

Présentation

On l'a souvent répété : avant d'être un art, avant d'être une industrie, le cinéma est d'abord une technologie. À ses débuts, d'ailleurs, l'appareil de prise de vues lui-même intriguait tout autant que l'illusion qu'il parvenait à créer. Il est vrai que, chez le spectateur des premiers temps, la fascination pour la « mécanique » cinématographique s'est estompée assez rapidement. Il est tout aussi vrai cependant que semblable fascination resurgit sporadiquement, au fil de l'histoire du cinéma, à la faveur de chaque innovation technologique propre à modifier la façon de produire, de distribuer ou de montrer des films. Bien qu'à peu près tout un chacun convienne généralement de l'importance que revêtent les questions d'ordre technologique en matière de cinéma, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'une préoccupation qui, jusqu'à tout récemment, restait un parent pauvre de la réflexion cinématographique. En un sens, entre le tournant moderne marqué par la sémiologie et le renouveau historiographique, on a eu quelque difficulté à arrimer les questions de nature souvent pratique et technique soulevées par les technologies à celles, plus humanistes disons, qui ont occupé les chercheurs en cinéma. À une époque où l'on était surtout sensible au « fait filmique », les préoccupations techniques et technologiques sont souvent apparues comme trop proches des métiers du cinéma, et donc du « fait cinématographique » (au sens de Gilbert Cohen-Séat), pour avoir l'heur d'intéresser les chercheurs. Sans compter la dimension fétichiste de l'intérêt que revêt la technologie du cinéma pour certains amateurs : bon objet pour le cinéophile (comme le soulignait Christian Metz, « l'intérêt pour l'outillage et la technique est le représentant privilégié de l'amour du cinéma¹ »), la technologie risque, pour cette raison même, d'être un mauvais objet pour le chercheur.

• 1 – METZ C., *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, p. 103.

Depuis quelques années, toutefois, la technologie s'impose plus que jamais, à la fois dans les colloques, les publications et les différentes entreprises de recherche. L'un des facteurs de ce renouveau est assurément la transformation des pratiques que la révolution numérique a entraînée du côté de la production et de la réception des films. La réaction quasi spontanée des chercheurs a été d'introduire la dimension technique dans les programmes de recherche, d'où l'intégration récente des problématiques technologiques dans les domaines, notamment, de l'économie du cinéma, de la restauration des films, de l'esthétique et de l'épistémologie, etc., mouvement qui s'accompagne de nombreuses interrogations sur l'identité médiatique du cinéma.

Quelle est exactement l'importance, pour la réflexion scientifique sur le médium, de ce cortège d'appareils et de dispositifs en tout genre qui en ont accompagné l'histoire? Comment ces innovations ont-elles encouragé l'ouverture de nouvelles voies de réflexion? Comment ont-elles favorisé l'essor de nouvelles méthodologies? Quelles idées reçues ont-elles pu contribuer à combattre ou à renforcer dans le milieu des études cinématographiques? Ce sont ces questions dont le colloque « Impact des innovations technologiques sur l'historiographie et la théorie du cinéma » a voulu traiter².

• 2 – Le colloque « Impact des innovations technologiques sur l'historiographie et la théorie du cinéma » s'est tenu à Montréal en novembre 2011 (à la Cinémathèque québécoise). Cet événement, qui a rassemblé pendant six jours plus de cent cinquante conférenciers en provenance d'une quinzaine de pays autour de la question des innovations technologiques au cinéma, est né d'une initiative conjointe d'André Gaudreault, directeur du groupe de recherche GRAFICS (université de Montréal), et de Martin Lefebvre, directeur du groupe de recherche ARTHEMIS (université Concordia), deux infrastructures financées par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture et regroupant des chercheurs subventionnés notamment par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (qui a soutenu financièrement le colloque). 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, le Vice-rectorat à la recherche, à la création et à l'innovation et l'Observatoire du cinéma au Québec, trois structures de l'université de Montréal, en plus du Canal Savoir et de l'ONF (Office national du film du Canada). TECHNÈS compte également la Fédération internationale des archives du film (FIAF) parmi ses partenaires.

