



Mémoire de Master 1

Mention « Cinéma et Audiovisuel »

Parcours « Cinéma, Arts, Histoire et Sociétés »

L'ESTHÉTIQUE DES FORMATS LARGES ARGENTIQUES À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

THIVET Benjamin

Numéro étudiant : 33006444

Sous la direction de :

Rose-Marie GODIER

Année Universitaire :

2017-2018

Mes remerciements vont à ma directrice de mémoire, Rose-Marie Godier, pour son aide et ses conseils,

à ma famille et mes amis pour leurs relectures

et à Clément Haëtty pour avoir eu la gentillesse de répondre à mes nombreuses questions

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.4
1 ^{ère} PARTIE : LE PARADOXE DE LA PELLICULE.....	p.9
A. Les deux images.....	p.9
B. Le spectaculaire de la pellicule.....	p.14
C. Argentique et projection	p.17
2 ^{ème} PARTIE : UN NOUVEAU LANGAGE.....	p.22
A. Entre hommage et innovation	p.22
B. Entre ontologie et esthétique	p.25
C. Entre mise en scène et projection	p.29
3 ^{ème} PARTIE : UN SUPPORT MINEUR ?.....	p.34
A. Une résurgence limitée	p.34
B. Un art, deux médias	p.37
C. Une nouvelle esthétique	p.41
CONCLUSION	p.45
GLOSSAIRE TECHNIQUE.....	p.47
BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE.....	p.50
ANNEXES.....	p.57
FICHES TECHNIQUES.....	p.63
TABLE DES MATIÈRES	p.65

INTRODUCTION

Le 30 septembre 1952 à New-York, le *Cinérama** – gigantesque dispositif filmique, avec écran incurvé, trois projecteurs, et six canaux sonores différents – ouvrait ses portes à New York¹. Succès populaire immédiat, ce procédé est à l'origine du développement des formats larges lancés par les majors hollywoodiennes durant les années 1950*. Normalisé à 1.37 :1 depuis 1932, le format de l'écran va s'agrandir, entraînant avec lui un bouleversement majeur de l'image cinématographique. Soixante-six années plus tard, le 9 mars 2018, la Cinémathèque Française propose de faire revivre pour une soirée ce procédé désuet, autrefois révolutionnaire, aujourd'hui totalement oublié. Bien que le format de l'image soit resté « large », ce procédé et ses successeurs ont presque disparu des salles de cinéma.

Les causes en sont multiples, le coût important de la production, le développement des multiplexes, le manque d'équipement des salles, et l'arrivée progressive d'un nouveau type d'image spectaculaire : le numérique. En effet, depuis les années 1980 et l'émergence de l'informatique, le cinéma a de nouveau été profondément bouleversé. C'est le film *Avatar* de James Cameron, réalisé en 2009, qui va venir accomplir la transition du cinéma vers le numérique, de la pré-production, à la projection en salle et chez-soi. Pour beaucoup, et nous aurons l'occasion d'y revenir, le numérique, propose une révolution non seulement technologique mais esthétique sans précédent, avec pour aboutissement l'arrêt de la production des pellicules Kodak, fabricant emblématique du cinéma argentique.

Néanmoins, en 2013, avec l'abandon pur et simple du support historique du cinéma par l'industrie hollywoodienne, plusieurs cinéastes reconnus ont manifesté leur envie de continuer à faire du cinéma en pellicule. Christopher Nolan, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson, ou encore Steven Spielberg ont affiché leur amour pour la pellicule argentique, et ont obtenu gain de cause, puisque Kodak n'a pas fermé ses portes, même si la production de pellicule reste faible. De plus, certains de ces réalisateurs, en plus de tourner en pellicule, ont utilisé des formats larges des années 1950 qui n'étaient plus utilisés depuis des décennies, ainsi que des nouveaux formats, qui n'avaient jamais été utilisés par Hollywood avant.

¹ CARR, Robert E., HAYES, R.M., *Wide Screen Movies: A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, Londres, McFarland, 1988, p.11

*Voir glossaire p.47 pour une définition de ces différents formats.

Il serait facile – et certains commentateurs l’ont fait – de dire que ces réalisateurs sont réfractaires au changement, que refuser le numérique aujourd’hui c’est vivre dans le passé. A défaut d’attaquer des réalisateurs, certains auteurs ont tout simplement dit que le numérique, était au moins l’égal de l’argentique, et que ces possibilités foisonnantes offraient un avenir radieux au cinéma. D’autres ont vu la fin d’une certaine partie du cinéma, comme le réalisateur Léos Carax parlant de « la fin de l’enfance de l’art. »² En revanche, personne ne s’est jamais vraiment demandé pourquoi ces auteurs – ils sont souvent scénaristes de leur propre film – revendiquent le tournage et bien souvent la projection en pellicule ? Pourquoi cette production croît-elle depuis plusieurs années ? Mais surtout en quoi cela nous éclaire-t-il sur leur travail, esthétiquement parlant ? Il est tout de même intrigant qu’avec l’essor du numérique, une révolution de l’image cinématographique pour certains, on assiste à un retour des formats larges, une ancienne révolution esthétique. Certains chercheurs se sont penchés sur le retour des formats larges comme supports de captation et de diffusion, mais de façon technologique.

Il faut alors considérer quelques notions de vocabulaire. Afin de différencier l’image numérique et argentique, Vincent Pinel donne une première définition de la composition des deux images :

« Si l’image photochimique est constituée par la dispersion aléatoire de particules au sein de la gélatine [...] l’image numérique présente une structure régulière en juxtaposant de petits carrés homogènes, les pixels, ou *picture elements*, les “éléments de l’image”. »³

Bien sûr, cette distinction microscopique reste souvent invisible pour le spectateur, mais ce qui change, avec l’arrivée du numérique, comme le rappelle Angel Quintana, c’est que « le remplacement du négatif par le disque informatique a mis en crise l’hypothétique vérité des images, en les convertissant en données. »⁴ Autrement dit, alors que la pellicule s’associait à l’image photographique, empreinte de la lumière et d’une certaine réalité du monde, le numérique, parce qu’il convertit la lumière en données binaires, transforme cette réalité qui devient ainsi factice.

En réalité, bien que ces questionnements sur l’image soient importants pour ces réalisateurs qui tournent en argentique, les raisons qui les poussent à tourner en pellicule sont autres ; en particulier un travail sur les formats larges, que nous verrons chez trois cinéastes

² FERENCZI, Aurélien, « Entretien avec Leos Carax à Télérama », *Télérama*, 30 juin 2012

³ PINEL, Vincent, « Miracles et mirages de la projection numérique », *Jeune Cinéma*, Paris, automne 2011, p.88

⁴ QUINTANA, Angel, trad : FOUCHARD, Esther, *Virtuel ? à l’ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, p.27

actuels. Christopher Nolan travaille en pellicule depuis son premier film *Following* (1998), mais s'intéresse aux formats larges, en particulier le format *Imax**, depuis *The Dark Knight : Le chevalier Noir* (2008) dont une partie (notamment les scènes d'actions) est tournée sur une pellicule 65 mm, contrairement à la norme de 35 mm. Il a réalisé en 2017, son premier film intégralement tourné en format large, *Dunkerque*, basé sur l'histoire vraie de l'évacuation des troupes anglaises de France en 1940. L'esthétique du film sera, du fait de son réalisateur, un grand avocat de la pellicule, d'une grande importance pour comprendre l'utilisation de l'argentique aujourd'hui.

Quentin Tarantino avait déclaré au Festival de Cannes en 2014 que « la projection numérique était la mort du cinéma ». Son dernier film, réalisé en 2015, *Les 8 Salopards*, est son premier film tourné en format large, sur pellicule 65 mm au ratio très large de 2.76 :1 (la norme du scope étant aujourd'hui de 2.39 :1). Son attachement à la pellicule ainsi que son cinéma très référencé nous permettront de créer un pont entre l'hommage qu'il rend aux années 1950 et l'esthétique contemporaine. Son amour de la pellicule est également lié à la projection, la présentation de son dernier film en *roadshow* dans quelques salles à travers le monde – avec ouverture musicale, entracte, projection en 70 mm – nous montre bien son souhait de continuer à projeter en pellicule.

Ces deux réalisateurs ont la particularité d'être intégrés au système des studios tout en ayant une liberté totale sur leur projet, ce qui leur permet de tourner encore en pellicule. Damien Chazelle est beaucoup plus jeune, *La La Land* (2016) est son troisième film, un retour à la pellicule après son film *Whiplash* (2014) réalisé en numérique. C'est le seul cinéaste du corpus à s'être lancé dans la réalisation à l'ère du numérique, et son retour à la pellicule, pour une comédie musicale, est un hommage à Hollywood et au cinéma de Jacques Demy, même s'il se dégage malgré tout une esthétique et une mise en scène très contemporaines. Le film est lui aussi tourné dans un format différent de la norme, puisqu'il est tourné en *CinémaScope**, l'ancêtre du scope actuel, plus large, avec un ratio de 2.55 :1. Ce format a pris à l'époque le relai du *Cinérama*, et même si Chazelle, contrairement à Nolan et Tarantino, n'a pas filmé *stricto sensu* dans un format large – le *CinémaScope* étant impressionné sur une pellicule 35 mm – l'histoire de ce procédé est lié aux formats larges, et, nous le verrons, son esthétique est différente du scope, ce qui inscrit parfaitement Chazelle dans ce mouvement de cinéastes réexploitant des anciens procédés coûteux mais spectaculaires.

Comme nous l'avons précisé précédemment, ce retour à la pellicule par les formats larges à Hollywood n'a pas encore été abordé sous l'angle des cinéastes et de leurs films. À l'heure

où ce mémoire est écrit, un film comme *Dunkerque* n'est pas sorti depuis un an, et nous ne doutons pas que cette résurgence, si elle persiste et s'étend, sera étudiée en détail par beaucoup de chercheurs à travers le monde. Il faudra donc analyser en profondeur les œuvres du corpus, *Les Huit Salopards*, *La La Land* et *Dunkerque*, pour déceler une esthétique des formats larges, et comprendre ce qui lie ces films à cette esthétique. Nous sommes conscients que les formats larges ont apporté avec eux le son multipistes mais notre travail sera avant tout tourné vers l'image. Ainsi, certaines de ces images seront identifiées comme porteuses de sens et emblématiques de la proposition globale de mise en scène de ces réalisateurs.

La contemporanéité du sujet offre des ressources très diverses, car des cinéastes comme Tarantino ou Nolan participent à de très nombreuses interviews et leur parole sera cruciale pour souligner notre travail d'analyse. Il faudra également recontextualiser ces films dans des essais importants sur l'esthétique du cinéma, et voir en quoi ces films prolongent ces essais et les questionnent. Mais puisque nous limiterons – à quelques exceptions près – notre étude au cadre hollywoodien, il serait chimérique de penser l'esthétique de formats très coûteux sans convoquer l'économie des studios. Cet angle économique sera alors traité, mais principalement pour parler de la projection argentique, grand combat des réalisateurs du corpus, et qui participe à l'esthétique globale de leurs films.

Nous disions préalablement qu'il fallait une raison pour que ces réalisateurs tournent encore en pellicule. En effet, l'hégémonie quasi-totale de l'image numérique permet aujourd'hui à ces réalisateurs de se différencier. Il faudra alors voir en quoi l'image argentique influe sur les films qu'ils tournent, mais surtout comment leurs films redéfinissent le statut de l'image argentique. Si la pellicule comme support de captation et de diffusion est devenue minoritaire, cela laisse probablement la place à une nouvelle esthétique, une esthétique argentique, qui se dégagerait communément des œuvres encore tournées avec ce support historique. Revendiquer le tournage en pellicule aujourd'hui, c'est peut-être dire quelque chose sur son film, et ainsi, l'argentique deviendrait un nouveau langage cinématographique, comme le montage ou la mise en scène.

Afin d'étudier ces propositions il faudra dans une première partie discuter de l'image numérique, et de cette « révolution ». Il s'agira de bien comprendre ce qu'est une image numérique, et ce qu'elle apporte en termes d'esthétique. Malgré tout, les évolutions de l'argentique tendent à montrer que – même si beaucoup clament le contraire – l'on peut faire en pellicule, ce que le numérique permet. Cela aboutira à un paradoxe, qui est le spectaculaire de la pellicule. En effet, une des revendications de cinéaste comme Nolan est la pellicule comme

support spectaculaire, en particulier les formats larges. Ce n'est pas leur ancienneté qui les rend désuets. Pour prolonger cette réflexion sur le spectaculaire, il faudra parler du rapport de l'argentique avec la projection qui porte un statut identitaire ainsi que l'attrait économique des films tournés en pellicule.

Il faudra ensuite dans une deuxième partie discuter de ce nouveau langage esthétique de la pellicule à l'heure du numérique. Cette esthétique est-elle liée au passé hollywoodien, ou alors tournée vers le futur ? De cette interrogation surgira une dualité entre le rôle de l'image argentique, à la fois adoubée comme réalité photographique mais aussi comme procédé permettant de revenir à une certaine magie du cinéma. Nous verrons également que l'esthétique de l'image est liée au cadre et à la projection, et comment ces réalisateurs tentent de mettre en place cette esthétique pour une minorité de spectateurs qui découvriront leur film en pellicule. Le recours aux films du corpus sera très important pour comprendre ces enjeux esthétiques.

Enfin, dans une troisième partie, cette étude aboutira sur ce que cette nouvelle esthétique crée pour le cinéma. Nous discuterons de cette résurgence limitée financièrement et esthétiquement, car beaucoup d'innovations numériques sont réalisées d'année en année. Si le numérique continue d'évoluer et que l'argentique fait de même, peut-être qu'il faut ainsi voir, à l'intérieur de ce même art qu'est le cinéma deux médiums distincts. Nous nous intéresserons uniquement à cette séparation de l'argentique et comment ces auteurs se différencient et font front face au numérique. Nous parlerons donc de cette nouvelle image qu'est l'argentique puisqu'en s'émancipant du numérique, elle devient une nouvelle esthétique et tend à jouer un rôle dans l'avenir du cinéma.

1^{ère} PARTIE LE PARADOXE DE LA PELLICULE

La généralisation du numérique n'a pas été qu'un phénomène cinématographique. Son influence a été sociétale, si bien que le philosophe Michel Serres a parlé de la révolution numérique comme la « troisième révolution de l'humanité »⁵, après l'écriture et l'imprimerie. Pour revenir au cinéma, les mutations orchestrées par l'arrivée du numérique ont été profondes, notamment pour la transmission et la communication d'œuvres filmiques, comme le concède le grand avocat de la pellicule Christopher Nolan, « la technologie numérique a permis un accès phénoménal à l'histoire du cinéma. »⁶ Beaucoup d'auteurs sur le cinéma ont vu dans le numérique une révolution non seulement technologique mais esthétique, un progrès important et décisif. À contrario, d'autres auteurs n'y ont vu qu'une évolution des pratiques, et une perte pour le cinéma.

Il semble pertinent de discuter de cette révolution avec le rapport qu'à le numérique aujourd'hui avec l'image argentique. En effet, si le numérique a voulu supplanter technologiquement et esthétiquement l'argentique, il nous faut rappeler que la réalité est un peu plus complexe que cela.

A. Les deux images

Il nous semble risqué de définir une date précise de l'arrivée du numérique au cinéma. En effet si *Avatar* de James Cameron (2009) a accéléré le processus de passage du numérique tant comme support de diffusion que de captation, ainsi qu'en ressuscitant la 3D, il ne marque pas un point de départ. Nous pourrions également choisir *Star Wars II : L'Attaque des Clones* de George Lucas (2002), premier grand blockbuster tourné entièrement en numérique, quasi-intégralement sur fond vert. Nous pourrions enfin remonter en 1983, avec un autre opus de la saga spatiale de Lucas, *Le Retour du Jedi*, premier film intégralement monté sur ordinateur.

⁵ SERRES, Michel, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 201

⁶ ROSSER, Michael, trad: THIVET, Benjamin « Christopher Nolan issues warning over the future of cinema », *Screen International*, Londres, 10 octobre 2015, "Digital technology has allowed tremendous access to the history of cinema."

Ce qui rend le numérique difficile à définir, c'est qu'il touche à un champ extrêmement vaste. John Belton, dans un article écrit pour *Film History*, questionne ces évolutions. Il rappelle ainsi l'immensité de cette transformation :

« Le terme "cinéma numérique" n'est pas seulement associé aux images numériques, aux effets spéciaux ou encore au montage. C'est un terme qui englobe la numérisation de chaque aspect de la chaîne cinématographique, de la production et la post-production (montage), à la distribution et la diffusion (projection). »⁷

La transformation numérique bouleverse donc le cinéma, et avec cette nouvelle image, apparaissent de nouvelles possibilités. Philippe Lemieux décrit les nouveautés technologiques du numérique qui, selon lui, libèrent le cinéma d'anciennes contraintes esthétiques :

« Les techniques du numériques permettent aussi de simplement masquer la présence d'une coupe dans un plan-séquence ou encore de retoucher l'image afin de retirer les ombrages, les reflets et les appareils qui y font intrusion et qui détruisent l'illusion pour le spectateur. »⁸

Le numérique serait donc une libération. Il offrirait au metteur en scène un contrôle total sur son œuvre, qu'il serait capable de retoucher au montage, comme bon lui semble. Selon Lemieux, le numérique profiterait surtout aux grands blockbusters hollywoodiens, dont les effets numériques réduisent les coûts, et augmentent les possibilités. Il parle du logiciel *Massive* créé par le néo-zélandais Stephen Regelous pour la trilogie de Peter Jackson *Le Seigneur des Anneaux* (2001-2003)⁹. Cette trilogie, longtemps réputée irréalisable, n'a pu être mise en œuvre que grâce à l'arrivée du numérique.

Néanmoins si certains essayistes sur le cinéma déplorent la transition au numérique, c'est qu'elle doit bien poser quelques problèmes. En dehors de toute considération ontologique, dont nous discuterons plus tard, le numérique n'a pas été pensé comme une révolution esthétique. Selon Alain Bergala, « les recherches et le développement technique en numérique sont allés dans le sens de "faire aussi bien que..." le cinéma analogique. »¹⁰ Cette idée de mimétisme est problématique, mais c'est sûrement ce qui a poussé l'industrie à se convertir au tout numérique.

⁷ BELTON, John, trad: THIVET, B., « Digital 3D Cinema: Digital Cinema's Missing Novelty Phase », *Film History*, Vol. 24, n°2, Sydney, 2012, p187 "The term "digital cinema" refers to more than just digital motion picture imaging, special effects, or editing. It's a term that properly encompasses the digitization of each aspect of the filmmaking chain from production and post-production(editing) to distribution and exhibition (projection)."

