

Laurent Husson

Le 16 mm et la notion de format « substandard »

Résumé

Le remplacement des projections sur support photochimique par des projections sur format numérique a rouvert les débats portant sur la fidélité à l'expérience originale du film. Cette question n'est toutefois pas nouvelle, car liée, dès les années 1920 à l'usage des formats dits « substandards », des formats de projection se substituant au format standard utilisé pour les projections commerciales, et proposant ainsi une expérience différente des films. Cet article prendra pour exemple l'usage des formats 16 et 17,5 mm pour la projection de films tournés en 35 mm. Après avoir rappelé l'ampleur de cette pratique en France, de la création de ces formats jusqu'à l'âge d'or des ciné-clubs, nous reviendrons sur les principales conséquences pragmatiques qu'elle suppose, à savoir des dispositifs spécifiques de projection et des catalogues de films différents. Cette pratique a-t-elle été interrogée par ses principaux acteurs de la même façon que nous interrogeons actuellement l'usage du numérique ?

Abstract

The replacement of the physical medium of film by digital technology has reopened an old debate about the fidelity of screenings to the original intended experience. This question has been around since at least the 1920s, when it was associated with "substandard" formats: sometimes shown in place of the standard formats projected in commercial theaters, these formats gave viewers an experience different from the original. This article looks at the example of the 16 and 17.5 mm formats, which were often used to distribute films shot in 35 mm. This was a widespread practice in France from the time of the introduction of these formats through the golden age of film societies, and it had various pragmatic consequences, including specific projection equipment and sales catalogs offering a selection of films in these formats. Finally, we consider whether the practices surrounding substandard formats were examined at the time in the same ways that digital cinema is being examined today.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

LE 16 MM ET LA NOTION DE FORMAT « SUBSTANDARD »

par Laurent Husson

Le remplacement des projections de films sur pellicule par les projections numériques a entraîné avec lui un développement considérable de débats portant sur la fidélité à l'expérience originale des œuvres cinématographiques. Le bouleversement des conditions de projection des films, et plus précisément des conditions *institutionnelles*¹ de visionnage des films, aura plus que jamais amené les professionnels de la cinématographie à s'interroger sur ce que le spectateur perd lorsqu'il fait l'expérience d'une œuvre dans des conditions éloignées de celles de la première projection d'un film (c'est-à-dire des conditions prises en compte par l'équipe technique lors de la création du film).

La question de l'influence de conditions différentes d'expérience des films n'est pourtant pas nouvelle en soi, et l'on peut même dire qu'elle aura accompagné le cinéma tout au long de son existence, par l'évolution continue des équipements des salles, des supports photochimiques employés pour le tirage des copies, l'apparition de nouveaux supports de visionnage analogiques et numériques, de nouveaux dispositifs spectatoriels... Il est en effet bien difficile, voire impossible de retrouver les conditions exactes d'expérience originale d'un film. Toutefois, l'usage du numérique pour la projection et la conservation des films dans le cadre institutionnel aura semble-t-il provoqué une prise de conscience sans précédent d'une perte irréparable : celle de l'expérience du film sur son support d'origine.

L'on peut aisément mesurer l'importance actuelle de cette question à l'aune de la place qu'elle occupe dans les problématiques institutionnelles : privilège donné aux copies pellicule pour les projections publiques dans les cinémathèques et les festivals de films de patrimoine, tirage de copies pellicule après restauration notamment par la Cinémathèque française et les Archives françaises du film du Centre national du cinéma et de l'image animée (non seulement pour une meilleure conservation des films, mais aussi dans la prévision de projections publiques), et organisation d'événements particuliers autour de projections de films sur leur support d'origine, en particulier le Nitrate Picture Show, créé en 2015 et se tenant annuellement au George Eastman Museum².

L'existence même de ce dernier événement, prônant un retour au support exact d'origine pour les projections de films tournés en nitrate, souligne bien une irreso-

lution de la question de la fidélité aux conditions originales de projection par le seul respect du support d'origine³. Pourtant, la prégnance, actuelle, de ces questionnements laisse à penser que ceux-ci ne prirent pas une telle importance avant l'arrivée du numérique – autrement dit avant le changement du support institutionnel de projection des films. Pour examiner ce point, nous nous proposons ici d'aborder un phénomène très connu des cinéphiles, des conservateurs et des historiens du cinéma, ayant influencé le cadre de visionnage institutionnel des films et restant pourtant absent des débats actuels portant sur le respect du format d'origine des films. Il s'agit de la pratique des projections publiques de films tournés au format 35 mm par le biais de formats réduits. Nous étudierons ici plus précisément le cas du format 16 mm, qui aura été, avec le format 17,5 mm, le format le plus utilisé à cet effet⁴.