Le présent ouvrage fait partie d'une série de six projets de publication qui prolongent la réflexion amorcée au moment du colloque³. Les quatorze contributions rassemblées ici abordent la question des innovations technologiques et de leur impact sur les pratiques, les discours et les formes cinématographiques. En effet, depuis les « photographies animées » produites chez Edison et Lumière à la fin du XIX^e siècle jusqu'aux images numériques de la fin du XX^e siècle, en passant par les productions d'un Méliès, par celles des spécialistes de l'animation ou même par celles des maîtres du film noir américain, les transformations technologiques n'ont cessé d'affecter les modalités supposément intrinsèques du médium cinématographique. Il s'agit là d'un enjeu sur lequel il importe de s'interroger à la lumière de son contexte historique. C'est pourquoi cet ouvrage, dans sa dimension historiographique, vise à réinscrire les bouleversements technologiques dans leur contexte institutionnel et à en évaluer la portée sur les discours dont ils sont contemporains. C'est également dans cet esprit que les auteurs interrogent la manière dont les technologies ont pu, à divers moments de l'histoire du cinéma, modifier notre conception de l'image animée et du spectacle cinématographique.

PARTIE 1 – Enregistrement, captation et invention

Le cinéma repose, d'abord et avant tout, sur les capacités d'enregistrement et de captation rendues possibles par une invention technologique : celle de l'appareil de prise de vues, dont la « mise en service » a connu bien des avatars, comme on le déduit à la lecture du texte de Laurent Le Forestier, en passant des mains des artisans à celles des industriels au cours de la première décennie du XX^e siècle. La « mise au point » de l'appareil avait, pour sa part, déjà connu bien des péripéties, comme l'évoque André Gaudreault dans l'article qu'il propose ici. À un point tel qu'on ne sait trop comment départager les mérites des nombreux « inventeurs du cinéma ». De surcroît, il n'existe pas de consensus chez les historiens, toutes périodes confondues (et, surtout, tous pays confondus) sur ce qu'il faut reconnaître comme seuil minimal pour considérer que « ça y est ! » et que l'invention est suffisamment

• 3 – BARNIER M., et J.-P. SIROIS-TRAHAN (dir.), dossier « Nouvelles pistes sur le son » de la revue *Cinémas*, vol. XXIV, n° 1, automne 2013 ; BÉGIN R. (dir.), dossier « Écrans : théories et innovations » de la revue *Écranosphère*, n° 1, 2014, <http://www.ecranosphere.ca> ; DULAC N., et A. GAUDREAULT (dir.), *Du média au postmédia : continuités, ruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015 ; GAUDREAULT A., et S. HIDALGO (dir.), *Technology and Film Scholarship. Experience, Study, History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015 ; GAUDREAULT A., et M. LEBEUVRE (dir.), dossier « Technologie et cinéma », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. XXXI, n° 1-2-3, 2011. À noter que cinq des textes du présent ouvrage ne sont pas directement issus du colloque (ceux de François Albera, d'Alan Cholodenko, d'André Gaudreault, de Laurent Le Forestier et de Benoît Turquet).

aboutie pour qu'on puisse attribuer un quelconque « certificat » de reconnaissance à l'inventeur. Il n'est guère possible d'éviter tout arbitraire en la matière, et le fait d'avoir organisé et réalisé ce que d'aucuns considèrent comme la *première projection publique et payante* de vues animées a fini par valoir aux frères Lumière une reconnaissance assez universelle comme « inventeurs du cinéma ». La réussite des frères Lumière tient tout entière dans cette capacité qu'avait leur appareil de restituer *sur un écran de grande taille* des images photographiques jusqu'alors prisonnières des « boîtes à images » de la fin du XIX^e siècle (malgré quelques essais antérieurs fructueux, mais restés sans suite). Cette technologie de la projection d'images devant une assemblée de spectateurs a profondément marqué l'imaginaire, et a valu aux frères Lumière de gagner, ne serait-ce que sur le plan symbolique, la course à l'invention. Pareille reconnaissance est cependant de plus en plus souvent considérée d'abord et avant tout comme une opération réussie de « relations publiques » de la part de promoteurs hexagonaux intéressés (au nombre desquels l'État français).