⁸ LEMIEUX, Philippe, *L'image numérique au cinéma : historique, esthétique et techniques d'une révolution technologique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.79

⁹ *Ibid*, p151-152

¹⁰ AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du Film : 120 ans de Théorie et de Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, p.282

Si les frais sont moindres pour un résultat similaire, le spectateur ne sera pas troublé. Belton va même plus loin, en remettant en cause l'idée de « révolution numérique » :

« Les défenseurs du cinéma numérique ont glorifié cette technologie comme révolutionnaire et l'ont comparé à l'arrivée du son, de la couleur, et des écrans larges. [...] Il ne transforme pas l'expérience que les spectateurs ont des images en mouvement et du son au cinéma ; comme le son, la couleur, la 3D et l'écran large l'ont fait. Cela ne fait que reproduire l'expérience que les spectateurs ont toujours eue avec la pellicule 35 mm. »¹¹

Le cinéma numérique ne serait donc pas une révolution esthétique, il ne serait donc qu'une continuité de la pellicule, une simple copie. Gaudreault et Marion soulignent ainsi que « "l'empreinte numérique" d'un film n'est pas aisément perceptible pour le spectateur qui fréquente les salles de cinéma. »¹² Dans leur ouvrage *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, ils vont alors développer l'idée que « le passage au numérique serait plutôt de l'ordre du tournant (ou du virage) que de l'ordre de la révolution. »¹³ Si le numérique devient un tournant, qu'est-ce qu'il apporte cette mutation ?

En effet il serait tout de même faux de dire que le numérique n'a pas changé l'image filmique. Le numérique, parce qu'il a dématérialisé l'image, a permis une expansion sans précédent des supports de diffusions. Jacques Aumont parle de « l'expérience de l'image mouvante [qui] est devenue, non seulement quotidienne, mais variée. »¹⁴ La vidéo à la demande, les tablettes, les ordinateurs, les smartphones ont révolutionné les pratiques de consommation de l'image. Aujourd'hui, le cinéma n'est plus l'unique et encore moins le principal lieu de visionnage des images cinématographiques.

Ainsi, les évolutions esthétiques sont apparues par une simplification de la technique qu'apporte le numérique. Ces nouvelles possibilités d'images ont été intégrées par le spectateur et l'industrie, et les réalisateurs qui tournent encore aujourd'hui en pellicule tentent de faire eux aussi évoluer l'esthétique de l'image.

¹¹ BELTON, John, trad: THIVET, B., *op. cit.* p.188 "Advocates for digital cinema celebrated the technology as revolutionary and compared it to the coming of sound, color, and widescreen. [...] it does not transform the experience that spectators have of moving images and sound in the theater the way sound, color, 3D, and widescreen did. It merely duplicates the experience spectators have always had with 35mm film."

¹² GAUDREAUULT, André, MARION, Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p.12

¹³ *Ibid.*

¹⁴ AUMONT, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris, Vrin, 2012, p.10

Si l'on a accusé le numérique de mimer l'argentique, l'inverse semble se produire aujourd'hui. En tout cas, les possibilités qu'offrent le numérique veulent être égalées. La comédie musicale *La La Land*, qui a valu l'oscar du meilleur réalisateur au jeune réalisateur Damien Chazelle, a été louée pour sa réalisation virtuose. Alors que ce dernier jouait sur un montage très découpé dans son film *Whiplash*, il a opté ici pour une mise en scène basée sur de très longs et nombreux plans-séquences. Néanmoins, nous remarquons que ces plans obéissent à des règles de montage. L'échelle de plan est constamment en mouvement, comme la caméra. Dans cette séquence chantée puis dansée au haut d'une colline à Los Angeles, chaque réplique va impliquer un changement d'échelle.



Figure 1: Plan d'ensemble



Figure 2: Plan rapproché taille



Figure 3: Plan rapproché poitrine



Figure 4: Plan américain

Cette séquence montre la volonté de Chazelle d'intégrer pleinement la caméra comme personnage, elle aussi se déplaçant en trois dimensions. Il réalise également la volonté d'André Bazin, qui en 1954, dans *Les Cahiers du cinéma*, dessinait une esthétique des formats larges basée sur le plan séquence. « L'intérêt que je vois aujourd'hui dans l'écran large, c'est qu'après, et mieux que la profondeur de champ, il vient détruire définitivement le montage comme élément majeur du discours cinématographique. »¹⁵ En effet, l'apport d'un cadre si large donne plus d'espace de jeu à l'acteur, ce qui rend son mouvement plus important.

Bien sûr, beaucoup de cinéastes au cours des décennies, ont utilisé ce format CinémaScope 2.55 :1 avec des plans-séquences virtuoses, comme Jacques Demy dont Chazelle s'inspire. Mais ce déplacement qui change constamment la distance entre la caméra et les acteurs n'était pas possible avant l'arrivée du numérique. Le chef opérateur du film, Linus Sandgren, explique parfaitement bien ce défi technique qui a dû être relevé :

« La caméra devait pouvoir passer d'angles très serrés à très larges, ce qui aurait dû poser des problèmes avec les lentilles anamorphiques qui nécessitent

¹⁵ BAZIN, André, « Fin du montage », *Les Cahiers du Cinéma*, n°31, janvier 1954, p.43

une mise au point en se rapprochant d'un mètre. Donc, nous avons fait faire à Panavision un objectif anamorphique 40 mm spécial qui était capable de se déplacer vers les objets. »¹⁶

Dunkerque, film à grand budget, a également évité d'avoir recours à l'image numérique, selon la volonté de son réalisateur Christopher Nolan. Alors que nous parlions du logiciel *Massive* reproduisant des mouvements de foule, Nolan a lui préféré faire venir des milliers de figurants, comme les grandes productions de l'époque du muet.



Plan de soldats tombant à terre

Il y avait quatre cent mille soldats sur la plage de Dunkerque au moment de l'évacuation. Nolan, ne pouvant avoir autant de figurants, a fait appel à des techniques de trompe-l'œil, dans le champ éloigné, pour rajouter encore des figures de soldats ou du matériel.



26 mai 2016 - Yann Fossurier

peut sembler paradoxale, que l'image argentique est capable d'être tout autant, voire plus spectaculaire, que l'image numérique.

Nous voyons donc qu'il y a une volonté chez ces cinéastes de dépasser les limites de l'image argentique. Qu'il s'agisse de Chazelle, de Nolan ou de Tarantino, le choix du format large s'associe avec une volonté spectaculaire. Ils ont cette idée, qui

¹⁶ SCHWARTZ, Paula, trad: THIVET, B., « The Camera is a Dancer: DP Linus Sandgren Walks Us Through How He and Damien Chazelle Shot La La Land », *Moviemaker*, mis en ligne le 13 décembre 2016, "The camera then needed to move very tightly in or very wide, which could have caused problems with anamorphic lenses because they normally go three feet for close focus. So we had Panavision make a special 40mm anamorphic lens for the purpose of being able to go close to things."

B. Le spectaculaire de la pellicule

Pour mieux saisir la volonté qu'ont ces cinéastes d'utiliser des formats larges, il faut comprendre les rapports que ces formats ont toujours eus avec le cinéma. Le format large apparaît dès 1895, avec des pellicules 62 mm et 60 mm¹⁷. Ils connaissent un retour dans les années 1920 en Italie avec *Il sacco di Roma*, puis dans les années 1930 aux Etats-Unis avec le procédé *Fox Grandeur*, une pellicule 70mm au ratio 2.13 :1¹⁸. Puis le *Cinérama* apparaît en 1952. Notons tout de même qu'à part quelques exceptions, les formats larges ont toujours été utilisés pour tourner des films spectaculaires, avec beaucoup de figurants, recomposant des grandes batailles comme le *Napoléon*, d'Abel Gance en 1927 et son triple écran.

Le *Cinérama* est apparu pour concurrencer l'arrivée de la télévision, afin de réaliser des films qui ne pourraient être vus qu'au cinéma. Les formats larges qui sont ensuite apparus comme le *CinémaScope* de la Fox, le *Todd-AO* avec une pellicule 65 mm, ou encore le *Super Panavision 70* et l'*Ultra Panavision 70*, sont à la fois un moyen de concurrencer la télévision, mais aussi de concurrencer les autres studios avec leur format propre ayant ses caractéristiques propres. Bien que leurs fonctionnements soient très différents – la largeur du format, les pellicules, l'anamorphose, le défilement vertical ou horizontal – ils ont tous une esthétique qui tranche avec les anciens formats presque carrés. Selon Pierre Véronneau, « l'écran géant mise sur sa capacité à absorber le spectateur, à faire entrer le corps de celui-ci dans une image qui amplifie l'illusion du réel et fait disparaître la perception du cadre. »¹⁹ L'ensemble des commentateurs de l'époque semblent s'accorder pour dire que l'agrandissement du cadre et de l'écran a rapproché le spectateur de l'œuvre, créant plus de réalisme et d'investissement de la part du spectateur.

Malgré l'enthousiasme du public, le coût de production élevé, mais surtout l'équipement coûteux des salles ont freiné les investissements, ne créant pas de pérennité pour ces formats. Carr et Hayes montrent que « seulement un tiers des cinémas existant au début des années 1950 »²⁰ pouvaient absorber les frais de ces technologies. Mais l'évolution des formats larges ne s'est pas arrêtée dans les années 1950. En effet, le dernier grand format, l'*Imax*, une société canadienne, d'abord réservée aux documentaires, s'est fait une place à Hollywood en 2008,

¹⁷ CARR, Robert E., HAYES, R.M., *op. cit.* p.2

¹⁸ *Ibid.* p.3 p.9

¹⁹ MEUSY, Jean-Jacques (sous la direction de), *Le CinémaScope : entre Art et Industrie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004

²⁰ CARR, Robert E., HAYES, R.M., trad: THIVET, B., *op. cit.* p.63 "only a third or so of the existing theaters in the early fifties"

avec la sortie de *The Dark Knight* de Christopher Nolan. Andrew Cripps et Brian Bonnick, deux membres de cette société, rappellent dans un entretien aux *Cahiers* que leurs « caméras pellicule continuent d'être considérées comme "l'étalon-or" de l'industrie en termes de définition, et on ne s'attend pas à ce que ça change avant quelque temps. »²¹

Si les pellicules 65 mm ont été associées au spectaculaire, Nolan et Tarantino, en réalisant respectivement un film de guerre et un western, semblent suivre cette voie. *Les Huit Salopards* est néanmoins paradoxal, puisqu'il s'agit d'un huis clos plus que d'un western filmé dans de grands espaces. Durant la grande majorité du film, les personnages sont enfermés d'abord dans une diligence, puis dans une maison. Le choix du format très large qu'est l'*Ultra Panavision 70*, au rapport 2.76 :1, est dans ce sens totalement novateur. Tarantino dit lui-même, dans un entretien à *American Cinematographer* que ce choix de format lui a permis d'enfermer encore plus ses personnages :

« Si vous avez huit ou neuf personnages enfermés dans une pièce, pendant que je vois les personnages au premier plan où l'action se déroule, je vois également les autres personnages à l'arrière-plan. Je suis toujours capable de garder un œil sur les personnages dans un sens quasi-théâtral. »²²



Cinq personnages éloignés dans le champ

Tarantino va ainsi à contre-courant de cette idée de disparition du cadre, puisque les personnages y sont enfermés. L'écran est large, ce qui écrase la hauteur mais il ne s'agit pas de créer une atmosphère claustrophobique, puisque la grande profondeur de champ rend la pièce gigantesque, et les personnages sont très éloignés les uns des autres. John Ruth, le personnage principal, surveille ses acolytes en permanence, puisqu'il les soupçonne d'avoir été engagés pour libérer sa prisonnière, ainsi, en garder un maximum à l'écran montre la volonté de les garder à l'œil. Le film comporte ainsi beaucoup de plans subjectifs.

²¹ BEGHIN, Cyril, « Caméras: Du côté de l'industrie: Imax, l'étalon-or: Entretien avec Andrew Cripps et Brian Bonnick de Imax », *Cahiers du Cinéma*, n°719, février 2016, p.35

²² GOLDMAN, Michael, trad: THIVET, B., « Wide Wide West », *American Cinematographer*, Vol. 96, n°12, Hollywood, décembre 2015, p.44 "If you have eight or nine characters all trapped in one room, while I'm watching the people in the foreground where the scene is going on, I'm also seeing other people in the background. I'm always able to keep tabs on the characters in an almost theatrical-blocking sense."

La profondeur de champ est effectivement un atout esthétique clé des formats larges. Nolan, dans *Dunkерque*, utilise énormément des caméras Imax qui, selon le premier assistant caméra du film, permettent d'avoir une grande profondeur de champ²³, encore plus grande que celle du 70 mm classique²⁴. Cette image va être un élément important de la mise en scène de Nolan basée sur le gigantisme. Mais Nolan utilise surtout ce format, dans le film, pour jouer avec la peur et le suspense. À de nombreuses reprises durant le film, la caméra montre un personnage au premier plan, avec une menace se rapprochant au loin, vers le personnage.



Figure 1 : Un bombardier vient de lâcher plusieurs bombes

Figure 1: Les bombes se rapprochent une à une



Figure 2: La dernière bombe explose à quelques mètres du personnage au premier plan

Ce format permet de créer une dualité dans le plan, entre les soldats et la menace, mais également entre plusieurs soldats. La narration suivant plusieurs personnages, le format aide à établir plusieurs protagonistes qui peuvent évoluer au sein d'un même plan sur plusieurs niveaux dans la profondeur du champ.

Nous constatons ainsi qu'il y a déjà une véritable raison qui pousse certains réalisateurs à toujours utiliser ces grands formats, autre que celle de la nostalgie. Les possibilités esthétiques qu'offrent ces formats sont supérieures à celles du numérique. Christopher Nolan, invité lors du festival international de Toronto, déclarait :

²³ GOLDMAN, Michael, « Great Escape », *American Cinematographer*, Vol. 98, n°8, Hollywood, Août 2017, p.38-40, "When you shoot Imax, you are basically losing 3 stops of depth of field."

²⁴ Voir annexe n°3, p. 62, comparaison entre le photogramme Imax et Super Panavision 70

« Cela a été très dur à quantifier [...] mais quand vous regardez les chiffres, lorsque vous [le] numérisiez, [*Dunkirk*] est le film avec la plus haute résolution jamais tournée, numériquement parlant. Mais ce n'est pas vraiment pertinent, il s'agit vraiment de la sensation que vous avez en le regardant, la qualité immersive que vous avez, il y a une profondeur liée à la pellicule. »²⁵

Ainsi, la pellicule, à travers les formats larges, n'est pas désuète, elle offre une supériorité claire que certains cinéastes veulent garder. Nous nous retrouvons donc avec un paradoxe, puisqu'alors le numérique, avec ses possibilités et son imagerie informatique (les effets spéciaux) se pensait supérieur, alors que la pellicule a un intérêt esthétique spectaculaire.

Néanmoins, dans l'éditorial des *Cahiers du Cinéma* en novembre 2011, Stéphane Delorme, voyant la transition numérique accomplie, posait la question suivante, « quel intérêt de continuer à filmer en 35 [mm] si à l'arrivée l'image est numérique ? »²⁶ En effet, la question de l'esthétique de la pellicule ne se limite pas à la captation. La projection argentique, aujourd'hui rare, est liée intimement au support de captation, et des réalisateurs comme Nolan ou Tarantino essayent de recréer ce lien identitaire.

C. Argentique et projection

Roland Barthes, dans un texte sur le cinéma, déclarait que « je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser "salle", plus que "film". »²⁷ La langue française a associé les deux, mais il est vrai que le lien qu'a le cinéma avec son support historique de diffusion est grand. Jusqu'à l'apparition de la télévision, la salle de cinéma était l'unique lieu où l'on pouvait voir des films. Jusqu'à l'arrivée des DVD, des écrans plats et des *Home Cinema* à la fin des années 1990, la salle gardait une supériorité de qualité forte. Aujourd'hui, personne ne conteste encore la supériorité de la salle : l'écran est plus grand, toute distraction est – normalement – impossible, le son est plus fort, etc. Néanmoins, comme nous le disions, le numérique a apporté une révolution des pratiques de l'image, le spectateur peut regarder dans de bonnes conditions, avec une bonne qualité, un film sur sa télévision, son ordinateur ou même son téléphone.

²⁵ BAILEY, Cameron, trad: THIVET, B., « Christopher Nolan's *Dunkirk* questions & answers », mis en ligne le 15 septembre 2017, In : TIFF Originals, 24'10, "It's have been very hard to quantify [...] but when you're looking at numbers, when you digitalize [it], [*Dunkirk*] is the highest resolution film that has ever been shot, numerically speaking. But that's kind of irrelevant, it's really about the feeling you get watching it, the immersive quality you get, there's a depth to film."

²⁶ DELORME, Stéphane, « Editorial, Adieu 35 », *Les Cahiers du Cinéma*, n°672, novembre 2011

²⁷ BARTHES, Roland, « En sortant du cinéma (Textes – 1975) », *Œuvres complètes, Tome III (1974-1980)*, Paris, Seuil, 1995, p256-257

Aujourd'hui, la salle de cinéma garde un rapport fort avec l'argentique, quasi identitaire, malgré sa numérisation. Bien souvent dans les films qui continuent de sortir mettant en scène une salle de cinéma, nous entendons encore le bruit de la pellicule défilier devant le projecteur. Ce bruit, que nous imaginons bien plus « romantique » – au sens esthétique – que le bruit d'un ventilateur de refroidissement du projecteur numérique, est révélateur de l'histoire que la pellicule a joué au cinéma durant plus d'un siècle.



Une projection argentique dont un photogramme brûle dans La La Land

La pellicule, contrairement au numérique, a toujours été complice de la salle de cinéma, on ne pouvait pas voir une pellicule 35 mm ou 70 mm ailleurs. Les expérimentations technologiques argentiques ont toujours eu comme visée la salle de cinéma (à part les formats amateurs comme le Super 8). Bien sûr, le numérique, avec la technologie 3D, le *Dolby Atmos**, les projections laser*, continue d'innover au cinéma, mais ce rapport n'est pas exclusif. Les films sont exploités en 2K, alors que l'offre des téléviseurs est passé à la 4K. Le numérique développe tout le secteur de diffusion, sans différenciation. Ce n'est donc sûrement pas anodin si, à une époque où tous les supports de diffusion se normalisent, certains réalisateurs se mobilisent pour sauver la pellicule, et apporter, par la projection, une expérience différente de ce que Tarantino appelle « la télévision en public. »²⁸

La projection de films en 70 mm n'avait pas été utilisée depuis la fin des années 1980, si nous exceptons l'*Imax*. Nous avons dit que la projection numérique était presque similaire pour le spectateur à la projection en 35 mm. Carr et Hayes, encore eux, expliquent parfaitement la différence avec une projection 70 mm :

« Le projecteur 70 mm a une ouverture qui est environ quatre fois plus grande que celle des projecteurs standards 35 mm. Cette ouverture plus grande permet à plus de lumière d'atteindre l'écran. [...] À vitesse de projection normale de 24 images par seconde, la vitesse du film 70 mm est 25% plus rapide que la normale, et à 30 images par seconde, elle est 56% plus rapide.

