

Résilience du mot « cinéma » et persistance du média¹

André Gaudreault²

Quelque chose d'étrange (à mon sens du moins!) s'est produit sur le plan linguistique dans le monde anglo-saxon aux alentours de 1912, dans le merveilleux monde de ce qu'on a fini par appeler, à la suite de Ricciotto Canudo, le « septième art³ » : l'importation du mot français « cinéma » dans la langue de Shakespeare et de Faulkner! Une importation qui s'est faite après qu'on eut « décoiffé » le terme emprunté de l'accent aigu qui en surmontait le e⁴. Ainsi « cinéma » y est-il devenu *cinema*... Ce qui m'apparaît étrange dans cette histoire, c'est que la création d'un gallicisme (dont l'origine — *kinêma* « mouvement » — est grecque, il faut le dire) pour désigner la *res cinematografica* est intervenue malgré le fait que les usagers de la langue anglaise semblaient vraiment, en ces temps-là, ne pas avoir du tout besoin d'un mot supplémentaire, puisqu'ils disposaient d'un vocabulaire déjà fort conséquent pour désigner aussi bien l'ensemble de l'activité cinématographique (le *cinéma*, comme on dit

¹ Les travaux sur lesquels se fonde le présent texte ont bénéficié de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Programme des chaires de recherche du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, par l'intermédiaire de quatre infrastructures universitaires de recherche dirigées par André Gaudreault dans le cadre du Laboratoire CinéMédias de l'Université de Montréal, à savoir la Chaire de recherche du Canada en études cinématographiques et médiatiques, le Programme de recherche sur l'archéologie et la généalogie du montage/*editing* (PRAGMe), le Partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma (TECHNÈS) et le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS). Cet article est une version très largement augmentée d'une communication intitulée « La résilience du "cinéma" » transmise par vidéoconférence le 11 mai 2018 au 5^e Symposium international sur l'innovation dans les médias interactifs (SIIMI) et qui avait d'abord été présentée en anglais sous le titre de « The Resilience of "Cinema" » au colloque international *Ends of Cinema*, une semaine auparavant, au Center for 21st Century Studies de l'Université du Wisconsin à Milwaukee; son contenu reprend également une partie de la communication intitulée « Le cinéma persiste et signe », présentée par l'auteur, conjointement avec Philippe Marion, au colloque international *Crise, quelle crise? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias*, qui s'est tenu en novembre 2018 à Paris, à la Maison de la recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle. L'auteur remercie sincèrement Martin Lefebvre pour ses conseils, de même que Dana Polan pour sa contribution par courriels interposés ainsi que pour son autorisation de citer une partie de ses propos. Il remercie tout aussi sincèrement de leur soutien Anne Bienjonetti, Marion Charroppin et Marie-Ève Hamel, du Laboratoire CinéMédias de l'Université de Montréal.

² Université de Montréal

³ Voir l'article de Ricciotto Canudo intitulé « La leçon du cinéma » (paru le 23 octobre 1919 et repris dans *L'usine aux images*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Morel, Paris, Séguier/Arte, 1995, p. 41-43), qui commence par ces mots : « La naissance du Cinéma, ce fut exactement celle d'un Septième Art ».

⁴ Un décoiffage qui n'est pas la règle absolue lors du passage d'un mot du français à l'anglais, si l'on songe par exemple au mot « scène » dans l'expression « mise en scène » qui a, lui, conservé son accent (un accent grave, qui surmonte le e).

en français) qu'une œuvre en particulier (un *film*, comme on dit en français) : *movie*, *film*, *flick*, *moving picture*, *motion picture*, *motography*, *photoplay*, etc.

Cela dit, il faut convenir du fait que pareil emprunt concerne d'abord et avant tout l'unité lexicale elle-même : une fois importé dans l'idiome anglais, le mot *cinema* ressemble certes comme un frère au mot dont il est issu, mais ce n'est pas nécessairement le cas du sens que ledit mot va finir par y prendre⁵. Qui plus est, entre 1912 et 2018, le mot *cinema* a suivi, dans l'environnement anglo-saxon qui fut le sien, un itinéraire différent de celui qu'a parcouru le mot « cinéma » dans l'environnement francophone. Chacune de ces unités lexicales a en effet connu, dans sa langue d'appartenance, ses propres avatars, ses propres vicissitudes et ses propres distorsions. Ce qui fait qu'on se retrouve en bout de course, cent ans et des poussières plus tard, avec deux unités lexicales presque identiques (n'était l'accent aigu sur le e), mais qui n'en véhiculent pas moins des significations et des connotations différentes.

J'ai moi-même pu mesurer à quelques reprises le sens différentiel que le mot « cinéma » semblait revêtir pour les locuteurs de chacune des deux communautés linguistiques, sans jamais réussir à mettre le doigt sur le nœud du problème. Aussi ai-je pris la peine de vérifier directement ce qu'il en était auprès de l'un de mes collaborateurs immédiats, qui travaille depuis cinq ans au moins dans un environnement francophone à l'Université de Montréal, Santiago Hidalgo⁶. Malgré la consonance de ses nom et prénom, le « sujet » a été élevé en anglais au Canada anglais. Hidalgo a ainsi répondu ce qui suit à la question que je lui ai posée (par courriel) sur les différentes connotations que pouvaient avoir les mots « cinéma » et *cinema* :

There is no question that "cinema" and "cinéma" evoke two different [...] "domains of reference" since "cinema" evokes *multiple* things in each brain, some of which overlap, and others not. [...] There is overlap, but some areas are distinct. But there is something else... and I can say this only came to mind now, for the first time... the English speakers that say "cinema" feel they are using a borrowed language. It feels a bit *foreign*, compared to "movies" or "film," as if they are trying to say something different than "movies" or "film" but they are not sure what. That has been my lifelong feeling on the matter. When the English speaker says

⁵ Comme on le sait, une unité lexicale passe souvent d'une langue à l'autre sans que toutes les nuances qui accompagnent ce mot dans la langue originelle migrent par la même occasion.