L'invention de l'appareil de prise de vues a exigé, comme il se doit, une bonne dose d'inventivité technique et pratique dans les « laboratoires » où furent conçues les diverses « machines à vues », mais elle a requis aussi une bonne dose d'inventivité imaginative, voire poétique. En plus d'être coincé entre art et industrie, le cinéma a toujours conjugué, à la fois, science et poésie. Quoi de plus poétique, en effet, que certains films tournés par ce scientifique pur et dur qu'est Louis Lumière? Quoi de plus scientifique, par ailleurs, que certains films tournés par ce fantastique poète qu'est Georges Méliès, dont l'art doit beaucoup au calcul? Cette oscillation permanente entre science et poésie est bien mise en évidence par les deux autres contributions de la première partie de l'ouvrage. Ainsi de la dernière d'entre elles, qui porte sur la pensée de l'auteur du très poétique *Cœur fidèle*, un cinéaste qui n'hésite pourtant pas, comme le montre Éric Thouvenel, à intégrer explicitement l'ensemble du phénomène cinématographique, autant du côté de la fiction que du côté du documentaire, « au registre de la *connaissance scientifique* ».

L'article sur Epstein entre en résonance sur plus d'un point avec l'article liminaire, proposé celui-là par François Albera, qui dresse notamment le portrait d'un nombre imposant de textes qui, entre magie, merveilleux et fantastique, ont « projeté » le cinéma bien avant qu'il n'apparaisse à l'horizon de l'histoire et qu'il ne soit mis au point et même envisagé de façon empirique comme une invention potentiellement réalisable; et qui montre, par le fait même, que l'inventivité des « poètes » n'a pas attendu le début de la course à l'invention « scientifique » des appareils, fin XIX^e siècle, pour imaginer des représentations mentales de dispositifs fort ingénieux – tout à fait utopiques le plus souvent – pour capter et retenir des images (et aussi des sons). Cet attrait pour les « machines visuelles » qu'éprouvent les poètes se conçoit peut-être bien si l'on suit Epstein qui considère, comme le rappelle Thouvenel, que

ceux-ci sont dotés d'une pensée spécifiquement *visuelle* (à l'instar des rêveurs et des... inventeurs, justement). D'ailleurs, les premiers textes compulsés par Albera, entre les « paroles gelées » de François Rabelais et l'« éponge qui absorbe » de Charles Sorel, ne supposent même pas de *médiation instrumentale*. Ils n'ont d'ailleurs rien à voir, sur le plan pratique ou empirique, avec l'avènement de ce qu'Albera appelle « l'époque du cinématographe ». Il s'agit en fait d'un « cinéma » assez particulier, puisque sans machine aucune et fondé sur des visions (ou auditions) – souvent directes, parfois différées – venant au lecteur par le truchement de la parole et de l'imagination du poète, en deçà de toute « approche machinique, *appareillée* », comme le dit Albera. Dans le même registre, Thouvenel nous rappelle que ce qui intéressait au premier chef Epstein, c'était, précisément, la « perception *appareillée* du monde », qui permettait, ainsi que le disait le cinéaste, d'« explorer des régions humaines où l'œil et l'oreille ne suffisent plus à renseigner l'esprit » – comme l'avaient fait, avant le cinématographe, ces autres *instruments de connaissance du réel* que sont le microscope et le télescope, des appareils de vision qui existaient avant que ne soit conçue la machine-cinéma et qui ont pu faire rêver les poètes.

Conscients de la position inconfortable du cinéma, à mi-chemin entre *art* et *industrie* (Malraux⁴), les auteurs de cette partie de l'ouvrage nous rappellent que la cinématographie entretient un lien étroit, privilégié même, avec l'idée même de *machine*. En tant que machine à produire des *images en série* (ou à produire des *séries d'images*, c'est selon), la machine-cinéma est ainsi toujours déjà, nécessairement, en phase avec l'idée même de *série* (« série culturelle », au sens de Gaudreault, mais aussi « série » au sens industriel, chez Le Forestier). En effet, l'antithèse posée par Malraux (et que Bazin reprendra à sa manière en parlant, lui, de cet « Art industriel⁵ » que serait le cinéma) trouve un écho exemplaire dans l'article de Le Forestier, qui montre comment le cinéma devient, avec Pathé, industrie : ainsi le « *théâtre* de prise de vues » où l'on enregistre les bandes devient-il un « *atelier* de pose » (au sens d'« atelier de fabrication » plutôt que d'« atelier de peintre »)... et la machine-cinéma devient-elle machine-à-faire-des-films, à la chaîne (jusqu'à un certain point), comme dans une manufacture qui produirait n'importe quel bien de consommation. Une machine à fabriquer à la chaîne des films ou, mieux, une machine à les produire *en série*, devrions-nous dire, le maître mot étant ici celui de *série*. On trouve en effet la notion de « série » à chaque détour des ateliers Pathé. C'est d'ailleurs cette même notion qui permet de classer

