBERTS, dir. (2013), *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*, Bloomington, Indiana University Press.
- LECONTE, Bernard (2008), *Images animées. Propositions pour la sémiologie des messages visuels*, Paris, L'Harmattan.
- MULVEY, Laura (2006), *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books.
- SABBADINI, Andrea (2014), *Moving Images: Psychoanalytic Reflections on Film*, Hove, Routledge.
- SOBCHACK, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press.
- VIVIÉ, Jean (1968), *Projection des images animées et reproduction des enregistrements sonores*, Paris, Dujarric.
- WELLS, Paul et Johnny HARDSTAFF (2008), *Re-Imagining Animation: The Changing Face of the Moving Image*, Lausanne, AVA.