⁶ Professeur associé, directeur du Laboratoire CinéMédias (<https://histart.umontreal.ca/departement/nouvelles/une-nouvelle/news/nouveau-laboratoire-cinemedias-38891>), que j'ai fondé à l'Université de Montréal, et auteur d'une thèse intitulée *The Possibilities of "Film Consciousness": A Formulation in Search of a Theory*, déposée en 2015 à l'Université de Montréal (<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18467>).

“cinema” (when not in reference to a movie theatre), they are trying to say something “bigger” than “film”... but rarely can they define this difference⁷.

« [S]omething “bigger” than “film” »! Le mot *cinema* évoquerait donc quelque chose de plus, quelque chose de plus gros, quelque chose de plus grand que le mot *film*... Que le mot *film*, non seulement au sens où on l’emploie — de la même façon que le mot « film » en français — pour désigner une œuvre singulière (comme dans « *a film by Martin Scorsese* »), mais également au sens où on l’utilise pour faire référence à l’ensemble des œuvres de la cinématographie (comme dans le titre du livre *Film as Art*⁸ de Rudolf Arnheim).

Le mot *cinema* évoquerait donc quelque chose de plus grand que le mot *film* et, vraisemblablement, de plus grand tout aussi bien que les termes ou expressions *movie*, *flick*, *moving picture*, *motion picture*, *photoplay*, etc. Mais cet emprunt au français pour désigner l’ensemble de la *res cinematografica* n’a pas eu l’heur de plaire à tout le monde, comme en témoigne cet échange entre Orson Welles et Peter Bogdanovich, à l’issue duquel les deux réalisateurs s’entendent pour dire que s’ils n’ont rien contre le mot *film*, ils n’aiment carrément pas le mot *cinema*.

PB: Was it true that one director told you not to call them “movies,” but “motion pictures”

OW: Ah, that was a friend of yours, Peter—that was George Cukor, and remember, he was from the New York stage. That probably had something to do with it. Nowadays, I’m afraid the word is rather chic. It’s a good English word, though—“movie.” How pompous it is to call them “motion pictures.” I don’t mind “films,” though, do you?

PB: No, but I don’t like “cinema.”

OW: I know what you mean⁹.

Welles poursuit en se lançant dans un rappel qui nous ramène à la période du muet, avec une référence à un dérivé de « photoplay », ce mot que l’industrie naissante avait choisi parmi plusieurs autres, dans le cadre d’un concours organisé en 1910 par la presse spécialisée, en vue de trouver pour le cinéma un nom qui lui donnerait une plus grande respectabilité¹⁰ :

⁷ Courriel de Santiago Hidalgo à André Gaudreault en date du 24 février 2018.

⁸ Paru d’abord en allemand en 1932, *Film als Kunst* a été traduit en anglais dès l’année suivante (*Film*, 1933) puis réécrit par l’auteur une vingtaine d’années plus tard (*Film as Art*, 1957); la version française s’intitule *Le cinéma est un art* (traduit de l’anglais par Florence Pinel, Paris, L’Arche, 1989). On retrouve par ailleurs la même acception du mot « film » en français dans des expressions comme « esthétique du film » ou « théorie du film ».

⁹ Peter Bogdanovich et Orson Welles, *This Is Orson Welles*, New York, Da Capo, 1998 [1992], p. 23 (trad. fr. *Moi, Orson Welles. Entretiens avec Peter Bogdanovich*, traduit de l’américain par Évelyne Châtelain, Paris, Belfond, 1993, p. 54).

¹⁰ Voir Lee Grieveson, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 1-2. Voir aussi un article récent de Louis Pelletier, dans lequel on peut lire : « As we have seen, *photoplay* and *movie* both appeared in 1910

OW: In the library of Elèonora Duse's villa in a little town in Veneto where we've been shooting just now [*The Merchant of Venice*], I found an old book—written in 1915—about how movies are made, and it refers to movie actors as “photoplayers.” How about that? Photoplayers! I'm never going to call them anything else¹¹.

Les questions relatives au vocabulaire du cinéma sont d'ailleurs une constante chez les divers intervenants de la sphère cinématographique. C'est même quasiment une obsession (en tout cas pour l'auteur du présent texte!). Retournons à notre duo, installé en 1969 dans le décor d'un restaurant romain¹², pour « écouter » ce que dit à son tour Bogdanovich, qui continue la conversation ainsi :

PB: I have a book from 1929, and they list 250 words to describe a talking picture, asking readers to write in their favorites. And “talkie” was only one of them. Others were things like “actorgraph”, “reeltaux” and “narrative toned pictures.”

C'est en effet depuis les tout débuts (cf. la bataille des « scopes » et des « graphes ») qu'on s'interroge sur la pertinence de telle ou telle appellation pour désigner le « cinéma ». Et la question s'est posée non seulement au moment de la naissance de l'industrie (cf. le concours de 1910 évoqué plus haut), mais aussi au moment, on le voit ici, de l'apparition des technologies sonores ayant permis au « parlant » d'advenir (au tournant des années 1930). Et c'est encore le cas chaque fois qu'apparaissent de nouvelles technologies susceptibles de modifier la « nature » du médium. C'est d'ailleurs là notre lot depuis le début de la « révolution » numérique survenue au dernier tournant de siècle, qui a rendu la question des appellations plus cruciale que jamais. En effet, étant donné le brouillage actuel des frontières entre les médias, le milieu des études cinématographiques est en redéfinition constante et cherche sa spécificité. Mais il n'y a pas que les intervenants en études cinématographiques qui se cherchent, tout le milieu du cinéma loge à la même enseigne depuis l'avènement du numérique, car tout a été chamboulé et la donne a complètement changé. Orson Welles aurait d'ailleurs de quoi se retourner dans sa tombe au vu de l'actualité récente, et c'est son ami Bogdanovich, toujours vivant, qui en sait quelque chose. En effet, Welles et Bogdanovich ont fait les manchettes récemment, en raison d'un malheureux incident survenu au sein même de l'industrie du « cinéma », lorsque Netflix a décidé de ne pas présenter au dernier Festival