• 4 – Voir MALRAUX A., *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [1946], Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

• 5 – André Bazin écrit : « C'est que le cinéma n'est pas un Art et une industrie, il est un Art industriel. » Voir BAZIN A., « Le cinéma est-il mortel? », *L'Observateur politique, économique et littéraire*, n° 170, 13 août 1953, p. 24.

les vues dans le catalogue de la société (séries « scènes de plein air, vues générales et scènes de genres », « scènes comiques », « scènes dramatiques et réalistes », « scènes grivoises d'un caractère piquant », etc.). La résolution de Pathé d'industrialiser l'invention de la machine-cinéma transforme donc la fabrication artisanale des vues animées en une confection massive de bandes cinématographiques, que l'on regroupe en séries, pour réussir à s'y retrouver. Ce qui n'empêchera cependant pas l'art cinématographique (ou du moins son embryon) de germer au sein de ces ateliers industriels, avec notamment les fameuses « séries d'art » (vers 1910).

Si Le Forestier postule explicitement que la notion de « série » est un « motif structurant » pour comprendre la « fabrication » des bandes cinématographiques (leur « conception » en un sens), Gaudreault postule de son côté que la notion de « série culturelle » est essentielle pour comprendre l'« idée » qu'on pouvait se faire de ces bandes (la « conception » – dans un autre sens du mot – qu'on en avait). Telle série de films serait ainsi à concevoir comme le prolongement d'une série culturelle étrangère au cinéma : ainsi, par exemple, les « scènes à trucs et scènes à transformations » seraient-elles la continuation, au moyen du cinématographe, de la série culturelle extra-cinématographique « spectacles de scène », de même que tel autre type de vues (« scènes de fêtes et contes », par exemple) serait en continuité directe avec telle autre série culturelle extra-cinématographique (« projections de lanterne magique », disons).

PARTIE 2 – Techniques du film et innovations technologiques

Au cinéma, cela va de soi, c'est d'abord par des moyens d'ordre technique que s'opère la transformation du monde en une représentation. La deuxième section de l'ouvrage regroupe un ensemble de textes qui ont en commun de mettre en relief, à travers les époques, ce rôle médiateur de la technologie grâce à quoi le cinéma donne à percevoir. Qu'il s'agisse d'innovations qui concernent les pellicules (Priska Morrissey), les premiers éléments du montage (Stéphane Tralongo) ou les différents procédés couleurs, des plus anciens aux plus récents (Eirik Frisvold Hanssen, Benoît Turquety), ou encore de tentatives pour intégrer la dimension olfactive au spectacle filmique (Catherine Clepper) ou pour marier cinéma et opéra (Andrew Djaballah), c'est chaque fois l'occasion de se questionner sur le traitement que reçoit, aux mains de la technique, la matière première du film (le monde tel qu'il peut être vu et entendu). Les textes regroupés dans cette partie prêtent ainsi une attention particulière à la description d'objets techniques, d'appareils ou de systèmes permettant, par exemple, de coupler formes et couleurs, ou encore de « synchroniser » la vision et l'olfaction.