²⁸ GALLOWAY, Stephen, trad: THIVET, B., « Director Roundtable, 6 Auteurs on Tantrums, Crazy Actors and Quitting While They're Ahead », *The Hollywood Reporter*, mis en ligne le 28 novembre 2012 "it's television on public !"

Ce taux accru crée une image beaucoup plus stable sur l'écran et, avec une luminosité supérieure, une image beaucoup plus agréable à regarder.»²⁹

Cette supériorité est confirmée par Clément Haëtty, responsable technique du Gaumont Marignan sur les Champs-Élysées, que nous avons pu rencontrer : « la comparaison détruit le cinéma numérique. On a une richesse de contrastes, de couleurs, de profondeur d'image qu'on ne retrouve absolument pas avec le numérique classique. »³⁰ Il a participé à la projection du film de Tarantino *Les Huit Salopards*, et celui de Nolan *Dunkerque*, qui ont été tous les deux exploités dans son cinéma en 70 mm. En effet, ces deux films ont été les protagonistes d'une petite résurgence de ce format, aux États-Unis notamment. Cette résurgence a fait écrire un article à la journaliste Carolyn Giardina qui dénote que « pour [*Les Huit Salopards*], il n'y avait plus de projecteurs 70 mm en état, alors la Weinstein Company a retrouvé des vieux projecteurs, les a reconditionnés et installés (une centaine) pour une somme de huit à dix millions de dollars. »³¹ Ces projecteurs ont été loués par la suite par Warner Bros pour la sortie du film *Dunkerque* en 70 mm également ; « quand Warner Bros a sorti le film de Christopher Nolan *Dunkerque* le 21 juillet, il y avait 31 salles Imax en 70 mm et une centaine de salles en 70 mm standard, faisant de cette sortie la plus grande au nombre de copies formats larges en vingt-cinq ans. »³² Le succès de cette double sortie à presque deux ans d'intervalle a fait tourner le réalisateur Kenneth Branagh – qui joue dans *Dunkerque* – son film *Le Crime de l'Orient Express* en 70 mm, film qui a été également exploité en 70 mm comme que quelques autres blockbusters, tournés pourtant en 35 mm ou même en numérique.

Il peut sembler totalement aberrant qu'une industrie qui souhaite passer au numérique investisse de l'argent dans la pellicule. Cette volonté vient des réalisateurs, la projection devenant donc un choix esthétique. Comme nous le disions plus haut, les formats larges ont toujours été réservés à des films spectaculaires, tout comme la projection. Valérie Peseux, dans son ouvrage analysant les différents grands formats de projection, explique que les formats

²⁹ CARR, Robert E., HAYES, R.M., trad: THIVET, B., *op. cit.* p.164 "The 70mm projector has an aperture that is approximately four times larger than that of the standard 35mm machines. This larger aperture allows more light to reach the screen. [...] At the standard rate of projection of 24 frames per second, the 70mm film speed is 25 percent faster than normal, and at 30 frames per second it is 56 percent faster. This increased rate results in a much steadier image on the screen and, with increased brightness, a picture that is much more pleasant to watch."

³⁰ Voir annexe n°1, p.57

³¹ GIARDINA, Carolyn, trad: THIVET, B., « Widescreen Format Gains Steam With 70mm 'Orient Express' », *The Hollywood Reporter*, mis en ligne le 15 novembre 2017 "For [*Hateful Eight*], there wasn't a 70mm projector base available, so The Weinstein Company found vintage projectors and rebuilt and installed them (roughly 100) at a total cost of \$8 million to \$10 million"

³² *Ibid.* "When Warner Bros. released Christopher Nolan's *Dunkirk* on July 21, it included 31 Imax 70mm screens and roughly 100 standard 70mm sites, making it among the largest wide-format releases in the past 25 years."

larges, et en particulier l'*Imax* « vont favoriser l'apparition d'un circuit d'exploitation marginal, basé sur l'attraction cinématographique spectaculaire grand public. »³³ Il n'est donc pas si paradoxal de projeter dans des conditions spectaculaires, un film tourné lui-même avec un format spectaculaire.

Ainsi, promouvoir ces projections spéciales, c'est promouvoir la salle de cinéma, qui elle seule peut procurer cette qualité d'image. Mais c'est également pour ces auteurs, le moyen de s'assurer que leurs images seront fidèlement vues par le spectateur, telles qu'elles ont été tournées.



Carton à la fin de la bande annonce des Huit Salopards

L'analogique, parce qu'il capture et ne transforme pas comme le numérique, est depuis plusieurs années devenu un moyen de promotion à la mode. Dans l'industrie musicale, le vinyle a fait son retour, et le cinéma semble suivre le même chemin. Dès 2011, Vincent Pinel anticipait un possible retour de la projection argentique, « dans quelques années, la projection en argentique deviendra peut-être un argument publicitaire, voire un sujet de snobisme, compte tenu de sa rareté ! »³⁴ La promotion des *Huit Salopards* et de *Dunkerque* a donc été pensée pour inviter les spectateurs à aller voir le film en 70 mm. Qu'il s'agisse d'une affiche ou de la fin d'une bande annonce, la communication était axée sur ces projections.



Poster de promotion du film

³³ PESEUX, Valérie, *La Projection Grand Spectacle : Du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Dujarric, 2004, p.211

³⁴ PINEL Vincent, *op. cit.* p.101

Dans le cas de *Dunkerque*, il y avait même un guide indiquant les différentes façons de voir le film³⁵. Le format privilégié étant l'*Imax*, dont le nom apparaît sur plusieurs affiches. Si nous avons vu que l'investissement était tout de même conséquent pour les projecteurs, le distributeur, dans le cadre de films de Tarantino et Nolan, prend « à ses frais l'équipement de la salle [...] les frais de copie, etc... »³⁶ comme le rappelle Clément Haëty. Il constate que :

« Paris, les Champs-Élysées en particulier, c'est un secteur où l'exploitation est en train de mourir, les cinémas ferment les uns après les autres. [...] Les salles [étaient] toujours complètes, c'était énorme en termes de fréquentation. [...] On a eu des polonais, des italiens qui sont venus spécialement en vacances à Paris pour voir le film en 70 mm. C'était vraiment quelque chose. »³⁷

Si nous regardons avec plus de recul la fréquentation des formats larges, nous voyons qu'elle était colossale dans les années 1950. Le film qui a introduit le procédé du *Cinérama* a eu un retentissement sans précédent :

« [*This is Cinerama*] a été projeté à New York au même cinéma qu'à sa première, pendant deux ans. Avec des prix d'entrée d'environ deux dollars, il a rapporté près de cinq millions de dollars. Le lendemain de la première, [...] une critique du film est apparue sur la première page du *New York Times*. Jamais auparavant le *Times* n'avait donné cet espace aussi important et prestigieux à un film.»³⁸

Mais cette tendance s'est généralisée aux autres formats. En introduisant le format *CinémaScope*, Laurent Mannoni rappelle que « en 1954, les douze premiers films produits en *CinémaScope* engrangent quarante millions de dollars, alors qu'il en a fallu quarante-sept l'année précédente pour atteindre cette somme. »³⁹

En utilisant ces formats, des réalisateurs comme Nolan, Tarantino, et même Chazelle qui n'a pas pu exploiter son film en pellicule, font résonner chez le spectateur une image qui rappelle à la fois la grandeur du passé hollywoodien, mais apportent également un vent de fraîcheur par rapport à la production numérique actuelle.

L'écran spectaculaire va rendre le spectateur apte à capter une signification, un nouveau langage, parmi le flux incessant d'images, que chacun perçoit dans notre monde numérisé.

³⁵ Voir annexe n°3, p.62

³⁶ Voir annexe n°1, p.57

³⁷ Voir annexe n°1, p.57

³⁸ CARR, Robert E., HAYES, R.M., trad: THIVET, B., op. cit. p.16 "[*This is Cinerama*] played in NY at the same theatre of its opening, for two years. With admission prices around \$2.00, it grossed almost \$5 million. The morning after the premiere [...] a review of the film appeared on the front page of the NY Times. Never before had the Times given that important and prestigious space to a motion picture."

³⁹ MANNONI, Laurent, *De Méliès à la 3D : La Machine Cinéma*, Paris, Liénart Editions : La Cinémathèque Française, 2016, p.204

2^{ème} PARTIE : UN NOUVEAU LANGAGE

Les formats larges ont été un vecteur d'émerveillement durant les années 1950 et 1960. Ils incarnaient la grandeur d'Hollywood par leur haute résolution, mais aussi par le spectacle de la salle de cinéma. Les défenseurs de ces formats sont nostalgiques de cette époque et de « la majesté, la magie et l'excitation qui faisaient autrefois partie du cinéma. »⁴⁰ Malgré ce courant d'hommage qui s'est élargi au cinéma argentique depuis le tout numérique, il existe des cinéastes qui tentent de redéfinir l'image en pellicule. Entre hommage et innovation, esthétique et ontologie, mise en scène et projection, ces quelques cinéastes qui continuent d'utiliser la pellicule créent un nouveau langage, puisqu'à l'époque du numérique, tourner en argentique devient un moyen d'expression purement filmique.

A. Entre hommage et innovation



Les Huit Salopards est le onzième film à avoir été tourné en *Ultra Panavision 70*, le dernier étant *Khartoum* de Basil Dearden, réalisé en 1966, il y a plus de cinquante ans. À la rareté du procédé s'ajoute la volonté toujours présente chez Tarantino de référencer ses longs-métrages. Dans un souci technique mais avant tout nostalgique, il est allé jusqu'à réutiliser les vieux objectifs qui avaient été conçus pour ce format : « les objectifs *Ultra Panavision* que nous avons trouvés chez Panavision sont les objectifs utilisés dans les années 60, dans *Ben-hur*, *A Mad, Mad World*. [...] Panavision nous a beaucoup aidés, considérant notre film comme un

⁴⁰ CARR, Robert E., HAYES, R.M., trad: THIVET, B., *op. cit.* p.466 "the majesty, the magic and the thrills that once were a part of motion pictures."

film 'héritage'. »⁴¹ Cet héritage est non seulement lié au format, mais aussi à la mise en place de séances *roadshow* possédant une ouverture musicale et un entracte.

Ces séances ont été introduites à l'époque de l'émergence de la télévision, et leur utilisation aujourd'hui par Tarantino n'est pas qu'un simple hommage. En dehors de la projection argentique elle-même, le *roadshow* offre une séance spéciale, où le spectateur ne fait pas que regarder un film, mais rentre dedans avec l'ouverture. L'entracte permet au spectateur de se reposer et de réfléchir sur le film avant que celui-ci ne soit terminé. Tarantino a d'ailleurs vraiment construit son film pour le *roadshow* : la première partie est très verbeuse et se termine sur un climax, puis, après l'entracte, l'action devient prédominante. De plus, le début de la seconde partie est marquée par une voix-off qui n'était pas présente jusque-là et qui nous indique qu'une ellipse de quinze minutes a eu lieu, or ce temps-là correspond au temps réel de l'entracte.

Cette volonté d'inscrire son film comme héritage de l'âge d'or hollywoodien est également très visible dans le film de Chazelle *La La Land*. En effet, le film s'ouvre et se clôt comme les films des studios tournés en *CinémaScope* durant les années 1950.



La mention « *Presented in CinemaScope* » est introduite avec des bandes noires latérales qui disparaissent tel le rideau s'ouvrant dans les vieilles salles pour laisser la place à l'écran. D'ailleurs le choix du format n'est pas tant esthétique que nostalgique comme le confirme le chef opérateur du film « [Chazelle] voulait que ce soit un hommage aux vieilles comédies musicales hollywoodiennes [...] Et puis j'ai pensé qu'il serait plus approprié de le tourner en 2.55 *CinémaScope* comme ils l'ont fait avec *Une Etoile est née*. »⁴²

Avant le numérique, lorsqu'un cinéaste voulait reconstituer une époque, il le faisait grâce aux décors, aux lumières, aux costumes, etc. Depuis l'avènement du numérique, tourner en pellicule peut être un moyen d'immerger plus facilement le spectateur dans l'époque. La

⁴¹ CIMENT, Michel, NIOGRET, Hubert, « Entretien avec Quentin Tarantino : 'Mon Premier film post-apocalyptique' », *Positif*, n°659, Paris, janvier 2016, p9-13

⁴² SCHWARTZ, Paula, trad: THIVET, B., *op. cit.* "[Chazelle] wanted it to be an homage to old Hollywood musicals [...] And then I felt it would be more appropriate to shoot it in 2.55 CinemaScope like they did with *A Star is Born*."

pellicule est ainsi associée à l'idée du passé. Nous pouvons citer le film de Todd Haynes *Carol* de 2015, tourné intégralement dans un format argentique sub-standard, le 16 mm, afin de coller au grain de l'époque. Lors d'une rencontre organisée par le cinéma Le Balzac à Paris en février dernier, nous avons posé une question au réalisateur Michel Hazanavicius sur les raisons qui le poussaient encore à tourner en pellicule. La volonté, bien qu'esthétique, est de s'inscrire dans des cinématographies passées :

« Jusqu'à présent le film a toujours été l'image qui correspondait le mieux, mais c'est dû aussi au fait que je fais des films [...] qui s'inscrivent dans une autre cinématographie, qui sont référents à d'autres cinématographies et qui ont tous été fait en film. C'est vrai que je suis plus proche des résultats que je veux atteindre avec la pellicule. »⁴³

Qu'il s'agisse des deux films *OSS 117* ou bien de *The Artist* dont l'exemple est plus parlant, l'image, le grain, le format, la mise en scène et donc le support est directement lié à l'époque à laquelle se déroule l'action diégétique.

Néanmoins, des cinéastes comme Nolan tentent d'expérimenter pour que la pellicule ne soit pas juste un support d'hommage. En effet, avec *Dunkerque*, Nolan et son équipe technique ont voulu « actualiser » l'usage de la pellicule. Dans de nombreux entretiens réalisés dans le cadre de la promotion du film, Nolan parle du film comme « de la réalité virtuelle sans les lunettes »⁴⁴ ou encore « la caméra *Imax* [...] [utilisée] 'presque comme une GoPro'. »⁴⁵ Utiliser des termes associés au numérique n'a rien d'innocent venant de Nolan, mais il les utilise pour mettre en avant le côté immersif du film. Les expérimentations de *Dunkerque* sont également sonores comme le rappelle Timothée Gérardin :

« Ce n'est pas un hasard si le premier film de Nolan entièrement conçu en *Imax* et en 70mm est celui où la bande-son occupe une place centrale. À tous les niveaux, il s'agit de faire revivre au spectateur, *via* une bulle visuelle et sonore, l'expérience immersive vécue par les protagonistes. »⁴⁶

Il ne faut pas oublier que l'émergence des formats larges a développé le son multipiste qui a atteint un aboutissement ces dernières années avec le procédé numérique *Dolby Atmos*. Mais l'agrandissement du cadre a aussi latéralisé le son, par le principe de la stéréophonie. Nolan utilise énormément dans *Dunkerque* cette latéralité car au cinéma, l'image ne peut être

⁴³ Voir annexe n°2, p.60

⁴⁴ SALISBURY, Mark, trad: THIVET, B., « How Dunkirk cinematographer Hoyte van Hoytema created 'virtual reality without the goggles' », Screen International, Londres, 8 février 2018 "virtual reality without the goggles"

⁴⁵ *Ibid.* "Imax camera [...] [used] 'almost like a GoPro.'"

⁴⁶ GERARDIN, Timothée, *Christopher Nolan, La Possibilité d'un Monde*, Levallois-Perret, Playlist Society, 2018, p.28

vraiment subjective, alors que le son le peut. Ceci permet au film de Nolan de se démarquer « par [sa] dimension sensorielle. »⁴⁷ De plus, les différents canaux sonores qui composent la bande son du film sont analogues, couchés à côté de la pellicule. Ainsi le combat de Nolan pour rétablir la supériorité de l'argentique se joue également sur le son.

Bien que Nolan tourne un film sur un événement historique, il souhaite, contrairement à Tarantino et Chazelle, inscrire son œuvre dans le présent, ne pas établir un lien avec le passé. Dans les cinq premières minutes de *Dunkerque*, le spectateur peut apercevoir à l'arrière-plan,

durant plusieurs secondes, des bâtiments qui semblent anachroniques pour la seconde guerre mondiale. Une telle « erreur » ne peut être involontaire, et pour plusieurs raisons. Tout d'abord, nous avons parlé dans la première partie de la maîtrise de Nolan de la grande



profondeur de champ des caméras *Imax*. Avec son chef opérateur, ils auraient dû apercevoir ces bâtiments, et ainsi changer de location, car nous imaginons que ce décor naturel est très présent dans la région de Dunkerque. Cela nous permet de tirer deux conclusions : la première est que ces habitations ont été laissées volontairement dans le cadre, dès le début du film, afin de refuser de s'inscrire dans une quelconque temporalité (rappelons que le nom de la guerre et de l'ennemie ne sont jamais mentionnés durant le film). Ainsi, « les images obsédantes ne sont plus celles du passé, mais celles d'un présent dans lequel les soldats sont plongés. »⁴⁸ La pellicule et à fortiori l'image ne découle donc pas du passé, mais est directe, nouvelle. L'image n'a d'autre référent qu'elle-même. La seconde conclusion est la volonté d'utiliser la pellicule comme réalité photographique.

B. Entre esthétique et ontologie

Que la présence de ces habitations soit volontaire ou non, le refus de les effacer numériquement (ce qui aurait été invisible et très rapide) symbolise l'engagement de Nolan envers ce que Bazin appelait « l'ontologie de l'image photographique ». ⁴⁹ La vérité de l'image

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1985, p.9

importe plus que son contexte ou sa continuité, « les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel »⁵⁰. Mais encore plus visible que ces habitations, la météo durant le film est extrêmement changeante. Nolan ne souhaitait pas trop se soucier de la météo, et tourner malgré les différences de lumière entre deux plans comme l'explique le chef opérateur du film : « nous voulions répondre à ces éléments de la même façon que ces soldats les auraient rencontrés. [...] Cela signifiait que nous devions être assez tolérants envers la continuité, qui devient soudainement une règle filmique assez banale et inutile. »⁵¹

Mais l'attachement à cette réalité photographique va au-delà du tournage. Si nous poursuivons notre réflexion par rapport à Bazin, nous comprenons pourquoi Nolan réalise ses films sur un support physique. Bazin, en théorisant le « 'complexe' de la momie »⁵² qui est selon lui la volonté humaine de se défendre contre le temps, sous-entend que la tangibilité de la pellicule préserve l'homme du temps. En effet, une pellicule bien entretenue peut être conservée des siècles. Or, le numérique est par essence immatériel, et comme le souligne Alain Bergala, « aucune étude scientifique ne peut assurer que l'on pourra encore lire, dans quinze ans, une copie numérique aujourd'hui. »⁵³ Mais au-delà de la conservation, Nolan est très vigilant quant à la traduction de ses œuvres en numérique. Oui, il faut appeler cela une traduction car « le rééchantillonnage numérique est forcément une traduction – donc une trahison – des données inscrites sur le support pellicule. »⁵⁴ *Dunkerque* a été finalisé et imprimé sur des pellicules sans que l'image soit passée par un ordinateur. Récemment, Nolan a participé à ce qu'il a appelé la version « non-restaurée »⁵⁵ de *2001 : l'Odyssée de l'Espace* de Kubrick, à partir d'un *interpositif** original, sans étalonner ou retoucher les couleurs numériquement. Ce n'est pas une volonté anti-numérique, mais le souhait de préserver la réalité telle qu'elle a été capturée – sinon elle n'existe plus, ou alors elle a été littéralement mutilée.