[...], but *photoplay* initially spread more rapidly. *Photoplay*, however, went into a quick decline after its 1916-17 peak » (Louis Pelletier, « From Photoplays to Movies: A Distant Reading of Cinema's Eventual Legitimation from Below », *Film History*, vol. 30, n° 2, 2018, p. 23). À noter qu'une partie de la réflexion à l'origine du présent texte prend sa source dans une communication intitulée « From Photoplays to Pictures: An Intermedial Perspective on the Names for “Moving Pictures” in the Late Silent Era » que nous avons faite ensemble, Louis Pelletier et moi, en février 2011, au colloque *Cinema Across Media: The 1920s* (1st International Berkeley Conference on Silent Cinema).

¹¹ Peter Bogdanovich et Orson Welles, *op. cit.*, p. 23.

¹² Chez *Cesarina*, restaurant de prédilection de Welles... et de Fellini (voir Peter Bogdanovich et Orson Welles, *op. cit.*, p. 21).

de Cannes (mai 2018) un film de Welles achevé par Bogdanovich, *The Other Side of the Wind*, qui devait y être lancé en première mondiale.

Welles et Bogdanovich ont ainsi été les victimes collatérales d'une guerre qui oppose deux conceptions de ce que « devrait » dorénavant être le cinéma : une conception nouvelle, multiplateforme, selon laquelle le visionnage en salle ne serait en définitive qu'une modalité parmi d'autres (une *application* du cinéma, en un certain sens) et une conception plus « traditionnelle » selon laquelle le visionnage multiplateforme est accepté, certes, pourvu que le visionnage en salle soit *préservé, protégé, privilégié*, etc. Cette guerre¹³ a ainsi donné lieu à un combat où se sont affrontés les champions de chacun de ces deux camps : dans le coin gauche, Netflix (représenté ici par Ted Sarandos, le responsable des contenus de la célèbre plateforme de diffusion en ligne), et, dans le coin droit, le non moins célèbre Festival de Cannes (représenté ici par Thierry Frémaux, délégué général de ce festival cinématographique dont on dit qu'il est le plus médiatisé au monde¹⁴).

Netflix a en effet décidé de boycotter le Festival de Cannes en raison de l'exclusion de la compétition des films qui n'étaient pas destinés à une distribution en salle. La plateforme américaine a donc retiré tous ses films de Cannes, même ceux qui étaient présentés hors compétition :

Dans l'interview qu'il accordait à *Variety* mercredi 11 avril, Ted Sarandos estimait que reléguer tous les films estampillés Netflix en hors compétition pourrait être perçu comme un « *manque de respect* » envers les réalisateurs. « *Le festival a choisi de célébrer la distribution plutôt que l'art cinématographique* » argue-t-il en précisant que c'est le seul au monde à faire pareil [sic] discrimination. Lui penserait « au futur » alors que Cannes serait pour le moment « *coincé dans l'histoire du cinéma*¹⁵ ».

Parmi les exclus, ces deux films (tous deux hors compétition), qui nous intéressent tout particulièrement dans le cadre de la présente réflexion :

¹³ Car c'est une véritable guerre, si l'on en croit les journalistes qui ne cessent d'employer la métaphore. Voir notamment Laure Croiset, « Pourquoi la guerre est déclarée entre Netflix et le Festival de Cannes », *Challenges*, 12 avril 2018, https://www.challenges.fr/cinema/pourquoi-la-guerre-est-declaree-entre-netflix-et-le-festival-de-cannes_580389.

¹⁴ À noter que Frémaux est aussi le président de l'association Frères Lumière et le directeur général de l'Institut Lumière, ce qui n'est pas sans incidences sur notre propos, comme nous le verrons plus loin.

¹⁵ Antoine du Jeu, « Cannes : Orson Welles exclu du festival à cause de la discorde avec Netflix? », *Les Inrockuptibles*, 13 avril 2018, <https://www.lesinrocks.com/2018/04/13/cinema/cannes-orson-welles-exclu-du-festival-cause-de-la-discorde-avec-netflix-111070826>. Les propos de Ted Sarandos rapportés ici se lisaient comme suit dans leur version originale : « [...] the festival has chosen to celebrate distribution rather than the art of cinema. We are 100% about the art of cinema. And by the way, every other festival in the world is too. [...] we are choosing to be about the future of cinema. If Cannes is choosing to be stuck in the history of cinema, that's fine » (Ramin Setoodeh, « Netflix Pulls Out of Cannes Following Rule Change », *Variety*, 11 avril 2018, <https://variety.com/2018/film/news/netflix-cannes-rule-change-ted-sarandos-interview-exclusive-1202750473>).

- *The Other Side of the Wind*, le fameux film inachevé d'Orson Welles, qui vient d'être terminé par Bogdanovich, avec l'appui financier de Netflix;
- *They'll Love Me When I'm Dead*, un documentaire de Morgan Neville portant « sur la gestation mouvementée¹⁶ » du film laissé inachevé par Welles.