Il est néanmoins une autre idée, d'ordre méthodologique celle-là, par laquelle se rejoignent la plupart des articles réunis dans cette partie. Elle se résume à la conviction que c'est d'abord à travers le discours – celui des inventeurs, des historiens et des critiques de cinéma, ou encore celui des auteurs de manuels techniques et de brevets d'invention, etc. – que se dévoile la signification de chacune des innovations examinées. Chacun des auteurs examine donc non plus seulement les liens complexes qui unissent innovations technologiques et perception filmique, mais aussi cette autre médiation, de nature discursive, à travers laquelle se manifeste aussi, chaque fois, une idée du cinéma : discours de promotion du procédé Kinemacolor (Hanssen) ; description par John Leavell de son appareil de production de films odorants (Clepper) ; discours techniques, historiques et critiques suscités par le passage de l'orthochromatique au panchromatique (Morrissey) ; inscription des différentes formes que revêt l'opéra filmé dans les discours des chercheurs en cinéma et des musicologues (Djaballah) ; conception des effets du montage chez Méliès, dans une série discursive plus propre au théâtre et au spectacle de magie qu'au cinéma proprement dit (Tralongo).

Au-delà de ces deux principes unificateurs, le lecteur remarquera également l'existence d'un réseau souterrain de « résonances » d'un article à l'autre, assurant la cohésion d'ensemble sur un autre plan que celui, plus proprement épistémique, des objets (les innovations technologiques) et des méthodes (le recours au discours). Par exemple, le thème des couleurs qui relie nommément les articles de Hanssen et de Turquety, réapparaît aussi – mais différemment, comme un écho ou une harmonique – dans celui de Morrissey (la distinction entre orthochromatique et panchromatique tient en partie à la sensibilité de la pellicule au spectre de la couleur). De même, le thème de la musique est présent à travers l'opéra chez Djaballah, mais il l'est aussi chez Clepper lorsque celle-ci examine l'usage d'une métaphore musicale pour traiter de l'olfaction au cinéma. Or, dans le cas du film odorant, les odeurs, en se désolidarisant des images, risquaient de produire des dissonances olfactives ; dans un esprit voisin, Hanssen montre bien qu'avec le système Kinemacolor, il y avait également un effet de désolidarisation de la couleur – cette fois entre la couleur référentielle et les décalages fortuits provoqués par le procédé. Enfin, alors qu'au début du cinéma on développe une conception intermédiaire du montage (Tralongo), à mi-chemin entre le théâtre de magie et le cinéma, voilà qu'on se (re)trouve, près de cent ans plus tard, à s'interroger sur la nature de l'objet intermédiaire (opéra filmé ou film opératique?) que représente l'opéra projeté en direct, *via* satellite et technologie numérique, dans une salle de cinéma près de chez soi (Djaballah). Nous pourrions multiplier ces liaisons « secrètes » d'un article à l'autre, mais nous laisserons au lecteur le plaisir de les découvrir au fil de sa lecture.

PARTIE 3 – Formes, usages et pratiques

La technologie du cinéma donne à voir et à entendre, certes. Mais elle est aussi, par le fait même, le lieu où s'opèrent de nombreux choix dans la fabrication des films. La troisième partie de l'ouvrage se distingue par le désir des auteurs d'interroger plus directement les interactions entre la technologie et les pratiques filmiques, la technique et les films, en s'interrogeant du même coup sur la dimension sociale de ces interactions.

Les deux premiers articles (Ruggero Eugeni, Jean-Pierre Esquenazi) illustrent très bien les difficultés que posent pour le chercheur les liens qui, au cinéma, unissent technologie et style. Si les deux auteurs adoptent des perspectives distinctes, ils s'entendent l'un et l'autre sur l'importance d'éviter tout déterminisme simpliste qui ferait émerger un style d'une technologie. Là où leurs points de vue divergent, c'est principalement en ce qui concerne l'économie de la technique au sein des faisceaux de déterminations qui provoquent l'émergence d'une figure de style, voire d'un style cinématographique. Dans un premier temps, Eugeni examine comment un ensemble d'innovations technologiques (notamment l'invention du Steadicam, la modélisation visuelle des jeux vidéo, la miniaturisation des caméras numériques et l'élaboration de dispositifs de vidéosurveillance) ont créé des conditions propices à l'émergence, dans le cinéma contemporain, d'une nouvelle figure stylistique qu'il appelle le « plan à la première personne » et dont il décrit les configurations grâce à une typologie élaborée à cet effet. De son côté, Esquenazi cherche à démontrer que les tentatives bien connues pour *expliquer* le film noir en tant que simple résultante d'innovations technologiques (apparition des pellicules panchromatiques plus rapides, perfectionnement des objectifs, arrivée des nouvelles caméras Arriflex et Cunningham, etc.) et de compétences techniques acquises à l'« école » du cinéma expressionniste allemand font fausse route, et qu'il faut plutôt chercher la source de tout style en art du côté de la « machine sociale » qu'offre le projet commun d'une communauté artistique. Or, l'écart conceptuel entre les deux auteurs se rétrécit toutefois lorsqu'Eugeni s'interroge sur les liens de détermination mutuelle qui existeraient entre la nouvelle figure stylistique qu'il décrit et l'émergence de nouvelles conceptions, relationnelles et dynamiques, de la subjectivité, liens en vertu desquels le « plan à la première personne » s'instituerait comme « forme symbolique ».