La démarche de Nolan à travers sa filmographie suit l'idée de Belton selon laquelle « l'innovation technologique au cinéma a traditionnellement été associée à la création d'un

⁵⁰ *Ibid.* p.16

⁵¹ SALISBURY, Mark, trad THIVET, B., *op. cit.* "We wanted to meet those elements the way those soldiers would have met them. [...] This meant we had to be quite tolerant towards continuity. Continuity suddenly becomes a fairly banal, unnecessary film rule."

⁵² BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.* p.9

⁵³ AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *op. cit.* p.301

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ DEB, Sopan, trad: THIVET, B., « Christopher Nolan's Version of Vinyl: Unrestoring '2001' », *The New York Times*, mis en ligne le 11 mai 2018, "unrestored"

‘plus grand réalisme’. »⁵⁶ L’utilisation des formats larges par Nolan semble donc s’opposer au numérique, dont l’image est souvent connotée à une « froideur aseptisée qui renvoie à l’hyperperfection, au mieux-que-nature, au plus-que-sain »⁵⁷. L’image numérique possède ainsi une connotation dépréciative, représente presque un excès dans l’évolution de l’image cinématographique. Néanmoins « l’hyper-réalisme » du numérique n’est que la première facette d’une dualité interne au médium. Pour l’auteur Angel Quintana, le numérique met au contraire fin à la réalité photographique :

« Le remplacement du négatif par le disque informatique a mis en crise l’hypothétique vérité des images, en les convertissant en données. L’arrivée du numérique suppose-t-elle la fin du réalisme implicite dans le geste cinématographique, et la transformation du cinéma en un art du virtuel ? »⁵⁸

Ainsi, en sortant du grenier des majors les vieux formats larges et en utilisant leur descendant (*l’Imax*), des réalisateurs comme Nolan, Tarantino et Chazelle s’inscrivent dans la continuité de l’image cinématographique. Le réalisme au cinéma ne semble ainsi pertinent qu’avec la pellicule, qui incarne l’ontologie photographique de Bazin. Timothée Gérardin cite Nolan dans son ouvrage qui « croit en ‘une différence absolue entre animation et photographie’ »⁵⁹. Pour ce dernier, sa vision ontologique du cinéma crée son esthétique de l’image. La pellicule n’est plus un support mais bien un langage, un outil d’expression au même titre que le montage, le choix du cadre ou les mouvements de caméra. Il ne s’agit plus d’un héritage, mais d’une volonté de créer du sens.

Mais il ne faut limiter l’usage de la pellicule au réalisme photographique. En effet, l’argentique est frappé de la même dualité que le numérique. Dans un entretien à *Positif*, le réalisateur James Gray déclare que « la pellicule [...] est plus proche de la peinture »⁶⁰, autrement dit, elle s’éloigne du réalisme. Il ne s’agit non pas d’un paradoxe, mais de la richesse et de la souplesse de ce support. Pour le film *La La Land*, le chef opérateur du film ne voulait pas d’une image réaliste, « ce film devait être plus magique que réaliste, alors la pellicule était un choix naturel. »⁶¹

⁵⁶ BELTON, John, trad: THIVET, B., *Widescreen Cinema*, Cambridge; Londres, Harvard University Press, 1992, p.201 “Technological innovation in the cinema has traditionally been associated with the production of ‘greater realism’”

⁵⁷ GAUDREAU, André, MARION, Philippe, *op. cit.* p.108

⁵⁸ QUINTANA, Angel *op. cit.*

⁵⁹ GERARDIN, Timothée, *op. cit.* p.76

⁶⁰ GOMBEAUD, Adrien, « Entretien avec James Gray », *Positif*, n°673, mars 2017,

⁶¹ SCHWARTZ, Paula, trad: THIVET, B., *op. cit.* “This film was supposed to look much more magical than realistic, so film was a natural choice.”

La La Land ne tombe pas néanmoins dans la pure fantaisie. En effet, c'est du réel que naît la magie, puisque les trucages sont souvent réels, la plupart des chansons sont interprétées sur le tournage et non en post-production, les partitions de piano sont elles aussi directement enregistrées. La dernière séquence du film illustre parfaitement les intentions de Chazelle sur sa volonté de « magie réaliste ».



Pour commencer, la séquence elle-même n'est qu'un songe, un rêve, une vie alternative, dont le déclencheur est le changement de lumière, isolant Mia et Sebastian. Cette isolation doublée d'une coupe, permettent de changer le décor.

Le décor va par la suite jouer un rôle primordial, puisque c'est son irréalité et son agencement qui va créer la magie à l'image. Chazelle a choisi ici de retourner à l'époque du pré-numérique avec tous les décors construits en « carton-pâte ». Il en joue, cela reste dans le ton du film et de ses références.

Mais la magie se dégage par la symbiose de tous les éléments imbriqués les uns dans les autres. La musique instrumentale est féérique, le mouvement des personnages remplace les dialogues, il y a des moments burlesques, dansés, la caméra tournoie et dynamise la séquence. Le tout est parfaitement synchronisé avec des coupes raccords à la musique.

Enfin, les personnages s'assoient devant un écran qui projette leur vie commune. Le scintillement, les sautes, le grain renvoie à la pellicule, et cette séquence ne peut pas être temporalisée, c'est à la fois leur futur, leur passé, mais surtout un temps qui n'a jamais existé. Ces quelques plans ont été tournés en 16 mm, et Chazelle en a utilisé son esthétique onirique, puisque moins définie. Ainsi, depuis l'arrivée du numérique, la pellicule, parce que plus imparfaite dans son mécanisme, est devenue un moyen de transmettre le rêve, la magie, par les souvenirs qu'elle convoque aux spectateurs, et la texture très riche dont l'image lisse numérique nous a fait oublier le charme.

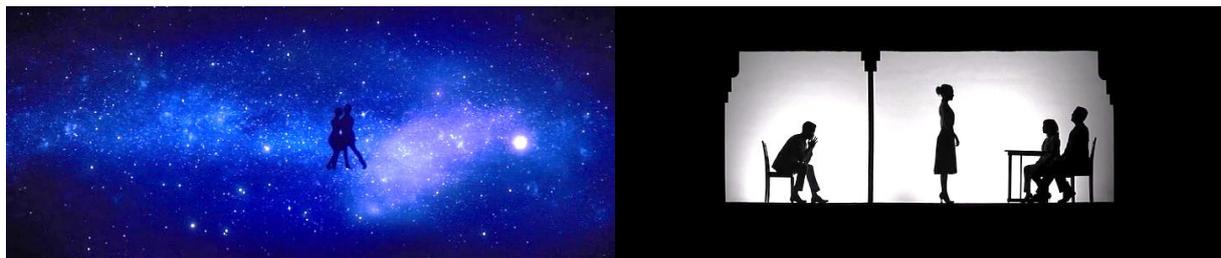
Mais l'onirisme de *La La Land* vient également de l'utilisation originelle – jusqu'au numérique – du cinéma : l'ombre et la lumière, et son extension, la projection. La séquence tournant autour du film de Nicholas Ray *La Fureur de Vivre* (1955) montre cette volonté. Mia et Sebastian vont d'abord assister à la fameuse séquence du film qui se déroule dans le Planétarium de l'Observatoire Griffith, avant d'y aller par eux-mêmes. Dans les deux cas, nous

observons qu'ils ont tout d'abord un statut de spectateur. Mais soudainement, par un événement inexplicable, ils vont devenir acteurs de leur propre histoire avec un double regard caméra, et rejoindre les étoiles où tout n'est que nuit, où apparaissent quelques lumières comme dans une salle de cinéma. De plus, l'utilisation d'ombres pour signifier leurs corps rappelle les ombres chinoises, un ancêtre du cinéma souvent reproduit dans les films.



Devant le film de Ray

Plan similaire dans le planétarium



Les ombres dansantes

Un autre plan d'ombres plus tard dans le film

Cette séquence de danse dans les étoiles est la plus onirique du film, et malgré qu'elle repose sur des effets numériques, elle témoigne de ce qu'est le cinéma argentinique « la danse de grains éphémères sur un écran »⁶².

C. Entre mise en scène et projection

Les formats larges, par le changement radical du cadre, ont transformé la façon de réaliser un film. Nous parlions plus tôt de l'article de Bazin sur la fin du montage, mais force est de constater que même si, pour nos trois films, les plans sont assez longs, le montage reste présent. *La La Land* compte beaucoup de plans-séquences, notamment durant les séquences chantées, mais d'autres éléments de la grammaire cinématographique viennent rompre avec ces plans-séquences.

⁶² GOMBEAUD, Adrien, *op. cit.*



L'échelle de plan du film est très en phase avec l'esthétique du *CinémaScope*, puisque le film comporte peu de gros plans, les personnages sont rarement isolés dans le cadre. Comme la plupart des comédies musicales hollywoodiennes, c'est un film ouvert sur l'extérieur, coloré, beau, où les acteurs se fondent dans l'image. Néanmoins, une rupture vient s'opérer dans la relation entre Mia et Sebastian, qui vont cesser d'être en phase et être contraints de se séparer. Cette rupture va venir du montage. Depuis leur rencontre, nos deux personnages sont toujours montrés ensemble dans le plan, même lorsqu'ils discutent. Or, lors d'une dispute, les deux vont être séparés par l'écran, et par des coupes, qui deviennent très présentes. L'idée du champ-contrechamp étant un signe d'opposition ou de non-compréhension traverse tout le film. Les auditions de Mia par exemple, sont toujours filmées ainsi, jusqu'à sa dernière audition, où elle réussit, qui l'inclut dans le plan avec les responsables du casting. L'utilisation du format est ainsi très frontale, puisque la tension entre les personnages s'effectue par le biais du montage, et, si les personnages sont dans le cadre, ils sont au même plan, créant une harmonie qui utilise plus la largeur du cadre que sa profondeur. Il faut tout de même rappeler que le film a été tourné en 35 mm, ce qui n'est pas le cas du film de Tarantino, qui lui va jouer, comme nous l'avons vu, sur la profondeur.

En même temps, *Les Huit Salopards* ne prétend pas créer une harmonie entre les personnages. L'affrontement constant est caractéristique de la mise en scène du film, Tarantino jouant de diverses manières sur la dualité. Comme nous le disions précédemment, il va jouer sur la profondeur de champ pour créer une tension. La séquence la plus révélatrice est sûrement celle de la mort de John Ruth. Le spectateur vient d'être informé que le café a été empoisonné, et seul ce dernier et Daisy sont au courant. Un long plan-séquence va montrer John et O.B. se



servir le café au second plan, dans le flou, alors que Daisy joue de la guitare au premier plan. La tension réside dans l'ironie dramatique des personnages ne sachant pas que le café est empoisonné, mais surtout car l'action se joue à l'arrière-plan, comme si cette action était anodine.

Tarantino joue également sur la largeur du format pour signifier la dualité, avec l'usage du split-screen qu'il avait déjà utilisé dans le passé, mais dont la force est beaucoup plus imposante avec cette largeur. L'utilisation du split-screen à la fin du film n'est pas une opposition mais bien la réunion de deux personnages, Warren et Mannix, qui se haïssaient depuis le début du film. De plus, et contrairement à Chazelle, Tarantino utilise énormément le gros plan durant le film. La largeur du format ne peut être utilisée pour filmer les grands espaces qui sont quasi-absents du film, alors il l'utilise comme source claustrophobique et intimiste⁶³.



Les gros plans viennent alors rompre les repères spatiaux, ou comme dit Deleuze, « [le gros plan] abstrait [son objet] de toutes coordonnées spatio-temporelles »⁶⁴. Cela a pour effet d'étendre le visage sur toute la

largeur de l'écran, et rendre les yeux d'une importance capitale, puisqu'ils voient quelque chose que le spectateur ne peut pas voir. Néanmoins, le plus gros plan du film, sur les yeux du général, laisse apercevoir, par un lent fondu, la vision imaginée et horrifiée qu'il a de son fils lorsque Warren lui explique les détails de sa mort.

Le film de Nolan, quant à lui, est plus problématique dans son rapport au cadre. Nous le disions préalablement, il a utilisé deux formats différents pour réaliser son film, pour des raisons



Plan tourné en Imax



Plan tourné en Super Panavision 70

⁶³ TAPLEY, Christopher, « Old Lenses Give Depth to 'Eight' », *Variety*, Vol. 330, n°7, Los Angeles, 8 décembre 2015, p128 "I thought it could be really cool in this claustrophobic situation", Tarantino argues. 'It makes the close-ups very, very intimate.'"

⁶⁴ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : l'Image-Mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983, p.136

plus techniques qu'esthétiques. Néanmoins, nous remarquons qu'il va utiliser *l'Imax* pour les plans d'ensemble. Contrairement au *CinémaScope* et *l'Ultra Panavision 70*, *l'Imax* est un format plus vertical, comme le montre Timothée Gérardin :

« Il s'agit de faire sans cesse le chemin entre la plage, la mer et les airs. La structure verticale du plan peut créer une sensation de liberté, lorsque le paysage garde son unité. Mais elle peut aussi accentuer l'impression d'écrasement, en donnant plus de poids à ce qui se trouve en haut de l'image : par exemple lorsque Tommy est coincé sous la surface de l'eau ou dans la cale d'un bateau en train de couler. »⁶⁵

La verticalité de *l'Imax* n'est cependant pas visible pour la majorité des spectateurs. En effet, pour ceux qui découvrent le film en numérique, l'image *Imax* est *croppé* (coupée) en haut et en bas, pour correspondre à un ratio de 1.90:1 au lieu de 1.43:1. La raison est simple, il ne faut pas perturber la vision du spectateur, en passant constamment d'un ratio très vertical (1.43) à un ratio plus horizontal (2.20). Le ratio *Imax* n'existe que dans leur réseau de salles, dont l'écran gigantesque ne pose pas de problème d'immersion.



Ratio *Imax* pellicule 1.43:1

Ratio *Imax* numérique 1.90:1

Cela sous-entend qu'il existe une bonne façon de voir un film. Afin de profiter de la hauteur du cadre, ainsi que de la pellicule, il fallait aller voir le film dans une salle *Imax* 70 mm – que nous ne possédons pas en France. Le problème est que l'expérience et la compréhension du film n'est pas la même si le format est changé. Le sentiment d'écrasement que Nolan et son chef opérateur souhaitaient pour leur film n'est alors visible que dans quelques salles à travers le monde, conscient de ce que disait Jacques Aumont sur le rapport du spectateur à l'image :

« La taille de l'image est donc parmi les éléments fondamentaux qui déterminent et précisent le rapport que le spectateur va pouvoir établir entre son propre espace et l'espace plastique de l'image. [...] À toutes les époques,

⁶⁵ GERARDIN, Timothée, *op. cit.* p.92

les artistes ont été conscients [...] de la force que pouvait prendre une image de grande taille présentée sans recul, obligeant le spectateur non seulement à en voir la surface, mais à être comme dominé, voire écrasé par elle. »⁶⁶

Nous pouvons dire de même du film de Tarantino, dont la présence de l'entracte et de l'ouverture change la vision globale du film, puisque le rythme est chamboulé. Pour avoir assisté au film de Nolan et à celui de Tarantino en 70 mm, le rapport au film n'est pas le même que pour une séance « normale ». Puisqu'il s'agit bien d'une projection spéciale, un événement, ce n'est pas aller au cinéma, c'est aller voir un film pour son dispositif, dont l'esthétique dépend. John Belton comprend bien cette idée en disant que « significativement, l'avènement du son, de la couleur et de l'écran large a été identifié non seulement par le réalisme, mais aussi par le spectacle »⁶⁷.

Cette volonté est un combat dans lequel est engagé Christopher Nolan, celui de sauver la salle de cinéma face à la montée des supports de diffusion numérique :

«Pour une raison quelconque, il est devenu acceptable de dire - nous fournissons une pièce vide avec une télévision pour que vous puissiez regarder un film. [...] Nous ne faisons pas de spectacle. Cela doit changer. Oubliez le cinéma. Si cette expérience n'est pas valorisée, les gens cesseront d'y aller. »⁶⁸

Ainsi, Nolan et Tarantino se battent pour la préservation de l'expérience cinématographique, en mettant en avant le dispositif. Il n'est pas là que pour sa grandeur mais, parce qu'il est important, il est également un élément de langage, de mise en scène, et pour la première fois de l'histoire du cinéma argentique, le support est consciemment pris en compte. C'est un nouveau langage que ces réalisateurs mettent en place, mêlant projection, réalisation, support, hommage et innovation. Un langage dont malheureusement peu de gens auront la chance de le saisir dans sa globalité. Clément Haëty parle « de niche »⁶⁹ pour qualifier les gens qui se pressent dans les quelques salles projetant ces films en pellicule. Mais peut-être est-ce là la force de l'argentique à l'heure du numérique, d'être un spectacle différent, un événement, « la rareté et l'unicité de l'expérience sont précisément des caractéristiques que [Walter] Benjamin accordait à l'art traditionnel, et que Nolan revendique également pour un art populaire comme le cinéma. »⁷⁰

⁶⁶ AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan-Université, 1994, p.104

⁶⁷ BELTON, John, trad: THIVET, B., *Widescreen Cinema*, *op. cit.* p.202 "Significantly, the advent of sound, color, and widescreen was identified not only with realism but with spectacle."

⁶⁸ ROSSER, Michael, trad: THIVET, B., *op. cit.* "For some reason, it's become acceptable to say – we're providing an empty room with a TV in it for you to watch a film. [...] We're not putting on a show. This has to change. Forget film. If that experience isn't valued, people will stop going. "

⁶⁹ Voir annexe n°1, p.57

⁷⁰ GERARDIN, Timothée, *op. cit.* p.78

3^{ème} PARTIE : UN SUPPORT MINEUR ?

La salle de cinéma a retrouvé la pellicule – mais le numérique aussi développe ses innovations. Des nouvelles technologies de projection comme le *laser*, des systèmes sonores de plus en plus performant comme le *Dolby Atmos*, ou encore la fin programmée des DCP (*Digital Cinema Package*)*, l'aboutissement final du cinéma dématérialisé.

Les différences de coûts et le manque d'équipement font du cinéma argentique une attraction limitée, malgré les tentatives de quelques cinéastes pour le sauver durablement. Avec le développement de ces deux supports il s'agit peut-être d'un début de séparation de deux médias au sein d'un même art. Si une telle séparation existe, alors une esthétique argentique est possible, une nouvelle esthétique, créant un nouveau mouvement cinématographique.