L'affrontement entre Netflix et Cannes fait intervenir des considérations d'une importance capitale pour les chercheurs en études cinématographiques, dans la mesure notamment où les protagonistes du conflit en appellent à l'histoire du cinéma. Dans une courte phrase qui n'est pas sans rappeler la finale du fameux livre de Malraux où celui-ci oppose art et industrie cinématographiques¹⁷, le responsable des contenus de Netflix oppose l'art cinématographique, dont il brandit l'étendard, à la position cannoise qui défendrait selon lui la « distribution », et donc l'industrie... On dirait le monde à l'envers. Ce sont deux conceptions du cinéma aux antipodes l'une de l'autre qui s'affrontent ici : celle que soutient Sarandos pour Netflix, qui serait résolument tournée vers l'avenir du média, sans états d'âme concernant le maintien du dispositif cinématographique, et celle que défend Frémaux pour le Festival de Cannes, qui resterait « coincé dans l'histoire du cinéma », hésitant à reconnaître ce qui apparaît comme des évidences aux yeux de son opposant. Sans vouloir mettre des mots dans la bouche de Sarandos, on peut imaginer que celui-ci serait d'avis que le cinéma en salle ne devrait être considéré que comme l'une des multiples « plateformes » actuellement accessibles pour le visionnage d'un film. Deux conceptions différentes, deux philosophies différentes, pourrait-on avancer, en écho à ce commentaire de Frémaux à propos de ses interlocuteurs chez Netflix : « Ce sont des gens qui aiment le cinéma, mais on n'a pas le même point de vue philosophique¹⁸ ».

Cet accrochage très médiatisé entre Netflix et Cannes a même fait remonter à la surface les entretiens entre Welles et Bogdanovich auxquels j'ai fait référence plus haut :

Interviewé en février 1969 par Peter Bogdanovich, Orson Welles précisait les origines de ce projet [*The Other Side of the Wind*] avant de s'embourber dans un long tournage inachevé (1970 - 1976) : « *c'est l'histoire d'un vieux réalisateur et de son dernier*

¹⁶ Guillaume Loison, « Mostra de Venise : l'OPA Netflix », *L'Obs*, 10 septembre 2018, <https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20180910.OBS2100/mostra-de-venise-l-opa-netflix.html>.

¹⁷ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.

¹⁸ Thierry Frémaux cité par François Léger dans « Cannes 2018 : selfies interdits, absence de Netflix... Les réponses du festival », *Première*, 12 avril 2018, <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Cannes-2018-selfies-interdits-absence-de-Netflix-Les-reponses-du-festival>.

boulot. Ça parle d'un gros macho au torse velu, basé sur John Ford, avec un zeste de Huston et d'Hemingway¹⁹ ».

Pendant, le malheur des uns a encore une fois fait le bonheur des autres, à savoir celui des organisateurs de la Mostra de Venise, qui ont raflé la mise de la primeur mondiale (fin août 2018) des deux films susmentionnés²⁰ et montré ainsi que la manifestation vénitienne était « [m]oins crispée [que Cannes] sur ces critères désormais mouvants qui définissent la nature d'un film²¹ ». À noter que Thierry Frémaux a un peu rattrapé la mise pour la France en présentant *The Other Side of the Wind* en avant-première (française) à la mi-octobre, quelques mois donc après la controverse cannoise et un peu plus d'un mois après la Mostra. Le film « de » Netflix, c'est-à-dire la version achevée par Bogdanovich du film de Welles, a en effet pris l'affiche à Lyon dans le cadre du festival Lumière (considéré comme le plus grand festival du monde consacré au cinéma de patrimoine), dont Frémaux est le directeur général et qui est organisé par l'Institut Lumière (que Frémaux dirige aussi et qui est plutôt tourné vers l'histoire du cinéma). On remarquera d'ailleurs que le communiqué annonçant la présentation en avant-première de *The Other Side of the Wind* commence par dire du film que « [s]a résurrection [...] est un événement majeur pour [...] les *historiens* du cinéma » (c'est moi qui souligne) et se termine sur des « Remerciements à Netflix et à Filip Jan Rymsa²² » de circonstance... et de bon aloi (car la guerre entre les deux conceptions du cinéma est loin d'être finie). Ce communiqué nous apprend par ailleurs que l'idée du film « naît chez Orson Welles en discutant des rencontres de son ami Peter Bogdanovich avec de vieux metteurs en scène oubliés par une machine hollywoodienne sans mémoire ». On fait donc ici une fois de plus référence aux entretiens dont il a été question plus haut entre les deux réalisateurs et au cours desquels Bogdanovich a rejeté, appuyé en cela par

¹⁹ Antoine du Jeu, art. cité (<https://www.lesinrocks.com/2018/04/13/cinema/cannes-orson-welles-exclu-du-festival-cause-de-la-discorde-avec-netflix-111070826>); l'extrait des entretiens d'Orson Welles avec Peter Bogdanovich cité ici est tiré d'une vidéo d'Arte intitulée « Vous connaissez "The other Side of the Wind" d'Orson Welles? », accessible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.arte.tv/fr/videos/072401-040-A/blow-up-vous-connaissiez-the-other-side-of-the-wind-d-orson-welles>; la version originale de cette citation, qui provient de l'« audiobook edition » du livre *This Is Orson Welles (op. cit.)*, est reproduite sur le site *Wellesnet. The Orson Welles Web Resource* : « I've got a story that I have worked on for many years. My story of the old director in his last days [...] He is all the big macho, hairy-chested fellows — basically Ford with some Huston and Hemingway thrown in » (« Orson Welles called 'The Other Side of the Wind' his best story », 20 août 2018, <http://www.wellesnet.com/orson-welles-other-side-wind>).

²⁰ De même que celle, soit dit en passant, d'une autre production Netflix, le *Roma* d'Alfonso Cuarón, que Cannes avait aussi perdu et qui a remporté à Venise rien de moins que le Lion d'or du meilleur film.

²¹ Guillaume Loison, art. cité (<https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20180910.OBS2100/mostra-de-venise-l-opa-netflix.html>).