Par-delà ses rapports complexes avec les styles filmiques, la technologie du cinéma a pour tâche première de restituer le mouvement, de faire bouger, d'*animer* ou de *réanimer*. Au cœur de cette problématique du mouvement, nous retrouvons bien entendu le cinéma d'animation. Les deux articles par lesquels se clôt notre ouvrage (Alan Cholodenko, Donald Crafton) ont ceci en commun qu'ils interrogent

l'un et l'autre ce que *fait* le cinéma d'animation, de même que ses effets et ses conséquences. Cholodenko reprend à sa manière le filon social des deux articles qui précèdent, mais en s'inspirant directement de l'œuvre de Jean Baudrillard. Il s'agit pour l'auteur d'étudier la pratique japonaise de l'*anime* apocalyptique – en particulier à partir du film *Akira* (K. ●tomo, 1988) – comme forme d'hypercinéma, d'hyperanimation prolongeant la Deuxième Guerre mondiale *par d'autres moyens, dont la technologie*. Allégorie de la bombe atomique larguée sur Hiroshima et Nagasaki, *Akira*, par son style et son propos, *est une arme de guerre contre le cinéma d'animation américain*. En cela l'*anime* a le pouvoir de *réanimer* la guerre, voire de *réanimer* le Japon lui-même comme « hospitalité meurtrière ».

Parallèlement à l'argument de Cholodenko, bien que dans un registre différent, Crafton examine lui aussi les effets produits par le travail même qui consiste à *animer*. Au premier chef, explique-t-il, l'animation a le pouvoir de créer une *performativité*. *Via* la technologie du cinéma, affirme l'auteur, les personnages dessinés acquièrent une « vitalité » et une agentivité égales à celles des personnages « réels » filmés par la caméra. Ce qui unit le cinéma d'animation et le cinéma en prise de vues réelles, c'est donc une technologie qui vise chaque fois à créer de la performativité. C'est d'ailleurs ce que le film d'animation commercial thématise régulièrement, par des mises en abyme ou des métafilms parodiques, comme le démontre l'analyse d'un court métrage de 1931 (*Making 'Em Move*, H. Bailey et J. Foster), où c'est le processus même de l'animation et sa technologie qui acquièrent les atouts de la performativité.



L'ambition de ce livre n'est évidemment pas d'épuiser le domaine des relations du cinéma avec la technologie, que celles-ci soient artistiques, ou encore industrielles et économiques. Ces relations sont trop complexes, trop diverses, trop étendues dans l'histoire du cinéma pour qu'on puisse espérer faire le tour de la question en un seul volume ! Notre visée, plus humble mais non moins nécessaire, croyons-nous, est plutôt d'attirer l'attention des chercheurs en cinéma sur la richesse et l'étendue de ces relations dans l'espoir qu'elles s'inscrivent à l'ordre du jour des réflexions et des travaux contemporains sur le cinéma, et ce, au-delà du seul engouement que suscite aujourd'hui le passage au numérique. Si cette nouvelle phase du cinéma est importante, si elle ouvre sur de nouveaux rapports avec la technologie (dans la conception, la fabrication, l'exhibition, la conservation des films), force est de reconnaître qu'il en va de l'identité même du cinéma depuis ses débuts que de constamment négocier avec la technologie. Partout la technologie accompagne le cinéma...