A. Une résurgence limitée

Lors de notre rencontre avec Clément Haëtty, nous lui avons demandé s'il croyait à une résurgence de la pellicule – et il n'était pas optimiste :

« Je pense que *Dunkerque* sera le dernier film exploité en 70 mm en France. On perd le savoir-faire, la projection a été difficile. Il n'y avait que quatre copies en France. Les gens viennent mais ça ne crée pas de rentrée d'argent. Le spectateur lambda préfère les nouvelles technologies comme le *Dolby Vision*, l'*Imax* laser, le *Dolby Atmos*. »⁷¹

Le problème est que l'ambition esthétique des auteurs vient se confronter avec la réalité économique du cinéma. D'une manière assez simple, « la copie 35mm d'un long métrage moyen est coûteuse (environ 1500 euros) [...], encombrante (environ 5 dm³), lourde (une trentaine de kg), difficile à vérifier. [...] Le coût d'un DCP est dix fois



Projecteur 35 mm toujours en marche au Gaumont Champs-Élysées Marignan

⁷¹ Voir Annexe n°1, p.57

moins élevé que celui d'une copie 35mm. »⁷² Le coût d'une copie 70 mm est donc encore supérieur. De plus, bien que décriée à ses débuts, la projection numérique s'est peu à peu installée et a acquis une légitimité par rapport aux spectateurs et au monde du cinéma en général.

Ces dernières années, l'arrivée d'une nouvelle caméra, la *ARRI Alexa 65**, montre bien la volonté de rivaliser avec le 70 mm. Le nom rappelle les pellicules 65 mm, et la taille du capteur permet de filmer en 6,5K. Selon David Heuring, cette caméra « est désormais acceptée avec enthousiasme par les chefs opérateurs pour [...] sa haute résolution qui reste organique. [...] La caméra capte une gamme de couleurs extraordinaire avec cohérence et précision. »⁷³ Nous retrouvons le même vocabulaire qui était prôné par les défenseurs des formats larges argentiques. En effet, cette caméra a été créée pour concurrencer les vieux formats argentiques, comme le montre Simon Feray dans son travail exclusivement bâti sur cette caméra *ARRI* :

« Malgré l'aspect particulier et la très faible proportion de films qui utilise le 65 mm comme outil de prise de vue, cette technologie n'est jamais complètement morte et a toujours suscité un grand attrait chez les cinéastes. C'est sur cette envie collective que le modèle de *l'Alexa 65* est conçu. »⁷⁴

Néanmoins, même si cette résurgence est condamnée à être marginale, elle attire des spectateurs, et avec le regain d'intérêt pour la pellicule, « entre le printemps 2016 et l'automne 2017, quatre nouveaux cinémas à New York auront ouvert leurs portes avec la possibilité de projeter des tirages 35 mm »⁷⁵. Nous pouvons également citer le *New Beverly*, un cinéma à Los Angeles qui appartient à Tarantino et qui ne passe que des copies 16 mm et 35 mm.

Nous parlions en introduction du statut particulier des trois cinéastes que sont Chazelle, Nolan et Tarantino. Ce sont des auteurs qui réalisent leurs œuvres avec le soutien des studios et en totale liberté. Ils choisissent la caméra, le support, les conditions de projection. Nous remarquons néanmoins que malgré une certaine stabilité dans la production en format large, elle reste très faible voire négligeable.

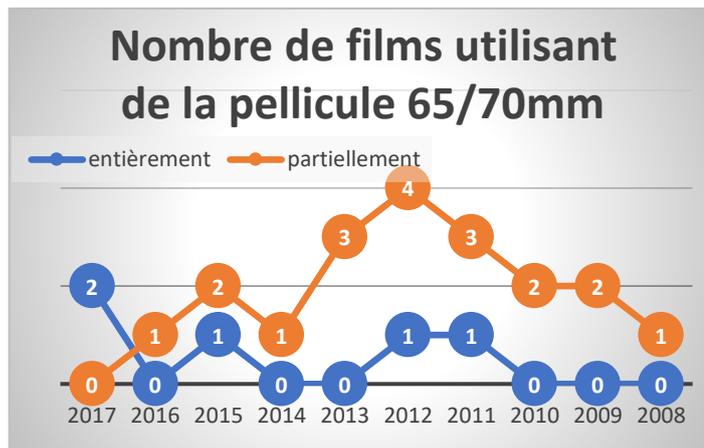
⁷² PINEL, Vincent, *op. cit.* p.92-93

⁷³ HEURING, David, trad: THIVET, B., « Focus on Large Formats », *Variety*, Vol. 338, n°6, Los Angeles, p. 22-23 "is now enthusiastically embraced by directors of photography for its [...] boosted, yet organic resolution. [...] The camera captures a tremendous range of color with consistency and accuracy."

⁷⁴ FERAY, Simon, « *Une renaissance du cinéma 65 mm par la caméra numérique Alexa 65* », mémoire de master en cinéma, sous la direction de Tony GAUTHIER, La Plaine Saint-Denis, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2017, p.25

⁷⁵ MEACHAM, Brian, trad: THIVET, B., « Between the Archive and the Multiplex: 35mm Film Programming in the Post-film Era », *Journal of Film Preservation*, n°97, Bruxelles, octobre 2017, p.28 "Between spring 2016 and fall 2017, four new cinemas in New York City will have opened with the express capability or screening 35mm prints."

Le graphique ci-contre nous montre les films utilisant le 70 mm en prise de vues, et il débute en 2008 car depuis le début du siècle, la production était inexistante. Sans leur présence, il y a fort à parier que la pellicule ait disparu de la production cinématographique hollywoodienne. Pour James Hyder, fondateur de *Large*



source IMDB

Format Examiner, les obstacles sont trop nombreux pour un retour durable de la pellicule :

« Je pense que c'est impressionnant que Christopher Nolan et Quentin Tarantino aient pu obtenir des studios et des cinémas le support nécessaire pour obtenir autant de copies pellicules, mais je pense que ça va être trop difficile et coûteux pour la plupart des cinémas de revenir à la pellicule de manière constante. »⁷⁶

Mais Hollywood n'est pas le seul endroit des États-Unis où des réalisateurs utilisent encore la pellicule. L'exemple de Dennis Hauck, réalisateur indépendant, montre bien la volonté de garder la pellicule comme un support de captation et de diffusion. Son film *Too Late* a été tourné en 35 mm, et exploité uniquement en pellicule ! La caméra utilisée suivait le procédé *Techniscope*, qui permet des prises de vingt-deux minutes sans changer de bobine – le film de Hauck est ainsi composé de cinq actes de vingt-deux minutes, donc de cinq longs plans-séquences. Ce film montre une nouvelle fois la volonté d'expérimentation face à un support qui a des limites techniques. Hauck semble optimiste sur une possible résurgence de la pellicule :

« Je pense qu'il n'y a pas de raison qu'il n'y ait pas de résurgence. [...] J'adorerais voir une initiative où AMC et Regal (les deux plus gros réseaux de salles américains) se retrouveraient avec la base d'un seul écran. Si vous avez vingt salles, vous pouvez avoir un projecteur argentique sur l'un de ces vingt écrans de votre multiplex, et je vous garantis que d'ici peu il y en aura probablement besoin de deux. »⁷⁷

⁷⁶ LORIA, Daniel, trad: THIVET, B., « The Giant Screen World », *Boxoffice*, Vol. 152, n°3, Chicago, mars 2016, p36 "I think it's impressive that Christopher Nolan and Quentin Tarantino have been able to get the studios and theaters to support them in getting as many film prints as they do, but I think it's just going to be too difficult and expensive for most places to bring back film in a consistent way."

⁷⁷ CHUMO, Peter, trad: THIVET, B., « A 35mm resurgence-just in time or too late? Interviews with Dennis Hauck and John Hawkes », *Post Script*, V.34, n°2, Commerce, hiver-été 2015 "« I think there's no reason that there cannot be somewhat of a resurgence. [...] I would love to see an initiative where AMC and Regal come up with a just-one-screen initiative. If you've got 20 screens, you can have a film projector in one of those 20 screens in your multiplex, and I guarantee you before long they're probably gonna need two."

Nous voyons ainsi qu'il y a une volonté commune des cinéastes hollywoodiens et indépendants pour créer un nouveau cinéma en pellicule, qui expérimentent des nouvelles choses, et tentent de s'affranchir du numérique. Ce sont des nouvelles possibilités qui s'offrent à l'argentique qui tendent à s'écarter du support numérique.

B. Un art, deux médias

Nolan et Tarantino sont activement engagés dans la défense de la projection argentique. Il ne s'agit pas de qualité et de sensation, mais bien d'une volonté de respect des films tournés en pellicule ainsi que :

« La responsabilité permanente de maintenir l'accès aux copies de films photochimiques, de voir les films de la manière dont ils étaient destinés à être montrés, la façon dont ils ont été fabriqués à l'origine, et de les préserver pour les générations futures. »⁷⁸

Il y a ainsi une vraie rupture par rapport au cinéma numérique. Le tournage et la projection ne sont qu'une partie des revendications – le négatif argentique ne doit être transféré numériquement sur un ordinateur puis être réimprimé sur un support argentique. L'idée n'est pas de revenir aux tables de montage mais bien d'éviter de transformer l'image.

D'un point de vue esthétique, il y a également une volonté de retrouver la texture de la pellicule, le grain mais d'après le chef opérateur Darius Khondji, « les négatifs qui ont été conçus pour concurrencer l'arrivée du numérique sont de plus en plus 'propres', lisses, sans grain, très définis, sensibles ».⁷⁹ Ainsi, nous pouvons citer la poussière très présente dans le précédent film de Nolan, *Interstellar*, qui, selon Gérardin, « rend justice à la matérialité des choses, à travers cette poussière qui rend l'air irrespirable pour les Terriens et se confond à l'écran avec le grain de l'image. »⁸⁰ Dans *Les Huit Salopards*, c'est la neige qui va jouer ce rôle de grain toujours



La poussière dans *Interstellar*, 2014

⁷⁸ NOLAN, Christopher, trad: THIVET, B., « The 2017 FIAF Award Acceptance Speech », *Journal of Film Preservation*, n°97, Bruxelles, octobre 2017, p.56 "The ongoing responsibility to maintain access to photochemical film prints, to see films the way in which they were intended to be shown, the way in which they were originally made, and to preserve them for future generations."

⁷⁹ TOBIN, Yann, « Entretien avec Darius Khondji », *Positif*, n°673, mars 2017, p.18

⁸⁰ GERARDIN, Timothée, *op. cit.* p.78



Neige dans Les Huit Salopards

omniprésent à l'image, même lorsque les personnages sont abrités. Nous pourrions également parler de Dunkerque, dont la mousse sur la plage et le sable viennent jouer le même rôle. Qu'il s'agisse de Nolan ou Tarantino, le monde représenté n'est

pas lisse, il est rempli d'imperfections qui font vivre le cadre. Il s'agit d'un éloignement par rapport à l'image numérique dont l'esthétique est naturellement froide et plus lisse. Cette image convient parfaitement à un réalisateur comme David Fincher, dont l'esthétique a changé entre ses films argentiques et ses films numériques. Son esthétique angoissante se caractérisait par des couleurs sombres à l'époque de l'argentique, mais il a complètement embrassé le numérique, dont la froideur correspond bien à l'inhumanité et à l'ambiguïté de ses personnages.



Se7en (1995) - pellicule, plus de contrastes



Millennium (2011) - moins de contrastes

Chazelle n'a pas le même parti pris esthétique puisqu'il réalise une comédie musicale où la couleur est capitale. Le monde y est idéalisé, le monde d'un cinéma révolu. En effet, le studio dans lequel travaille Mia n'a pas « l'esthétique » des studios actuels alors que le film se déroule de nos jours. Les caméras sont toujours argentiques, les décors sont soit en trompe-l'œil, soit



Tournage avec une caméra argentique à droite



Décor de la fin du film entièrement dessiné



Toile d'un palmier

en carton, alors que depuis le numérique, les décors sont soit très réalistes, ou alors intégralement sur fond vert.

Néanmoins il faut lier nos trois films par leur volonté à créer leur univers de manière tangible, que ce soit Chazelle avec son présent-rétro, Nolan avec son passé-actuel et Tarantino avec sa maison-monde. Il y a « la nécessité de conserver un rapport de première main avec les choses. »⁸¹ Gérardin parle de Nolan, mais cette idée s'applique à ces trois auteurs. Ils défendent un cinéma où les choses préexistent avant la prise, face au flux incessant numérique décrit dans l'ouvrage *Numérique et Transesthétique* :

« Aucune image n'existe plus que relativement à d'autres offertes sur le même écran. [...] La proposition ne consiste pas à les combiner entre elles mais à les entraîner dans un mouvement général d'effacement et de substitution. [...] Aucune image n'est véritablement nécessaire, la seule nécessité, c'est que des images, quelles qu'elles soient, et en nombre toujours croissant, naissent et disparaissent les unes dans les autres. »⁸²

Ainsi, l'idée mit en avant par ces réalisateurs est celle d'un double support, que le numérique et l'argentique ont des esthétiques divergentes, et que pour la survie de la pellicule, un nouveau chemin doit être tracé. Cette dualité entre ces deux médias est mise en avant par Laurent Mannoni en parlant de « la force concrète intemporelle de la cinématique et la force mémorielle du Cinématographe, face à la virtualité et la volatilité du numérique. »⁸³ Évidemment, les défenseurs de la pellicule ne tarissent pas d'éloges quant à leur support, et n'hésitent pas à rabaisser l'image numérique, dont les studios peuvent avoir un contrôle accru. Dans un article pour le *Wall Street Journal*, Christopher Nolan parle de l'avenir du cinéma et n'est pas optimiste pour l'image numérique, qui, une fois qu'elle se sera affranchie d'un disque dur et deviendra immatérielle, les films seront réduits au terme de « contenu »⁸⁴. De plus, le cinéma ressemblera plus à une plateforme de vidéo à la demande, dans laquelle « le distributeur ou le propriétaire du cinéma [...] pourraient modifier le contenu en cours de lecture. [...] Ce processus pourrait même être automatisé sur la base de la vente de billets dans l'intérêt de 'l'équité'. »⁸⁵

⁸¹ GERARDIN, Timothée, *op. cit.*

⁸² LEBLANC, Gérard, THOUARD, Sylvie (éds), *Numérique et Transesthétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p.22

⁸³ MANNONI, Laurent, *op. cit.* p.293

⁸⁴ NOLAN, Christopher, trad: THIVET, B., « Films of the Future Will Still Draw People to Theaters », *The Wall Street Journal*, mis en ligne le 7 juillet 2014, "content"

⁸⁵ *Ibid.* "The distributor or theater owner [...] would be able to change the content being played instantly. [...] This process could even be automated based on ticket sales in the interests of 'fairness'."



Plan d'ensemble dans Dunkerque

les caméras *Imax*. Tarantino a réalisé des films moins spectaculaires, mais a toujours défendu la salle. Chazelle quant à lui n'a réalisé que trois longs-métrages, il est donc difficile de faire un jugement sur l'idée qu'il a de la salle. Néanmoins, lorsque nous voyons l'importance du cinéma Rialto dans *La La Land*, métaphore de l'amour entre les deux personnages durant le film puisqu'il est à la fois le lieu de leur première rencontre amoureuse, et sa fermeture annonce leur rupture. Mais plus généralement, la place que possède le cinéma dans son film est capitale.

Ainsi, nos réalisateurs, en prônant la salle de cinéma, mettent en avant son expérience unique, qui elle seule peut produire les effets voulus par le film. Depuis sa trilogie *Batman*, Nolan a toujours mis en avant la salle avec sa mise en scène spectaculaire, l'utilisation importante du son,



Plan d'ouverture des Huit Salopards

Par leurs films, ils semblent nous dire que la pellicule aujourd'hui s'identifie plus que jamais à la salle de cinéma, et qu'ainsi, leurs films s'identifient à la pellicule et la salle. La situation est alors paradoxale puisque le numérique aurait pu s'écarter esthétiquement de l'argentique, or, c'est l'argentique qui semble aujourd'hui s'éloigner, car, comme dit Nolan « je me bats pour montrer les spécificités de la pellicule, son unicité. Le numérique, il faut comprendre que ça n'a rien à voir, il y a une ligne claire à tracer entre les deux. »⁸⁶



Nolan avec l'interpositif de 2001: l'Odyssée de l'Espace

⁸⁶ CADIEUX, Axel, « Nolan face au monolithe », *So Film*, n°60, mai 2018, p.47

C. Une nouvelle esthétique

Nous l'avons dit, le numérique a bouleversé le cinéma à son arrivée, investissant peu à peu tous les métiers, de la production à l'exploitation. Le numérique a créé de nouvelles possibilités cinématographiques, des réalisateurs comme Fincher ou Iñárritu ont poussé l'image numérique, lui ont conféré une esthétique propre. Mais en tant que support de captation, l'image numérique n'est qu'un prolongement de l'argentique, elle n'a pas transformé la mise en scène, elle lui a ajouté des outils. En gardant les ratios, les objectifs, voire même certains procédés comme l'image *RAW*, qui est une image latente à révéler au montage, un « négatif numérique », l'image digitale n'a pas voulu se différencier. De plus, le numérique a connu une expansion parce qu'il était moins cher, plus manipulable. L'immense majorité des films tournés en numérique aujourd'hui le sont parce qu'il s'agit de la norme, pas par volonté esthétique.

Le cinéma a toujours fonctionné ainsi. À l'époque de l'argentique, la majorité des cinéastes tournait en argentique car il s'agissait du seul support disponible : la caméra, la pellicule, le choix du cadre, les objectifs étaient autant d'autres moyens d'exprimer un point de vue. Or, aujourd'hui, le cinéma possède deux supports, dont les effets et les images sont diverses. Le numérique n'est pas la mort du cinéma, c'est une ouverture esthétique phénoménale, du moins théoriquement, car « qu'il soit photochimique ou numérique, un film peut maintenant ressembler à n'importe quoi. »⁸⁷

Malheureusement, comme le remarque Stéphane Delorme, « comme le 'progrès' a toujours été incapable de penser la synchronie, logiquement, une technique débarque l'autre »⁸⁸. L'image numérique s'est substituée à l'image argentique, en la mimant, ce qui fait qu'elle n'a pas conscience d'elle-même. Si nous exceptons l'animation numérique et la performance capture, les films tournés en prise de vue réelle doivent être considérés comme hybrides. Les blockbusters actuels mélangent des séquences numériques avec des séquences directement héritées de l'image argentique. Peu de réalisateurs assument la différence qu'il existe entre ces deux images, pour eux le support est indifférent.

Or nous l'avons vu, le support est désormais capable d'exprimer un point de vue, c'est un outil de langage au même titre que le montage, le mouvement ou le temps. Qu'il s'agisse de Nolan, Tarantino, Chazelle ou tous ceux qui utilisent encore l'argentique, il y a désormais une conscience du support. Ils s'affranchissent du numérique en réalisant des films qui sont pensés

⁸⁷ NOLAN, Christopher, trad: THIVET, B., « Films of the Future Will Still Draw People to Theaters », *op. cit.* "whether photochemical or video-based, a film can now look or sound like anything."