²² Filip Jan Rymsa est l'un des producteurs de la version achevée du film. Le texte du communiqué est accessible à l'adresse <http://r.newsletter.institut-lumiere.org/mk/mr/3jedbPMMPrIGuhfCiWQbnAbn4fz-gERbqmUdXmG4kGlpVv6IVja8TvbUSiXB6iKGVYG8PIW9iM55mIsq1TRRvfDY9okItKrLQEs4nhXRPyvtkVp26sPETi8771zv>. À noter que le documentaire sur Welles, *They'll Love Me When I'm Dead*, qui aurait dû être lui aussi projeté à Cannes, a été présenté à la même occasion.

Welles lui-même, l'équivalent anglais du mot fétiche de la cinéphilie française, le mot *cinema*. Ce serait bien sûr aller trop loin que de voir dans la mésaventure cannoise des deux amis un juste retour des choses ou un retour de bâton (même si Cannes, ça reste tout de même le *nec plus ultra* de l'idée même de « cinéma »), aussi me contenterai-je de dire qu'il s'agit là, à tout le moins, d'une saisissante ironie du sort...

Chose certaine, c'est que l'industrie du « cinéma » est en effervescence et que l'avènement du numérique n'a pas fini de produire ses gigantesques ondes de choc. On notera les guillemets de protestation dont j'entoure ici le mot « cinéma » pour bien marquer qu'on devrait dire de l'incident cannois qu'il secoue plutôt l'industrie des « images animées » ou, encore, des « images en mouvement » — car le cinéma ne tient plus le haut du pavé, même s'il est fort résilient, pas plus d'ailleurs que le mot « cinéma », même s'il est lui aussi fort persistant. L'usage d'un substitut plus englobant (comme « images animées » ou « images en mouvement ») a tendance à se répandre de plus en plus maintenant que, depuis l'« ennumérisation²³ » du cinéma, les frontières entre les médias sont devenues si floues qu'on ne sait même plus si c'en sont toujours, des frontières, et que, en raison de la relativisation de sa place dans le concert des médias, le cinéma lui-même a perdu de sa superbe et a fini par tomber de son piédestal. En effet, au contraire de ce qu'on faisait auparavant, on ne lui cède plus toute la place et on ne se prive pas désormais de rappeler qu'il n'est qu'un médium parmi d'autres, que l'un des arts audiovisuels, que l'une des manifestations possibles de l'image animée ou de l'image en mouvement, etc.

Mais si, en anglais, l'expression *moving images* s'est rapidement imposée pour désigner l'ensemble de la production audiovisuelle (qui comprend le cinéma) — ne serait-ce, en tout cas, que du côté des études cinématographiques, dans le monde notamment de l'édition²⁴ et des appellations des départements et des programmes

²³ Voici à titre de rappel ce que Philippe Marion et moi-même disions dans notre ouvrage *La fin du cinéma?* (Paris, Armand Colin, 2013, p. 60) : « On dira cependant que ce que le cinéma a vécu récemment, c'est un processus de *digitalisation* (non pas de *numérisation*, ce qui ne ferait pas trop sens — à moins de créer un néologisme comme "ennumérisation"). La *numérisation*, c'est un geste, c'est une action que l'on mène; c'est un procédé ("je numérise tel ou tel document") plutôt qu'un processus, alors que la *digitalisation* (nous voulons dire : "le mot français *digitalisation*") connote l'idée d'un procès, d'une opération en train de se faire ("le cinéma est en pleine digitalisation à l'heure actuelle"). »

²⁴ On trouve effectivement, en anglais, une pléthore d'ouvrages portant dans leur titre les expressions *moving image* ou *moving images*, parmi lesquels, pour n'en citer que quelques-uns : *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). On peut aussi trouver, en moins grand nombre, quelques exemples plus anciens dont *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy* (Robert Gessner, 1968). Sur ces questions, je renvoie le lecteur à 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*

universitaires où se fait l'enseignement du cinéma²⁵ —, il n'y a en revanche en français aucune expression équivalente qui fasse l'unanimité²⁶, aucun substitut vraiment satisfaisant pour remplacer le mot cinéma lorsqu'il faut évoquer l'ensemble des « *pictures* » qui sont « *moving* ». Les expressions « images animées » et « images en mouvement » sont toutes deux imparfaites, on le verra. D'où les doléances, pleinement justifiées, exprimées par certains, dont Jacques Aumont, qui fait état d'un malheureux vide linguistique : « Ce qui manque, au fond, pour dire simplement cette situation relativement simple [soit le fait que le cinéma n'a plus l'exclusivité des images en mouvement], c'est un mot — un mot unique qui dirait "usages sociaux divers d'images en mouvement"²⁷ », le mot « cinéma » ne renvoyant, en effet, qu'à un seul des « usages sociaux » desdites images en mouvement (parmi lesquels la télévision, la vidéo, l'holographie, le réseau Internet, la transmission d'opéras dans les salles dites de cinéma, l'installation muséale, la performance avec projection, etc.).

Dans la langue de Molière et de Duras, les deux expressions françaises le plus souvent utilisées pour prendre en un seul tenant ce que les anglophones appellent des *moving images*, images *animées* et images *en mouvement*, sont trop « chosistes » et trop strictement dénotatives pour qu'on s'en réclame professionnellement, de sorte

à l'autre, *les mutations du spectateur*, Paris/Bry-sur-Marne, L'Harmattan/INA Éditions, 2016, p. 321-330. Voir aussi cette autre publication dans laquelle j'ai abordé certains des thèmes que je développe ici : André Gaudreault, « The Future History of a Vanishing Medium », dans Annie van den Oever (dir.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies — Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, p. 261-271.

²⁵ Ainsi du programme de doctorat de l'Université Concordia (Montréal, Canada) en « *Film and Moving Image Studies* » (je souligne), créé en 2008 dans un département qui se dit pourtant « école de *cinéma* » (Mel Hoppenheim School of Cinema), au sein de laquelle on parlait plutôt jusqu'alors de « *film studies* » (<https://www.concordia.ca/finearts/cinema/programs/film-studies/film-moving-image-phd.html>). Ainsi aussi, pour ne donner qu'un seul autre exemple, de ce programme doctoral universitaire en Moving Image Studies, aux États-Unis cette fois, à la Georgia State University (<https://communication.gsu.edu/moving-image-studies>).

²⁶ En effet, si l'on veut rendre en français l'idée de *moving images*, ça se bouscule au portillon : à côté des traditionnelles « images animées » et « images en mouvement », on trouve notamment les expressions « images mouvantes » — « [o]n sait qu'André Bazin attachait une grande importance à cette "popularité" de l'art des images mouvantes » (Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Paris, Klincksieck, 1971, p. 14) — et « images mobiles » — « construire des films sans scénario en considérant l'image mobile comme personnage principal » (Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 165) et « accorder à l'image mobile le privilège d'une science indépendante et adulte » (Roland Barthes, « Première conférence internationale sur l'information visuelle », *Communications*, n° 1, 1961, p. 224) —, sans compter le néologisme créé par Deleuze, « image-mouvement », qui a comme on sait un sens tout à fait particulier (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983). À noter que, comme le fait remarquer Benoît Turqueti (« Formes de machines, formes de mouvement », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, p. 263), il n'est pas certain que les expressions « image en mouvement, image mouvante ou image animée [...] décrivent la même chose ». J'ajouterai pour ma part qu'il n'est pas certain non plus que les mêmes expressions connotent exactement la même chose au singulier et au pluriel.

²⁷ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris, Vrin, 2012, p. 59-60.

qu'on ne trouve aucun programme universitaire *francophone* d'études en « images animées » ni, à une exception près²⁸, en « images en mouvement ».

Calquée comme elle l'est sur le modèle de l'expression archaïque « vues animées » (au tournant du *xx*^e siècle, on disait en effet couramment en français qu'on allait « voir des vues animées »), la première de ces expressions, « images animées », peut être considérée comme inadéquate et perçue comme inutilement évocatrice d'un passé si lointain qu'il nous ramène aux premiers temps du cinéma, sans que ce retour en arrière ait quelque pertinence que ce soit. Qui plus est, l'expression est susceptible de causer, pour des raisons évidentes, un quiproquo malheureux avec le cinéma d'*animation*. Ce qui n'a pas empêché la principale institution cinématographique française, le Centre national de la cinématographie (CNC), de devenir en 2010 le Centre national du cinéma *et des images animées* (tout en conservant le même sigle). 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, non seulement à relativiser la place du cinéma dans le concert des médias, mais à le faire en mettant en avant une expression qu'on a dû, j'imagine, trouver moins inadéquate que sa rivale. On peut en effet imaginer que les instances dirigeantes du CNC ont préféré éviter ce calque de l'anglais qu'est au fond l'expression « images en mouvement ». Qui plus est, l'expression « images en mouvement » manque d'élégance et elle est dix fois plus chosiste et descriptive que l'expression « images animées ». Ce qui n'a pas empêché une autre grande institution cinématographique de la francophonie, la Cinémathèque québécoise, de troquer subrepticement, au début des années 2000, son appellation de « musée du cinéma » contre la dénomination moins spécifique, et beaucoup moins *glamour*, de « musée de l'image en mouvement »²⁹.

Effectivement, le mot français « cinéma » est plus séduisant, beaucoup plus *glamour*, que l'expression « image en mouvement ». On peut même dire du mot « cinéma » qu'il présente des notes de poésie et qu'il apporte avec lui un soupçon

²⁸ Il s'agit de la concentration d'un programme de maîtrise de l'Université du Québec à Montréal, une « concentration en "Cinéma et images en mouvement", au sein de la maîtrise en communication » (<https://communication.uqam.ca/cinema-images-mouvement/>). Et encore l'expression est-elle ici modalisée par le rapport non équivoque au « cinéma », puisque le mot lui-même fait partie de l'appellation.

²⁹ Voici ce que dit d'elle-même, dans ses communiqués de presse, la Cinémathèque québécoise : « La Cinémathèque québécoise, c'est le musée de l'image en mouvement à Montréal » (<https://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinematheque/communiqués/retrospective-carlos-reygadas-lumieres-et-tenebres>). Des traces de l'ancienne appellation subsistent encore par ailleurs dans les archives du site : « La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma a 25 ans 1963-1988 » (<http://www.cinematheque.qc.ca/fr/programmation/projections/film/cinematheque-quebecoise-musee-du-cinema-25-ans-1963-1988>). Pour en savoir plus à ce sujet, voir André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma?*, op. cit. p. 202.