⁸⁸ DELORME, Stéphane, *op. cit.*

pour l'argentique, comme support de captation voire également de diffusion. Ils créent ainsi une nouvelle esthétique cinématographique, basée sur la matérialité des choses et leur rapport au temps. Selon Gérardin, les films de Nolan ne posent qu'une question : « que reste-il du monde dans



Un spitfire dans les airs avec une caméra lmax sur le tournage de Dunkerque
29 juillet 2016 - Richard Davies

l'expérience proposée au spectateur ? »⁸⁹ Encore une fois, cette question peut être étendue au corpus, car au-delà du spectaculaire, les films de ces cinéastes nous montrent des bribes du réel : une réalité dilatée et non-temporelle dans *Dunkerque*, une vérité dissimulée, un huis clos tentant en sous-texte de guérir les maux de l'Amérique dans *Les Huit Salopards*, et une idylle impossible entre deux jeunes rêveurs dans *La La Land*.

Ces trois films se réfèrent au passé pour parler de notre présent, ce sont des films très contemporains. Le numérique en s'imposant comme support a déclenché ce mouvement esthétique qui cherche à retrouver le pouvoir des images dans le flux incessant actuel :

« Pour [Walter] Benjamin, à l'ère de la reproductibilité technique, l'opposition entre la copie et l'original n'avait plus lieu d'être, la valeur de l'œuvre ne résidant pas dans sa rareté, mais au contraire dans son exposition. [...] Face à l'image numérique, qui pousse un cran plus loin la possibilité d'exposition des images, le film sur pellicule n'acquiert-il pas une valeur d'expérience authentique ? »⁹⁰

Ainsi, c'est dans cette quête d'authenticité que se trouve l'esthétique des formats larges argentiques actuels. La salle devient le lieu privilégié du dispositif esthétique, dont l'évolution numérique met en danger la pérennité.

En effet, « demain, les salles de cinéma auront peut-être disparu, au profit des images de synthèse visionnées en 3D et 4D à l'aide d'un casque immersif. »⁹¹ Ces procédés technologiques numériques ne laisseront pas la place à l'esthétique mise en place par la pellicule. Ainsi, s'ajoutant aux possibilités esthétiques des formats larges argentiques, la promotion du support va tenter de rivaliser avec les technologies numériques. En plus d'insister sur la rareté du dispositif, un film comme *Les Huit Salopards* est sorti en 70 mm deux semaines avant la sortie numérique. Et malgré le coût de production d'une copie pellicule, il ne faut pas

⁸⁹ GERARDIN, Timothée, *op. cit.* p.16

⁹⁰ *Ibid.* p.77

⁹¹ MANNONI, Laurent, *op. cit.* p.278

oublier que les projecteurs utilisés avaient tous plus de trente ans. L'argentique, parce que mécanique, est plus résistant au temps que le numérique, non seulement en termes d'image mais également en machinerie :

« Le numérique, par essence, est frappé d'une obsolescence rapide et mortelle : essayez de refaire fonctionner les premières caméras numériques professionnelles, ou bien les premiers projecteurs numériques apparus en France à la fin des années 1990 : les logiciels ont disparu, les composants ont fondu, l'informatique ne répond plus... A contrario, un Cinématographe Lumière de 1895, avec ses vieux rouages, ses griffes, ses rubans de pellicule, fonctionne toujours aujourd'hui. Il suffit d'allumer la lampe, de tourner la manivelle, pour qui jaillissent sur le mur blanc des images dansantes et saisissantes. »⁹²

La course technologique dans laquelle s'est lancée le numérique est longue et coûteuse, certains exploitants ne sont toujours pas remis du passage au numérique 2K il y a quelques années, et ne sont certainement pas prêts à passer au 4K, pour des prix mirobolants « entre 70 000 et 100 000 euros par appareil ! »⁹³ Ces technologies sont déjà disponibles dans le marché du *Home Cinema* avec les télévisions et les *Blu-Ray* 4K. Le cinéma ne peut pas que se reposer sur la technologie, sinon le *CinémaScope*, le *Cinérama* et les formats larges seraient restés des figures de proue d'Hollywood. Nolan nous dit que « [les cinémas du futur] emploieront des formats de projection coûteux qui ne peuvent pas être vus ou

reproduits à la maison (comme, ironiquement, de la pellicule). »⁹⁴ Bien que son optimisme n'appartienne qu'à lui, l'événement, le spectaculaire, l'unique aura toujours sa place dans les salles de cinéma.



Publicité pour le Cinérama en 1973

⁹² MANNONI, Laurent, *op. cit.* p.296

⁹³ PINEL, Vincent, *op. cit.* p.95

⁹⁴ NOLAN, Christopher, trad: THIVET, B., « Films of the Future Will Still Draw People to Theaters », *op. cit.* "[The theaters of the future] will employ expensive presentation formats that cannot be accessed or reproduced in the home (such as, ironically, film prints)."

En ce sens, Nolan et Tarantino sont des cinéastes engagés, qui défendent leur vision du cinéma. Leur engagement n'est pas politique mais esthétique, ils ajoutent à leurs films des propos venant défendre la salle de cinéma. Nous pouvons donc dire qu'ils forment un groupe, d'autant plus que les projecteurs 70 mm des *Huit Salopards* étaient les mêmes que pour *Dunkerque*. Nolan et Tarantino ont déjà fait des entretiens tous les deux, et en plus de Chazelle, nous pouvons rajouter d'autres cinéastes comme Paul Thomas Anderson. Grâce à des univers filmiques très différents, ils enrichissent film après film l'esthétique des formats larges argentiques actuelle, et la pérennise, peu à peu.

À travers cette prédiction sur l'avenir du cinéma, Nolan et les autres mettent en avant leur esthétique cinématographique, car si le numérique aura toujours le choix entre le cinéma et les autres supports de diffusion, la pellicule, elle, appartiendra toujours à la salle de cinéma.

CONCLUSION

Il y a eu les années 1930, puis les années 1950 ; il y aura désormais les années 2010. En justifiant esthétiquement l'utilisation des formats larges, Chazelle, Tarantino et Nolan ont redonné un souffle et une esthétique non seulement à des vieux formats, mais au cinéma argentique. Les possibilités spectaculaires des formats larges sont très nombreuses, qu'il s'agisse du ratio, de la texture ou encore de la profondeur. Ces possibilités ont été actualisées avec Chazelle et sa mise en scène très vive, normalement identifiable au numérique. Ce rapport au numérique est très important car la volonté de se différencier de cette image fait partie du processus esthétique de ces réalisateurs.

Aujourd'hui, l'image argentique possède un statut passé, dont l'hommage ou la volonté de correspondre à un certain grain constituent son esthétique. Mais puisque l'image numérique est là, l'argentique a pris conscience de son support, et Nolan n'hésite pas à l'utiliser comme une application de l'ontologie photographique de Bazin. À la virtualité du numérique s'oppose le réalisme de l'argentique. Mais il ne faut pas enfermer l'argentique dans la case réaliste, puisque l'onirisme peut être convoqué, en utilisant le 16 mm ou en faisant appel à des dispositifs du pré-cinéma. Ces considérations ontologiques sont importantes pour considérer l'utilisation linguistique de la pellicule, qu'il s'agisse du cadre ou de la projection.

Cette résurgence ne s'applique presque exclusivement que sur nos trois films du corpus. C'est donc dire la porosité de l'argentique aujourd'hui. Néanmoins, il y a une volonté commune de se séparer du numérique, de retrouver une place dans l'industrie cinématographique. Cette scission est bénéfique à l'argentique, qui peut désormais développer une esthétique, celle de la matérialité et de l'authenticité, face au manque d'intérêt porté au numérique malgré son hégémonie. Cette scission apporte également la réunification totale de l'argentique et de la salle de cinéma, le dispositif est clé dans l'esthétique globale. L'engagement de nos cinéastes envers la préservation de la salle de cinéma est ainsi esthétique, et découle de leur vision du cinéma.

Notre étude aura été menée au travers de trois films et de trois cinéastes : *La La Land* de Damien Chazelle, *Les Huit Salopards* de Quentin Tarantino et *Dunkerque* de Christopher Nolan. Il s'agissait de savoir pourquoi ces cinéastes revendiquaient le tournage et la projection argentique, et de trouver un lien entre les deux. Il fallait également déceler une esthétique commune des formats larges, malgré les procédés différents utilisés. Il fallait enfin découvrir en quoi ces films redéfinissaient le statut de l'image argentique, et comment ils la prolongeaient.

Parce que ces films sont presque les seuls (pour l'instant !) à appartenir au mouvement que nous avons défini, ils ont été d'une importance capitale pour dégager une esthétique générale. Il nous semblait nécessaire de comprendre la volonté de maîtriser à la fois le support de captation et de diffusion. Le support de captation est devenu un moyen d'expression en soi, le rendant plus porteur de sens que le numérique. Mettre en avant la projection argentique crée l'événement, une séance *roadshow* n'est pas organisée tous les jours. Ne nous leurrions pas, l'utilisation des formats larges argentiques est essentiellement lié au dispositif de projection. La causalité est l'idée de projeter les films en argentique, le format large va alors être plus spectaculaire, et va permettre plus de possibilités de mise en scène.

Mais si tourner en argentique renvoie à la réalité brute des objets, leur vérité, projeter en argentique, c'est les rendre visible directement, sans une transformation binaire digitale. L'immersion est plus grande, les objets sont là, palpables. Sauvegarder l'expérience de la salle, c'est sauvegarder leur esthétique. L'expérience de la salle, son émotion, son unicité, son authenticité, c'est leur esthétique. Jamais dispositif et esthétique n'ont été autant liés. Ces films nous montrent qu'il ne faut pas séparer les deux. En cela ils sont novateurs, et redéfinissent le cinéma, argentique et numérique.

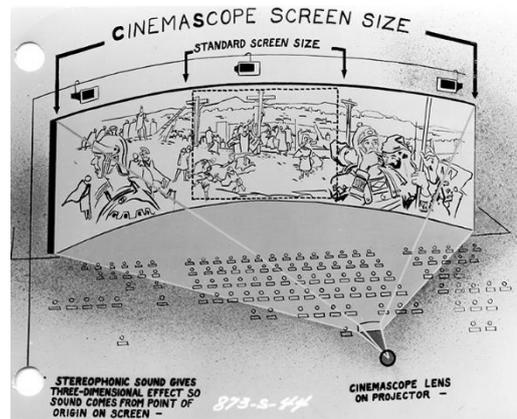
En traitant d'un sujet très contemporain, nous espérons avoir attiré l'attention sur ce qui se passe actuellement dans l'industrie hollywoodienne. On nous annonce des nouvelles technologies 3D sans lunettes, et dans le même temps, des studios comme la Warner Bros financent des restaurations en argentique de leur catalogue. Des réalisateurs comme Tarantino et Nolan sont de plus en plus écoutés, et d'autres réalisateurs comme Iñárritu font les premiers films en réalité virtuelle.

Le temps de la synchronie est peut-être arrivé, car nous aurons démontré que rien n'empêche l'émergence de nouvelles esthétiques de la part du numérique et de l'argentique. Ce ne seront pas les studios mais bien les cinéastes qui décideront de quel côté se dirigera chaque médium.

GLOSSAIRE TECHNIQUE

Le *CinémaScope* (p.6-12-14-21-23-30-32-43)

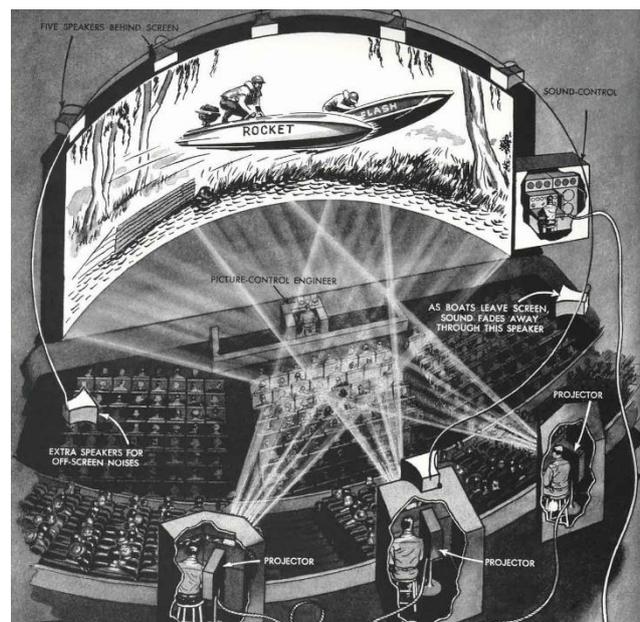
- En décembre 1952, après l'arrivée du *Cinérama*, la 20th Century Fox achète le procédé de l'hypergonar, breveté par le français Henry Chrétien à la fin des années 1920. Ce procédé est anamorphique, une lentille comprime le film sur une pellicule 35mm à un ratio dont la norme deviendra 1.18 :1. Une fois projetée, une lentille élargit



la pellicule, ce qui étire grandement l'image. Le *CinémaScope* avait à ses débuts un ratio de 2.66 :1 puis de 2.55 :1. Mais afin d'inclure six pistes sonores, la norme devint 2.35 :1, format que reprendra le Scope actuel. Le *CinémaScope* est resté le format emblématique de cette époque.

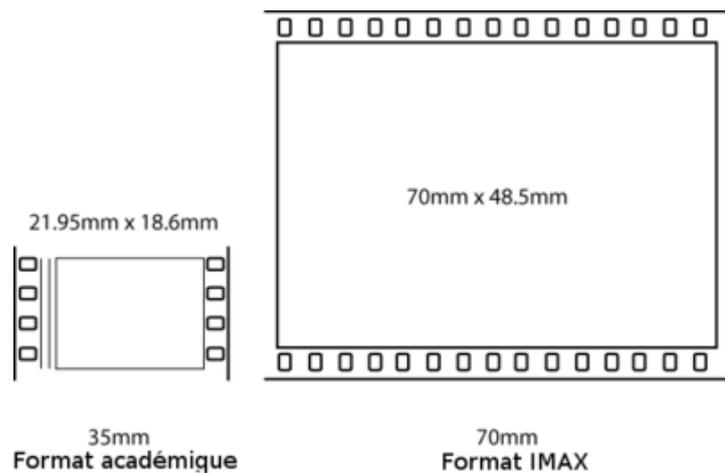
Le *Cinérama* (p.4-6-14-21-43)

- Procédé dont la première projection publique a eu lieu en 1952. Son inventeur est Fred Waller. Ce n'est pas à proprement parler un format large, la pellicule est de 35 mm. Le film est projeté depuis trois cabines, sur un écran faisant un arc de cercle de 146 degrés. Il y avait donc deux jointures visibles sur l'écran. Le ratio varie entre 2.72 :1 et 2.79 :1. Ce procédé est à l'origine de la « révolution » des formats larges à Hollywood.



L'Imax (p.6-14-16-18-19-20-21-23-24-25-27-32-34-40)

- Abréviation en anglais de *Image Maximum*. Le premier film en *Imax* a été projeté à l'exposition universelle de 1970. Ce procédé désigne à la fois un format et un réseau de salles. La pellicule défilant horizontalement, il s'agit de la plus grande image



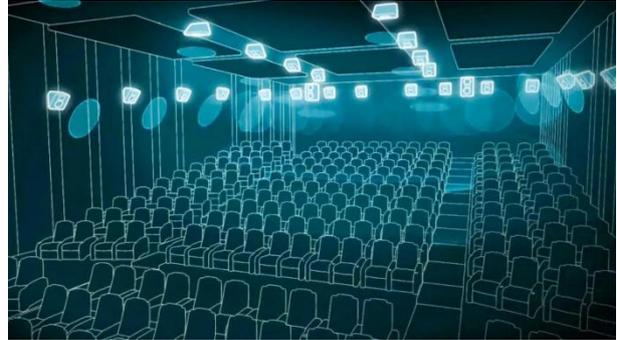
impressionnée sur une pellicule. L'image est impressionnée sur une pellicule 65 mm, puis 70 mm à la projection, afin d'inclure les pistes sonores. Dans une salle *Imax*, le ratio de l'image à la projection est de 1.43 :1, proche du format *Academy* des années 1930 à 1950 de 1.37 :1. L'écran est en revanche tellement grand qu'il occupe tout le champ de vision, ce qui en fait le format le plus immersif. Dans une salle classique, afin de ne pas donner un format trop carré, une partie du cadre en haut et en bas est coupée et le ratio est de 1.90 :1. Christopher Nolan est le premier réalisateur à avoir utilisé ces caméras à Hollywood. Il ne peut néanmoins tourner l'intégralité de ses films en *Imax*, puisque la caméra est très bruyante, et Nolan n'aime pas postsynchroniser ses dialogues. Il en résulte donc, comme dans *Dunkerque* par exemple, des variations de ratio entre l'*Imax* et le *Super Panavision 70*.

Le *Super Panavision 70* et l'*Ultra Panavision 70* (p.13-15-22-32)

- Ces deux formats larges, de 65 mm à la production et de 70 mm à la diffusion (pour rajouter les canaux sonores) sont nés d'un même format : le *MGM 65*, qui concurrençait le format *Todd-AO*, premier format large des années 1950. La pellicule utilisée est la même pour le *Super* et l'*Ultra*, mais le premier utilise des lentilles dites sphériques, qui donnent un ratio de 2.20 :1, alors que le second utilise l'anamorphose, ce qui donne le plus large ratio des formats 70 mm : 2.76 :1. Très peu de films ont été tournés en *Ultra Panavision 70*, le plus célèbre reste *Ben Hur* alors que plus de films ont utilisé le *Super Panavision 70*, dont le format moins large, se rapproche plus du *Scope*. Nous pouvons citer des films comme *Lawrence d'Arabie* ou encore *2001 : l'Odyssée de l'Espace*.

Dolby Atmos (p.18-24-34)

- Procédé sonore numérique lancé en 2012. Véritable révolution sonore, un film peut désormais comporter 64 canaux. Le son entoure le spectateur, on dit qu'il « flotte » dans la salle. Son utilisation très immersive est parfois pointée du doigt, car peu de salles sont équipées, et entendre des sons venir d'au-dessus ou de derrière peuvent avoir tendance à gêner le spectateur et retirer son attention de l'écran.



Interpositif (p.26)

- Utilisé dans le cadre du cinéma argentique, l'interpositif est tiré du négatif original. Il va être essentiel dans la phase de post-production puisqu'il va être manipulé et servir de référence pour les différentes personnes qui travaillent sur cette pellicule. De cet interpositif est tiré le positif final qui sera projeté dans les salles.

La Projection Laser (p.18-34)

- Le *Laser* est la technologie numérique censée remplacer la projection aux lampes à xénon. En effet, des petites diodes vont directement projeter à l'écran les images numériques. L'image est plus nette, plus définie et plus lumineuse.