d'enchantement et de mystère³⁰. Ce qui est encore plus vrai, me semble-t-il, pour un locuteur anglophone, qui sent bien, lorsqu'il convoque le gallicisme *cinema* — un mot abstrait et évocateur au possible —, qu'il s'agit d'un mot en provenance d'une langue étrangère, encore empreint d'un certain exotisme. Il m'apparaît en tout cas évident que c'est ce côté *glamour* du mot français « cinéma » qui est à l'origine de son importation et de son implantation, au cours des années 1910, il y a plus de cent ans déjà, dans l'idiome anglais. Ce qui fait qu'aujourd'hui le mot est à l'honneur jusque dans le nom même de la plus importante association de chercheurs en cinéma au monde, la « Society for Cinema and Media Studies » (SCMS), où la « discipline » reconnue, ce ne sont pas les « film studies » — syntagme utilisé le plus souvent (et de loin, d'extrêmement loin même) pour désigner en anglais les études cinématographiques³¹ — mais bien les « cinema studies ». La discipline des « cinema studies » avait une présence encore plus prégnante dans le nom que portait encore en 2002 l'association américaine, qui s'appelait alors (depuis 1969) la « Society for Cinema Studies ». Mais vu le numérique, vu la descente du cinéma de son piédestal, etc., on a senti le besoin d'élargir le champ d'action et d'intérêt de cette association³² qui avait été fondée, en 1959, sous un autre nom encore, celui de « Society of Cinematologists » — où le mot *cinema* se présente sous la forme de l'un de ses dérivés, inconnu en français d'ailleurs puisqu'il s'agit de l'adaptation en anglais du concept de « filmologie³³ ». Le mot « Cinematologists » n'a pas survécu au départ des fondateurs de l'association, leurs successeurs ne le trouvant pas très *glamour*, ce mot — c'est le moins qu'on puisse dire. Il semble en effet qu'en 1969, une dizaine d'années après la fondation de leur association, les nouveaux dirigeants considéraient ce terme, proposé apparemment par leur premier président, le chercheur Robert Gessner³⁴, comme un véritable monstre lexical. C'est en tout cas ce qui

³⁰ Alors que le mot dont il est dérivé, « cinématographe », est critiqué dès 1908 par le chantre du « septième art » lui-même, Ricciotto Canudo, qui écrit : « Le Cinématographe — il est inutile d'en changer le nom, mais il n'est pas beau [...] (« Triomphe du Cinématographe », dans *L'usine aux images*, op. cit., 1995, p. 25). Pour sa part, Louis Delluc écrivait en 1917, de façon pour le moins éclairée : « Nous manquons de mots, j'entends : de mots brefs et précis [...] pour remplacer *Cinématographe*, qui est lourd, interminable, laid et ne s'applique plus très bien à ce qu'il est chargé de désigner » (*Le Film*, n° 87, 12 novembre 1917, p. 10; souligné dans le texte).

³¹ Un simple test peut convaincre de la chose en passant par Google : la recherche de l'expression « cinema studies » donne 626 000 résultats, alors que celle du syntagme « film studies » en donne 6 220 000...

³² Voir le site de la SCMS, qui explique ainsi son dernier changement de nom : « The late 1990s saw the debut of digital media as a growing field of study. During the last decade the number of Scholarly Interest Groups (SIGs) has expanded, reflecting the growth of sub-fields in Cinema and Media Studies, many intermedial and interdisciplinary. In 2002 the "M" for Media was added to SCS to reflect these changes and create the Society for Cinema and Media Studies » (https://www.cmstudies.org/page/org_history).

³³ Concept que l'on doit à Gilbert Cohen-Séat, du fameux Institut de filmologie, et qui a connu une assez grande fortune au cours des années 1950 en France; voir notamment le numéro de la revue *Cinémas* consacré à ce thème (« La filmologie, de nouveau », sous la direction de François Albera et de Martin Lefebvre, vol. 19, n° 29, printemps 2009, <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v19-n2-3-cine3099>).

³⁴ On trouve une courte biographie de Gessner à l'adresse suivante : <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/archives/amberg/bioghist.html>.

ressort de la déclaration de la SCMS à ce propos³⁵ :

The first name of the Society was always controversial. The term “Cinematologist” was adapted by founding president Robert Gessner from the French “filmologie,” a term coined by Gilbert Cohen-Séat in 1948 to give scientific credibility to his Institute of Filmology, established in 1948 at the University of Paris. In 1969, after Gessner’s death, the Council voted overwhelmingly to change the name to the Society for Cinema Studies (SCS).

On sent, me semble-t-il, une charge émotive souterraine dans la manière qu’on a de décrire cette partie de l’histoire de l’association³⁶. Ainsi la référence à « l’écrasante majorité » qui a voté pour le changement de nom laisse-t-elle transparaître une certaine forme de triomphalisme, tandis que la mention du décès de Gessner peut donner l’impression que sa disparition fut ressentie comme la « permission » longtemps attendue de changer le nom de l’association... On veut bien croire que le « first name of the Society was *always* controversial », mais sans données fiables, on ne peut guère avancer dans la réflexion à ce sujet. On peut imaginer en tout cas que le nom de l’association, qui réunissait des chercheurs en cinéma sous l’étiquette de la « *cinematology*/filmologie », ne suscitait pas la controverse parmi les trois premiers membres de la direction de l’association³⁷.

Alors même que je m’apprêtais à écrire ici même que cette note « historique » sur la SCMS mériterait d’être modifiée, ne serait-ce que pour honorer la mémoire de Gessner (un chercheur dont on découvrira un jour qu’il a écrit des textes qui méritent tout notre respect), j’ai été rattrapé par l’actualité! En effet, le processus « révisionniste » que j’aurais aimé enclencher est déjà en cours : dans l’« Executive Director’s Note » de Jill Simpson figurant dans le dernier courriel envoyé aux membres de la SCMS, que j’ai reçu

³⁵ Voir la section déjà citée du site de la SCMS, à l’adresse https://www.cmstudies.org/page/org_history.