DCP (Digital Cinema Package) (p.34)

- Il s'agit du disque dur crypté qui a remplacé les bobines de film. Moins lourd, plus pratique à transporter, moins cher et moins fragile, il a encouragé le passage au numérique.

ARRI Alexa 65 (p.35)

- Il s'agit de l'une des premières caméras numériques à format large. Le capteur est plus grand, ce qui permet une meilleure définition. D'abord utilisé pour les effets spéciaux, des films entiers sont tournés avec cette caméra comme récemment *Blade Runner 2049*, réalisé par Denis Villeneuve.

BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

Sur le corpus

BAILEY, Cameron, « Christopher Nolan's *Dunkirk* questions & answers », mis en ligne le 15 septembre 2017, consulté le 16 septembre 2017. In : TIFF Originals, 24'10. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j0T2mMAfsx8>

Dans cette conférence donnée au festival international de Toronto après la projection de *Dunkirk*, Nolan expose certaines différences entre l'image numérique et l'image argentique, en particulier les formats larges.

CIMENT, Michel, NIOGRET, Hubert, « Entretien avec Quentin Tarantino : "Mon Premier film post-apocalyptique" », *Positif*, n°659, Paris, janvier 2016

Cette longue interview de Tarantino sur son film *Les 8 Salopards* vient justifier certaines idées du mémoire. Tarantino parle notamment du procédé 70 mm et son utilisation, à la fois hommage aux films hollywoodiens des années 50 (tournés en formats larges) mais aussi de son utilisation esthétique d'un format très large comme l'Ultra Panavision 70.

GERARDIN, Timothée, *Christopher Nolan, La Possibilité d'un Monde*, Levallois-Perret, Playlist Society, 2018

Il s'agit du premier – et du seul – ouvrage écrit en France sur Christopher Nolan, bien que le propos général de l'auteur ne tourne pas autour de la pellicule, son rapport avec l'argentique est discuté car c'est un pan important de sa filmographie et de son esthétique. L'auteur parle notamment de la vision de Nolan sur le numérique et donc la pellicule, mais aussi ses différentes techniques d'immersions sensorielles dont les formats larges (en particulier l'Imax).

GOLDMAN, Michael, « Great Escape », *American Cinematographer*, Vol. 98, n°8, Hollywood, Août 2017

Il s'agit d'une longue interview de Nolan, son chef opérateur et des opérateurs caméras, intégralement dédiée aux images de *Dunkirk*. Bien que cet article contienne un caractère très technique, certaines idées disent beaucoup sur l'esthétique du film. Il ressort également une volonté de prouver que la pellicule n'est pas désuète.

GOLDMAN, Michael, « Wide Wide West », *American Cinematographer*, Vol. 96, n°12, Hollywood, décembre 2015

Il s'agit d'une autre longue interview de Tarantino, cette fois-ci avec son chef opérateur. Des nouvelles idées esthétiques sont abordées – en complément de l'article de *Positif* – et l'idée d'hommage est encore présent, malgré les enjeux contemporains émis par Tarantino.

SALISBURY, Mark, « How *Dunkirk* cinematographer Hoyte van Hoytema created 'virtual reality without the goggles' », *Screen International*, Londres, 8 février 2018

Il s'agit d'une interview pour expliciter certains choix esthétiques du film *Dunkirk*. Le chef opérateur du film parle de l'esthétique des formats larges. Ce qui est frappant, c'est qu'il donne des mots de vocabulaire normalement attribués au numérique comme la « réalité virtuelle » ou « l'immersion », alors qu'il parle d'argentique.

SCHWARTZ, Paula, « The Camera is a Dancer: DP Linus Sandgren Walks Us Through How He and Damien Chazelle Shot *La La Land* », *Moviemaker*, mis en ligne le 13 décembre 2016, consulté le 27 septembre 2017, URL:

<http://www.moviemaker.com/archives/interviews/la-la-land-linus-sandgren-camera-dancer/>

Cette interview du chef opérateur de *La La Land* nous éclaire sur le choix du CinemaScope, ainsi que l'esthétique féérique du film. La volonté d'hommage est très présente bien sûr, or, pour des raisons esthétiques, des nouveaux objectifs ont dû être créés. Le film a ainsi réalisé des plans qui étaient impossibles à faire avant en argentique.

TAPLEY, Christopher, « Old Lenses Give Depth to 'Eight' », *Variety*, Vol. 330, n°7, Los Angeles, 8 décembre 2015

Il s'agit à nouveau d'un entretien avec Tarantino et son chef opérateur. Ils continuent d'apporter des éléments de réponse à l'esthétique particulière qu'ils cherchent à mettre en place. Tarantino parle également de l'esthétique général de l'Ultra Panavision 70 qu'il a utilisé afin de montrer qu'il l'a utilisé à contre-courant. Il s'agit encore une fois de montrer le lien entre hommage et nouveauté.

Sur les formats larges

AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan-Université, 1994

Grande œuvre théorique sur l'esthétique de l'image, Aumont discute de la projection et le rôle de la taille de l'écran. Il parle du « rapport *spatial* » que le spectateur a avec le film. Nolan utilise beaucoup ce rapport spatial dans ses films, en exploitant notamment la technologie Imax.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1985

Nous ne présentons plus cette œuvre majeure de la théorie du cinéma. Les articles sur l'ontologie du cinéma ainsi que le mythe du cinéma total sont primordiaux pour comprendre ce qui pousse les auteurs du corpus à tourner en pellicule aujourd'hui. Notons tout de même que cet ouvrage ayant été écrit des décennies avant les films que nous analysons, l'esthétique de ces films prolongent et interrogent cette réflexion globale sur le cinéma.

BAZIN, André, « Fin du montage », *Les Cahiers du Cinéma*, n°31, janvier 1954, p.43

Dans cet article écrit par le grand théoricien du cinéma André Bazin, il défend une esthétique du CinémaScope, tout nouveau format à l'époque. Il est intéressant de noter que Chazelle dans *La La Land*, applique ses recommandations esthétiques, notamment le tournage en plan-séquence. Cet article est un prolongement à son célèbre article : « Le montage interdit ».

BEGHIN, Cyril, « Caméras: Du côté de l'industrie: Imax, l'étalon-or: Entretien avec Andrew Cripps et Brian Bonnick de Imax », *Cahiers du Cinéma*, n°719, février 2016, p.35

Dans ce numéro des *Cahiers* relatif à l'évolution de technologies des caméras, un article est très intéressant pour notre corpus, puisqu'il parle des caméras Imax, beaucoup utilisées par Nolan et principalement dans *Dunkerque*. Il s'agit aussi du dernier fabricant à continuer de produire des caméras pellicules.

BELTON, John, *Widescreen Cinema*, Cambridge; Londres, Harvard University Press, 1992

Ouvrage sur l'histoire des formats larges, ponctué d'un grand nombre de sources. Ce n'est pas tant un livre sur l'esthétique que sur la technologie et l'économie de ces formats spéciaux. Il s'agit d'un très bon complément à l'ouvrage de Robert Carr et R.M. Hayes.

CARR, Robert E., HAYES, R.M., *Wide Screen Movies: A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, Londres, McFarland, 1988

Ouvrage majeur sur les formats larges. Ils listent tous les procédés depuis les débuts du cinéma, ainsi que tous les films tournés dans chaque procédé. En plus d'être centrés sur l'histoire, les auteurs parlent beaucoup de l'esthétique de ces formats. Ce livre étant malheureusement ancien, il ne peut pas traiter directement de cette résurgence des formats larges, mais explique très bien la volonté d'hommage que des auteurs comme Tarantino ou Chazelle entretiennent avec ces formats.

DEB, Sopan, « Christopher Nolan's Version of Vinyl: Unrestoring '2001' », *The New York Times*, mis en ligne le 11 mai 2018, consulté le 11 mai 2018, URL : <https://www.nytimes.com/2018/05/11/movies/2001-a-space-odyssey-christopher-nolan-cannes.html>

Article très détaillé sur le travail de Nolan pour la restauration de *2001 : l'Odysée de l'Espace* de Kubrick. Il y expose sa vision de la conversation, et la nécessité projeter des œuvres dans leur support d'origine.

FERAY, Simon, « Une renaissance du cinéma 65 mm par la caméra numérique Alexa 65 », mémoire de master en cinéma, sous la direction de Tony GAUTHIER, La Plaine Saint-Denis, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2017

Ce mémoire très technologique est un contre-point à notre étude. Alors que nous discutons des formats larges argentiques, ce chercheur développe son travail autour des nouveaux formats larges numériques, et parle tout de même d'esthétique. En termes d'image, les mêmes qualités que pour l'argentique reviennent. Peut-être est-ce le retour de ces vieux procédés qui a précipité le développement de ces caméras numériques.

GIARDINA, Carolyn, « Widescreen Format Gains Steam With 70mm 'Orient Express' », *The Hollywood Reporter*, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 15 novembre 2017 URL : <https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/widescreen-format-gains-steam-70mm-orient-express-1058739>

Un des seuls articles qui parlent d'une résurgence de l'argentique, en particulier de la projection. L'auteure nous donne des chiffres qui à la fois montre la limite de ce retour, mais qui légitime notre questionnement global sur les formats larges puisque ce retour est réel.

MEUSY, Jean-Jacques (dir.), *Le CinémaScope : entre Art et Industrie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004

Ce livre est un bon complément au livre de Carr et Hayes qui se concentraient sur les formats larges. Ici, c'est l'historique mais surtout l'esthétique du CinémaScope qui est mis en avant. Cet ouvrage est très documenté et saisi bien les enjeux de ce format particulier.

Sur la pellicule

CADIEUX, Axel, « Nolan face au monolithe », *So Film*, n°60, mai 2018, p.40-50

Il s'agit d'un long entretien réalisé à l'occasion de la restauration de *2001 : l'Odyssée de l'Espace*. Nolan y parle tout de même du cinéma actuel, et sa confiance dans le futur du cinéma argentique. Il dit voir deux médias différents, et idéalise l'image argentique.

CHUMO, Peter, « A 35mm resurgence-just in time or too late? Interviews with Dennis Hauck and John Hawkes », *Post Script*, V.34, n°2, Commerce, hiver-été 2015

Interview très intéressante avec Dennis Hauck, un réalisateur indépendant qui tourne et n'exploite son film qu'en 35 mm. Il parle des difficultés de production, de l'esthétique de son film, basé sur le plan séquence. Il dit que malgré l'exploitation limitée, beaucoup de salles étaient intéressées pour obtenir une copie de son film. Bien qu'il ne tourne pas en format large, sa démarche ressemble beaucoup à des réalisateurs comme Tarantino, sans le soutien d'un grand studio.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : l'Image-Mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983

Il n'est plus nécessaire d'introduire cet ouvrage. Son utilisation est mineure dans le mémoire. Néanmoins, sa définition du gros plan est essentielle pour comprendre son utilisation dans *Les Huit Salopards* notamment.

DELORME, Stéphane, « Editorial, Adieu 35 », *Les Cahiers du Cinéma*, n°672, novembre 2011

Cet éditorial résume la ligne directrice suivie dans ce numéro des *Cahiers* qui fait ses adieux au 35 mm. L'approche est bien sûr esthétique, mais cet éditorial pose des questions pertinentes sur le lien entre le support de captation et de diffusion.

GOMBEAUD, Adrien, « Entretien avec James Gray », *Positif*, n°673, mars 2017, p.10-13

Entretien avec le réalisateur James Gray autour de son film *The Lost City of Z*. Même si cette œuvre n'est pas dans notre corpus, et que le film n'a pas été tourné en format large, le point de vue esthétique du réalisateur – qui refuse le numérique – est en rapport avec d'autres cinéastes dont ceux du corpus.

MANNONI, Laurent, *De Méliès à la 3D : La Machine Cinéma*, Paris, Liénart Editions : La Cinémathèque Française, 2016

Livre édité pour l'exposition éponyme de la Cinémathèque française. La totalité de l'ouvrage traite des différentes technologies utilisées à travers l'histoire du cinéma. Mais l'introduction ainsi que la conclusion porte un regard intéressant sur les évolutions esthétiques, et l'auteur parle de nos cinéastes du corpus.

MEACHAM, Brian, « Between the Archive and the Multiplex: 35mm Film Programming in the Post-film Era », *Journal of Film Preservation*, n°97, Bruxelles, octobre 2017

Article très récent sur le retour de l'argentique. Brian Meacham fait un panorama de toutes les salles ayant projeté des nouvelles productions en pellicule. Certains grands blockbusters numériques ont bénéficié d'une sortie en 70 mm avec quelques copies tirées. Mais l'article parle notamment de certains cinémas qui ont ouvert leur porte ces dernières années aux États-Unis et qui projettent exclusivement des copies 35 mm.

NOLAN, Christopher, « Films of the Future Will Still Draw People to Theaters », *The Wall Street Journal*, mis en ligne le 7 juillet 2014, consulté le 27 septembre 2017 URL: <https://www.wsj.com/articles/christopher-nolan-films-of-the-future-will-still-draw-people-to-theaters-1404762696>

Il s'agit d'une tribune écrite par Christopher Nolan lui-même, avant la sortie de son film *Interstellar*. Ce dernier met en garde contre la dématérialisation du cinéma par le numérique, qui risque de ne plus laisser leur chance à des petits films en salle. Il a toutefois un regard optimiste sur l'avenir du cinéma, qui passera, selon lui, par l'argentique, qui donne une spécificité à la salle de cinéma.

NOLAN, Christopher, « The 2017 FIAF Award Acceptance Speech », *Journal of Film Preservation*, n°97, Bruxelles, octobre 2017

Discours de Nolan qu'il a prononcé après la sortie de *Dunkerque*. Il parle plus de préservation, que la pellicule est le seul moyen de préserver durablement une œuvre cinématographique.

ROSSER, Michael, « Christopher Nolan issues warning over the future of cinema », *Screen International*, Londres, 10 octobre 2015

L'auteur de l'article rapporte des paroles de Nolan sur l'avenir du cinéma. Ce dernier reprend plusieurs points déjà énoncés sur les dangers de la projection numérique. Il y a une volonté des salles ainsi que des producteurs d'oublier l'argentique, malgré l'importance que Nolan veut donner à sa cause de sauvegarde de la pellicule.

TOBIN, Yann, « Entretien avec Darius Khondji », *Positif*, n°673, mars 2017, p.16-20

Entretien avec le chef opérateur français Darius Khondji, qui a réalisé la photographie du film de James Gray *The Lost City of Z*. Il apporte un contrepoint à l'idée que le numérique a essayé de mimer l'argentique, parce qu'aujourd'hui, c'est l'inverse qui se produit, l'image argentique devient de plus en plus lisse.

Sur le numérique

AUMONT, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris, Vrin, 2012

Dans ce petit essai, Jacques Aumont analyse les mutations numériques, et l'influence qu'elles ont sur l'image cinématographique. Il s'agit d'un ouvrage qui se base sur l'esthétique, mais aussi sur la redéfinition de l'image.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du Film : 120 ans de Théorie et de Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016

Ouvrage le plus récent sur l'esthétique cinématographique. Le chapitre 6 traite des mutations numériques. L'esthétique numérique change l'ontologie même du cinéma puisque l'image est transformation. Rapport important dans ce chapitre avec l'image argentique qui hante le numérique.

BELTON, John, « Digital 3D Cinema: Digital Cinema's Missing Novelty Phase », *Film History*, Vol. 24, n°2, Sydney, 2012, p.187-195

Il s'agit d'un article critique envers le numérique au travers de la technologie 3D numérique. Belton parle d'un manque d'esthétique du cinéma 3D hollywoodien actuel, et s'appuie sur des chiffres et des graphiques pour appuyer le manque d'intérêt que les spectateurs portent envers la 3D. Ayant écrit un ouvrage sur les formats larges, il fait la comparaison avec la 3D qui selon lui n'a pas l'influence et l'intérêt des spectateurs qu'ont eu ces formats.

GALLOWAY, Stephen, « Director Roundtable, 6 Auteurs on Tantrums, Crazy Actors and Quitting While They're Ahead », *The Hollywood Reporter*, mis en ligne le 28 novembre 2012, consulté le 20 mars 2018, URL:

<https://www.hollywoodreporter.com/news/ben-affleck-quentin-tarantino-4-394576?page=2>

Il s'agit d'un long entretien avec plusieurs réalisateurs sur leur travail. Le moment intéressant pour ce mémoire sera le refus catégorique du numérique par Tarantino, qui venait de tourner son 7^{ème} long-métrage, *Django Unchained*.

GAUDREAULT, André, MARION, Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013

Dans cet ouvrage, les deux auteurs discutent de l'évolution du numérique, et quel a été son impact réel sur l'image cinématographique. La réflexion sur l'évolution des pratiques est très intéressante, de même sur l'hybridation du cinéma.

LEMIEUX, Philippe, *L'image numérique au cinéma : historique, esthétique et techniques d'une révolution technologique*, Paris, L'Harmattan, 2012

Il s'agit d'un ouvrage qui accueille le numérique comme une révolution. Selon l'auteur, les innovations numériques permettent au cinéma de créer des images qu'il n'aurait pas pu créer avec l'argentique. Le numérique est un réel progrès esthétique, toutes les images peuvent désormais être façonnées.

PINEL, Vincent, « Miracles et mirages de la projection numérique », *Jeune Cinéma*, Paris, automne 2011, p.87-105

Il s'agit d'un long article qui étudie les raisons de la mutation numérique. Il donne un avis économique sur le sujet puis développe une certaine esthétique du numérique, et alerte sur la préservation non pérenne des œuvres numériques. Alors qu'il écrit ces lignes en 2011, il anticipe un certain retour de l'argentique comme argument commercial. Bien qu'il y ait d'autres motivations, le temps lui a donné raison.

Sur la projection

LORIA, Daniel, « The Giant Screen World », *Boxoffice*, Vol. 152, n°3, Chicago, mars 2016

Cet article examine à la fois les innovations technologiques du numérique ainsi que le retour du 70 mm. La technologie laser augmente la qualité de l'image, qui semble égaler la projection en 70 mm, ce qui rend son retour improbable.

PESEUX, Valérie, *La Projection Grand Spectacle : Du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Dujarric, 2004

Cet ouvrage nous intéresse surtout pour son chapitre sur la projection en Imax. Comme *Dunkerque* a été tourné et projeté avec ce procédé, il est intéressant de comprendre les effets voulus sur le spectateur, et comment l'esthétique de Nolan intègre ces effets dans sa mise en scène. Il y a une vraie maîtrise de ce format qu'il utilise depuis 5 long-métrages.

ANNEXES

1. Entretien avec Clément HAËTTY, responsable technique au Gaumont Marignan

Quel est votre rôle dans ce cinéma, et en particulier dans la projection du film Les 8 Salopards ?

Alors moi je suis responsable technique, je vais m'occuper de tout ce qui est événementiel, encadrer l'équipe d'opérateur, et mettre la main à la patte dans des événements comme celui-ci, c'est-à-dire participer à la projection, toujours être présent.