³⁶ J’ai posé la question à un collègue de l’Université de New York (là où Gessner a enseigné), Dana Polan, qui m’a répondu ce qui suit (courriel du 5 novembre 2018) : « I think though the reaction is not to a French idea per se (Cinema) but to the -ology part of it. As US film studies was starting up again in the late 1950s, -ology was a way of making a soft branch of humanities (lettres, even belles-lettres) seem scientific and hard and therefore respectable. That’s the case with “filmology” in France too (let’s make this field a science) but it’s a different battle in the US: film study comes out of English (that’s where Gessner started) and out of Theater Arts but also out of Communication—a social science. By giving the name ‘ology’ you make film studies seem more rigorous and more social science. But that’s what the humanities people didn’t want. And they didn’t want public journalists like Pauline Kael to attack attempts to make a theory of film—whether Kracauer and the realist theory, or Sarris and the auteur theory. » Il n’est peut-être pas inutile de faire remarquer que c’est dans un département de « *cinema studies* » (plutôt que de « *film studies* ») que Polan enseigne : le Department of Cinema Studies de la NYU Tisch School of the Arts, là même, soit dit en passant, où Robert Gessner a fait carrière et d’où il a fondé la Society of Cinematologists (Gessner y a enseigné le cinéma à compter de 1935 et a fini par fonder, en 1941, le département dont il est ici question, sous une appellation aux connotations fort différentes du nom actuel : le « *Motion Picture Department* »... Pour avoir une idée toute relative (et non scientifique) de la différence de popularité entre les deux appellations les plus fréquentes pour les départements où on enseigne le cinéma, j’ai sollicité le moteur de recherche Google et obtenu les résultats suivants : 67 600 occurrences pour « Department of Cinema Studies » et 345 000 pour « Department of Film Studies ».

³⁷ Le président Robert Gessner (New York University), le secrétaire Hugh Gray (UCLA) et le trésorier Gerald Noxon (Boston University); voir https://www.cmstudies.org/page/org_history.

au moment où j’achevais la rédaction du présent texte, on peut lire ceci :

In 1961, the Society of Cinematologists, the forerunner of SCMS, started its first journal under the apt title, *The Journal of the Society of Cinematologists*. At that time, both the society name and the journal name were met with *mixed reviews* by the membership³⁸.

Dire ainsi que le nom de l’association a suscité des sentiments partagés (*mixed reviews*), c’est déjà donner une nouvelle version de l’histoire, plus respectueuse et plus nuancée...

ÉPILOGUE

Si on peut affirmer que le cinéma, au cours des cent dernières années, a conquis les âmes et envahi les cœurs, on peut en dire autant du mot qui le désigne — du moins au sein des deux communautés linguistiques auxquelles je me suis intéressé ici, à partir, il faut bien le dire, d’un point de vue qui est, au fond, à cheval sur les deux cultures dans lesquelles s’ancre chacune des deux langues³⁹. Car, pour parler comme le « poète » (en l’occurrence le chanteur québécois Robert Charlebois⁴⁰), je suis d’un pays de « Presqu’Amérique », comme le veut cette chanson de la fin des années 1960 qui fut très populaire au Québec⁴¹. Ce pays de « Presqu’Amérique », c’est le Québec, peuplé de francophones qui ne sont pas des Français et qui habitent ce continent où l’anglais règne en maître (j’ai failli écrire « où l’Anglais règne en maître »...). Un pays qu’on pourrait dire aussi de « Presque France », dont les membres de la majorité francophone, même s’ils vivent une aventure nord-américaine, restent irréductiblement d’origine française⁴², ce qui leur permet peut-être de mieux comprendre, en tant

³⁸ Courriel expédié le 16 octobre 2018 (c’est moi qui souligne); le texte en question se trouve sur le site de la SCMS, à l’adresse <http://campaign.r20.constantcontact.com/render?m=1121577869045&ca=fa01f3ca-087d-4f81-b0f5-f727a6c90844>. Il convient cependant de noter que l’ancienne version de l’histoire, citée plus haut, n’en est pas moins toujours présente sur le site.

³⁹ Pour ne pas compliquer les choses, j’ai évité de tenir compte ici de l’Angleterre. Mais il y aurait beaucoup à dire, notamment à propos de la prédilection des « kinematographers » de la douce Albion pour le mot « kinematograph ». Voir notamment Gary D. Rhodes, « “Movie”: How a Single Word Shaped Hollywood Cinema (*Film History*, vol. 46, n° 1, 2016, p. 43) : « During the early cinema period, preferred nomenclature became an important issue. Published in Great Britain and read by some industry members in America, the *Optical Magic Lantern and Kinematograph Journal* noted in 1906 its preference for the generic term “kinematograph,” the word having originated with the Lumiere exhibitions in Europe. The trade also bemoaned that the letter “k” was rapidly being replaced with a “c,” as in “cinematograph,” a corruption they viewed with contempt, as the “correct” use of the “k” followed such Greek terms as “Kinema”, “Kinematic,” and “Kineo.” »

⁴⁰ Voir <http://www.robertcharlebois.com/biographie>.

⁴¹ *Complainte de Presqu’Amérique* (<https://www.youtube.com/watch?v=LZzNySCcpY>).

⁴² Qui n’en sont toujours pas moins sujets de Sa Majesté la reine d’Angleterre...

qu'« observateurs lointains⁴³ », l'âme de ces Autres que sont pour eux à la fois le Français et l'Américain qui, l'un et l'autre, ne parlent pas la même langue qu'eux (et ce, dans tous les sens de l'expression). Ma participation au colloque où a été présentée la première version de la communication qui est à l'origine du présent article allait me permettre de faire le pont entre les deux continents et les deux cultures, d'autant que je me rendais sur cette terre du Wisconsin qui fut un temps, elle aussi, de « Presqu'Amérique » puisqu'elle faisait partie de la Nouvelle-France au XVIII^e siècle⁴⁴.

⁴³ Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Noël Burch (*Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982).

⁴⁴ On trouve des traces de ce passé, pour n'en donner qu'un exemple, dans la publication conjointe par Les Presses de l'Université Laval et The University of Wisconsin Press de l'ouvrage *The Seigneurial System in Early Canada*, de Richard Colebrook Harris; voir le compte rendu de Marc La Terreure dans la *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 21, n° 3, 1967, p. 499 (<https://www.erudit.org/en/journals/haf/1967-v21-n3-haf2063/302705ar.pdf>).