Pourquoi avoir décidé de projeter Les 8 Salopards en 70 mm ? Une volonté du distributeur ?

Clairement une volonté du distributeur. C'était SND à l'époque qui a pris à ses frais l'équipement de la salle, qui n'était pas équipé en 70 mm, les frais de copie, etc... C'était vraiment la volonté de SND de diffuser le film dans une grande salle, sur Paris, en 70 mm. Nous on a été preneur parce que c'est un plaisir à faire, et puis surtout c'est proposer au public le film comme le voulait le réalisateur.

Y-avait-il d'autres salles qui proposaient cette projection ?

On était la seule en France.

Combien de temps a duré l'exploitation ?

Deux semaines.

Est-ce SND qui vous a procuré le projecteur ?

Oui. SND est un distributeur avec qui on a l'habitude de travailler, on leur fait des avant-premières, et quand ils nous ont émis l'idée de faire cet événement en 70 mm, on s'est mis en contact avec les différents prestataires qui savaient encore faire le 70 mm, qu'on puisse installer une salle.

Avez-vous exploité également le film en numérique ?

On l'a fait une fois en numérique durant les deux premières semaines d'exploitation pour des raisons techniques. On avait un opéra en direct qu'on avait vendu depuis très longtemps dans

la grande salle. On ne pouvait pas se permettre d'annuler l'opéra. On avait donc exploité le film en numérique 4K, puis à partir de la troisième semaine, on l'a exploité en numérique classique.

Quelles étaient les différences majeures entre la projection 70 mm et la projection numérique ?

D'une question purement technique, ça n'a rien à voir au niveau de la qualité de la projection. C'est incomparable, on a fait des essais en plus comme la salle était également équipée en numérique, à projeter moitié-numérique, moitié-argentique et la comparaison détruit le cinéma numérique. On a une richesse de contrastes, de couleurs, de profondeurs d'images qu'on ne retrouve absolument pas avec le numérique classique.

La séance se voulait spéciale également, en proposant un entracte.

C'est simple, Tarantino a donné, dans les salles qui exploitaient le film comme ça, un déroulé de cérémonie, vraiment voulu par Tarantino. On aurait pu très bien se dire : « on fera pas d'entracte, on va essayer de caler plus de séances, on ne fait pas l'*overture* avec la musique ». Non l'idée était de projeter le film exactement comme le voulait le réalisateur.

Tarantino avait parlé de différences entre le film projeté en 70 mm et en numérique, avec des scènes supplémentaires. Quelles étaient ces différences ?

De mémoire il y avait une dizaine de minutes de plus sur la copie 70 mm. Des scènes en plus, des plans qui étaient rajoutés, des plans de paysages.

L'exploitation 70 mm a-t-elle été un succès ?

Paris, les Champs-Élysées en particulier, c'est un secteur où l'exploitation est en train de mourir, les cinémas ferment les uns après les autres. Pour vous donner une idée, on a ouvert les préventes deux mois avant l'exploitation des *8 Salopards*, je m'en rappellerai toujours, d'habitude on ouvre à 10h, mais là on avait une séance à 9h, j'étais arrivé à 7h30-8h et on avait déjà 200 personnes devant le cinéma qui faisait la queue. On a retrouvé une fréquentation comme il y en avait il y a, je ne sais même pas, je suis trop jeune, mais, les salles toujours complètes, c'était énorme en termes de fréquentation.

Avez-vous eu des retours du public ?

Oui, les gens venaient spécialement pour ça. On a eu des polonais, des italiens qui sont venus spécialement en vacances à Paris pour voir le film en 70 mm. C'était vraiment quelque chose.

Et sur la projection ?

Il y avait quand même des gens qui ont perdus l'habitude d'une projection argentique. Il y a un très léger scintillement qu'on a sur la projection argentique, et il y a quelques personnes que ça a gêné, parce qu'ils ont l'habitude d'une projection numérique ou de leur télé chez eux. Mais c'était un pourcentage très faible par rapport aux gens qui faisaient la queue pour visiter la cabine, pour poser des questions sur la projection.

J'étais à une de ces projections, et c'est vrai que le scintillement est bien présent, surtout sur les nuances blanches, et comme le film est très blanc.

Oui, mais c'est qu'on a perdu l'habitude. Même nous, au début dans l'équipe ça nous faisait bizarre mais après on reprend l'habitude d'une projection argentique. On a fait *Dunkerque* également en 70 mm.

J'étais allé à la projection du Grand Rex.

C'est notre projecteur qu'on avait remis au Grand Rex. Il en reste très peu en France.

Et donc pour Dunkerque, c'est Warner Bros qui s'est également occupé de cette exploitation en 70 mm ?

Oui également.

Oui, j'imagine que le coût financier doit être colossal pour du 70 mm.

Une copie 70 mm, maintenant il n'y a qu'une entreprise dans le monde qui s'en charge encore bien, et c'est plusieurs dizaines de milliers d'euros la copie. Avec l'assurance, le transport, c'est des chiffres astronomiques.

Le 70 mm est donc limité à de l'événementiel.

Exactement.

Avez-vous en revanche toujours un projecteur 35 mm ?

On est équipé dans trois de nos cabines en 35 mm.

Pourquoi avoir décidé de garder des projecteurs 35 mm ?

Parce qu'on est un cinéma où on a la chance d'avoir de la place. Je trouve ça dommage qu'on démonte du matériel si demain on a une copie 35 mm et qu'on ne peut donc plus la projeter. L'idée c'est vraiment de garder un matériel qui fonctionne, même s'il est utilisé très occasionnellement, mais dont on n'a pas de problème à conserver.

Combien de films diffusez-vous encore en 35 mm ?

C'est très variable. Déjà on ne fait plus d'exploitation en 35 mm. En France ça n'existe plus à part des projections exceptionnelles. On en fait encore dans le cadre d'une privatisation, d'un festival mais c'est très rare. Pour le festival des Champs-Élysées par exemple, une projection en 35 mm se fait à la demande du réalisateur ou du distributeur.

Que pensez-vous d'un retour, même limité, du 70 mm ?

Je le compare au vinyle. Il ne concerne qu'une niche. Il y a une vraie différence à la projection : moins de stabilité, le visuel est bien sûr supérieur. C'est l'approche de la séance qui est différente. Mais une copie 70 mm s'use. Vous n'avez pas la même qualité au bout de dix visionnages. Pour *Dunkerque*, la copie était d'une qualité incroyable. Elle était directement copiée sur la pellicule originale, on appelle ça une copie *showprint*, normalement réservée aux archives. Mais une copie 4K est tout aussi bien, même si seulement 2% du parc est équipé. Le support d'origine joue aussi. Un film tourné en pellicule est magnifique en projection 4K.

Donc vous n'y croyez pas ?

Je pense que *Dunkerque* sera le dernier film exploité en 70 mm en France. On perd le savoir-faire, la projection a été difficile. Il n'y avait que quatre copies en France. Les gens viennent mais ça ne crée pas de rentrée d'argent. Le spectateur lambda préfère les nouvelles technologies comme le Dolby Vision, l'Imax laser, le Dolby Atmos. Néanmoins aux États-Unis, le 70 mm est encore courant. Même des films tournés en 35 mm sont projetés en 70 mm. Mais ce n'est pas les mêmes moyens.

2. Question posée à Michel HAZANAVICIUS lors d'une projection de son film *Le Redoutable*, le mardi 27 février, au cinéma Le Balzac.

Pourquoi continuez-vous à tourner en pellicule ? Est-ce une volonté esthétique de coller à l'époque dans laquelle vous inscrivez vos films ? Ou bien une simple volonté artistique ?

Bah les deux en fait. Mais c'est pas [*sic*] fétichiste, j'entends parfois des réalisateurs qui en font une profession de foi, je crois que Tarantino a dit que lorsqu'il n'y aura plus de film il ne tournera plus. A chaque film je fais beaucoup de séries d'essais caméras. Alors en règle générale, je crois que les réalisateurs font 2 ou 3 séries d'essais de caméras, moi en règle générale j'en fais 8 pour essayer de trouver la bonne facture d'image. Je travaille toujours avec

le même chef opérateur qui s'appelle Guillaume Schiffman qui va avoir le travail, une fois qu'on a trouvé la bonne image, de la décliner dans un intérieur cuisine, dans un extérieur rue de Paris, dans un magasin de disques. C'est ce qui est compliqué, c'est-à-dire que moi je dis ce que je veux, on trouve ensemble l'image et après jour après jour ce n'est pas moi qui va lui dire « faut que tu trouves de la Kodak 500 et que tu l'éclaires avec ceci ou cela », c'est à lui de se débrouiller, de décliner la facture. Donc pour ça plus on fait d'essais, plus on est précis là-dessus.

Jusqu'à présent le film a toujours été l'image qui correspondait le mieux, mais c'est dû aussi au fait que je fais des films, même *The Search* pour d'autres raisons, qui s'inscrivent dans une autre cinématographie, qui sont référents à d'autres cinématographies et qui ont tous été fait en film. C'est vrai que je suis plus proche des résultats que je veux atteindre avec la pellicule. Par ailleurs, je trouve que sur les peaux, sur les carnations, sur la naturelle définition, je trouve qu'il y a de la vie dans le film, quelque chose d'aléatoire qui me plait plus. Et enfin, et c'est vraiment pas [*sic*] la moindre des raisons : par rapport aux acteurs, le temps de la prise est très précieux en pellicule, vous ne laissez pas tourner une caméra à vide quand c'est du film. Du coup le temps de la prise devient sacré, et je trouve que pour un acteur, de savoir qu'entre « action » et « coupé », c'est un temps sacré qui lui est consacré, j'aime bien cette idée-là, de mettre en valeur, de faire un écrin autour du travail de l'acteur. J'ai tourné quand même une fois en numérique, pour le sketch que j'ai fait pour *Les Infidèles*, et j'ai bien aimé mais c'est vrai que c'est une autre approche, la prise est un peu différente.

3. Le guide des formats pour voir Dunkerque selon la projection

DUNKIRK FORMAT GUIDE

FILM

IMAX[®] 70MM



1.43:1 ASPECT RATIO
DIGITAL EQUIVALENT: ~18K PIXELS
15 PERFORATIONS - RUNS HORIZONTALLY

NON-IMAX FORMATS

70MM



2.20:1 ASPECT RATIO
DIGITAL EQUIVALENT: ~12K/13K PIXELS
5 PERFORATIONS - RUNS VERTICALLY

35MM



2.40:1 ASPECT RATIO
(HORIZONTALLY STRETCHED IN PROJECTION)
DIGITAL EQUIVALENT: ~6K PIXELS
4 PERFORATIONS - RUNS VERTICALLY

DIGITAL

IMAX[®] WITH LASER



1.43:1
1.90:1
1.9:1/1.43:1 ASPECT RATIO (LOCATION-DEPENDENT)
4K RESOLUTION - DUAL PROJECTION

IMAX[®] XENON



1.9:1 ASPECT RATIO
2K RESOLUTION - DUAL PROJECTION

PLEASE BE AWARE - 'TRADITIONAL' 1.43:1 ASPECT RATIO IMAX THEATRES WITHOUT **IMAX LASER** OR **70MM IMAX FILM** PROJECTION WILL PRESENT THE FILM ON XENON. THE XENON SYSTEM WILL NOT BE ABLE TO FILL THE FULL HEIGHT OF THE SCREEN.

NON-IMAX FORMATS

DCP



ASPECT RATIO TBC (2.20:1 OR 2.40:1)
RESOLUTION: VENUE DEPENDENT
4096 X 1716 (4K) OR 2048 X 858 (2K)

CHRISTOPHER NOLAN SHOT THE ENTIRETY OF **DUNKIRK** ON 70MM AND IMAX FILM
APPROXIMATELY 75% OF THE FINAL FILM FEATURES FOOTAGE SHOT WITH IMAX FILM CAMERAS

INFOGRAPHIC BY @ANTOVOLK. IMAGES USED COURTESY WARNER BROS. PICTURES AND IMAX. IMAX[®] IS A REGISTERED TRADEMARK OF IMAX CORPORATION

FICHES TECHNIQUES

Les Huit Salopards (2015)

Titre Original : *The Hateful Eight*

Scénariste et Réalisateur : Quentin Tarantino

Durée : 187 minutes (version Roadshow) – 167 minutes

Genre : Western

Producteur : Richard N.Gladstein, Shannon McIntosh

Société de Production : The Weinstein Company

Société de distribution (France) : SND

Chef opérateur : Robert Richardson

Musique originale : Ennio Morricone

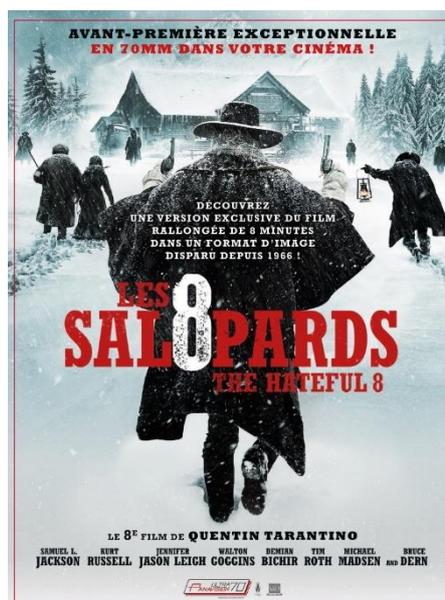
Monteur : Fred Raskin

Budget : 44 millions de dollars

Format : 2.76 :1

Distribution : Samuel L.Jackson, Kurt Russell, Jennifer Jason Leigh, Walton Goggins, Damián Bichir, Tim Roth, Michael Madsen, Bruce Dern, James Parks, Channing Tatum

Synopsis : Huit personnages vont se retrouver coincés dans une mercerie durant une tempête de neige après la guerre de Sécession. John Ruth doit livrer une criminelle pour se faire pendre, et il soupçonne une des personnes enfermées avec lui de vouloir l'aider à s'échapper.



La La Land (2016)

Scénariste et Réalisateur : Damien Chazelle

Durée : 128 minutes

Genre : Comédie Musicale

Producteur : Fred Berger, Gary Gilbert, Jordan Horowitz, Marc Platt

Société de Production : Lionsgate, Summit

Société de distribution (France) : SND

Chef opérateur : Linus Sandgren

Musique originale : Justin Hurwitz

Chorégraphe : Mandy Moore

Monteur : Tom Cross



Budget : 30 millions de dollars

Format : 2.55 :1

Distribution : Emma Stone, Ryan Gosling, John Legend, J.K. Simmons, Rosemary DeWitt, Finn Wittrock, Callie Hernandez, Sonoya Mizuno, Jessica Rothe

Synopsis : La rencontre amoureuse de deux jeunes rêveurs. Mia est une jeune actrice qui ne décolle pas, et Sebastian, un pianiste qui souhaite ouvrir un club de jazz.

Dunkerque (2017)

Titre Original : *Dunkirk*

Scénariste et Réalisateur : Christopher Nolan

Durée : 106 minutes

Genre : Guerre

Producteur : Christopher Nolan, Emma Thomas

Société de Production : Warner Bros, Syncopy

Société de distribution (France) : Warner Bros

Chef opérateur : Hoyte Van Hoytema

Musique originale : Hans Zimmer

Monteur : Lee Smith

Budget : 100 millions de dollars

Format : 1.43 :1 (cinema Imax) – 1.90 :1 (séquences Imax) – 2.20 :1 (séquences Super Panavision 70)

Distribution : Fionn Whitehead, Tom Glynn-Carney, Jack Lowden, Harry Styles, Aneurin Barnard, James D’Arcy, Barry Keoghan, Keneth Branagh, Mark Rylance, Tom Hardy

Synopsis : La retraite de l’armée anglaise de la ville de Dunkerque en 1940, vue du ciel, de la mer, et de la plage.



TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	p.3
INTRODUCTION	p.4
1 ^{ère} PARTIE : LE PARADOXE DE LA PELLICULE.....	p.9
A. Les deux images	p.9
<i>Evolution esthétique que le numérique a apporté</i>	p.9
<i>Limite du numérique</i>	p.11
<i>Réponse de l'argentique</i>	p.12
B. Le spectaculaire de la pellicule.....	p.14
<i>Historique des formats larges</i>	p.14
<i>La profondeur de champ</i>	p.15
C. Argentique et projection	p.17
<i>Le lien entre l'argentique et la salle de cinéma</i>	p.17
<i>La supériorité de la projection argentique</i>	p.19
<i>Un argument publicitaire</i>	p.20
2 ^{ème} PARTIE : UN NOUVEAU LANGAGE.....	p.22
A. Entre hommage et innovation	p.22
<i>Hommage et héritage à l'âge d'or Hollywoodien</i>	p.22
<i>La pellicule et le retour vers le passé</i>	p.23
<i>Les expérimentations actuelles</i>	p.24
B. Entre esthétique et ontologie	p.25
<i>L'ontologie de l'image argentique</i>	p.25
<i>Le réalisme cinématographique</i>	p.26
<i>La magie et l'onirisme argentique</i>	p.27
C. Entre mise en scène et projection	p.29
<i>Esthétique du cadre dans les films du corpus</i>	p.29
<i>Une bonne façon de voir un film</i>	p.32
3 ^{ème} PARTIE : UN SUPPORT MINEUR ?.....	p.34
A. Une résurgence limitée	p.34
<i>La concurrence du numérique</i>	p.34
<i>Les films hollywoodiens argentiques</i>	p.35
<i>Les films indépendants argentiques</i>	p.36
B. Un art, deux médias	p.37
<i>Retrouver le grain</i>	p.37
<i>Tracer un nouveau chemin</i>	p.39
<i>La place de la salle de cinéma</i>	p.40
C. Une nouvelle esthétique	p.41
<i>Révolution esthétique</i>	p.41
<i>L'avenir de la salle de cinéma</i>	p.42
CONCLUSION	p.45
GLOSSAIRE TECHNIQUE.....	p.47
<i>Le CinémaScope</i>	p.47
<i>Le Cinérama</i>	p.47

<i>L'Imax</i>	p.48
<i>Le Super Panavision 70 et l'Ultra Panavision 70</i>	p.48
<i>Dolby Atmos</i>	p.49
<i>Interpositif</i>	p.49
<i>Projection laser</i>	p.49
<i>DCP</i>	p.49
<i>ARRI Alexa 65</i>	p.49
BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE	p.50
<i>Sur les films du corpus</i>	p.50
<i>Sur les formats larges</i>	p.51
<i>Sur la pellicule</i>	p.53
<i>Sur le numérique</i>	p.55
<i>Sur la projection</i>	p.56
ANNEXES	p.57
<i>Entretien avec Clément Haëtty</i>	p.57
<i>Question à Michel Hazanavicius</i>	p.60
<i>Le guide des formats pour voir Dunkerque</i>	p.62
FICHES TECHNIQUES	p.63
<i>La La Land</i>	p.63
<i>Les Huit Salopards</i>	p.63
<i>Dunkerque</i>	p.64
TABLE DES MATIÈRES	p.65