Apparition des formats dits « standards »

Une précision importante doit tout d'abord être faite : dans cet article ne seront évoqués que les formats *du* film, et non les dimensions relatives de l'image projetées sur l'écran, selon la distinction établie par Vincent Pinel⁵.

Le format 35 mm s'est imposé dès le commencement comme format industriel de référence. Il fut utilisé par Edison pour le développement du Kinetoscope, puis par les frères Lumière pour le développement du Cinématographe, avant d'être normalisé en 1909⁶. Ce format est depuis reconnu comme format professionnel standard universel pour la création et l'exploitation commerciale.

Parallèlement à l'instauration de ce standard, de nouveaux formats de pellicule, de plus petites dimensions, ont été proposés dans le but de développer de nouveaux domaines de diffusion. Du 32 mm au 28 mm, en passant par le 11 mm ou encore le 15 mm, de nombreux formats ont ainsi été conçus et commercialisés avec plus ou moins de succès. Mais il faut attendre le début des années 1920 pour qu'apparaissent les premiers formats réduits de référence, des formats spéciaux destinés à des usages autres que ceux de la projection dans une salle de spectacles : le format 9,5 mm avec le système Pathé-Baby, commercialisé en France en 1922 ; le format 16 mm avec le système Kodascope, commercialisé aux États-Unis par Kodak en 1923 ; le format 17,5 mm avec le système Pathé-Rural, expérimenté en 1927 et commercialisé en France en 1928, et enfin le 8 mm, commercialisé par Kodak aux États-Unis en 1932 (le format amélioré Super-8 sera quant à lui inventé bien plus tardivement en 1965). Je précise que ces formats n'ont pas forcément été inventés par ces firmes, mais ce sont ces dernières qui parviendront à les imposer sur le marché.

Ces formats sont qualifiés de « substandards » ; cet anglicisme est attesté en France dès les années 1930⁷. Le terme renvoie à deux réalités qui sont d'une certaine manière contradictoires : ces formats correspondent à des normes industrielles de diffusion de films, mais ils sont par nature « inférieurs » au format standard (le préfixe « sub » possédant lui-même une certaine connotation péjorative).

Les formats 9,5 mm et 8 mm ont été pensés et présentés comme des formats amateurs, destinés à la « cinématographie de salon » pour reprendre les termes d'un manuel d'usage du projecteur Pathé-KOK⁸; en revanche, les formats 17,5 mm et 16 mm, proposés comme de parfaits intermédiaires entre les formats amateurs et les formats professionnels, relèvent d'un statut plus ambigu, celui de formats dit « semi-professionnels », utilisés, à l'instar du 35 mm, comme des formats d'exploitation.

Exploitation des formats 17,5 mm et 16 mm en France

Aux États-Unis, Kodak lance en 1923 la commercialisation du format 16 mm. D'après Anthony Slide, auteur d'une histoire du cinéma non-commercial aux États-Unis, le choix de ces dimensions résulterait d'une mesure de sécurité. Le format 17,5 mm était obtenu par la section en deux d'une pellicule 35 mm, fabriquée en nitrate de cellulose ; ce support étant trop dangereux pour un usage amateur, un nouveau format, le 32 mm, est ainsi choisi pour la production de pellicules 16 mm, afin qu'aucune pellicule nitrate ne puisse être utilisée pour l'obtention de pellicule au format réduit⁹.

En France, Pathé commercialise en 1928 le Pathé-Rural, qui reprend le format 17,5 mm abandonné par Kodak, mais dont les pellicules seront bien fabriquées en acétate de cellulose ininflammable. Comme son nom l'indique, ce format était avant tout destiné au développement du cinéma en campagne. Ainsi que l'explique Christel Taillibert, dans un article intitulé « Le Pathé-Rural... ou les aléas du 17,5 mm » : « à cette époque, seules les municipalités des villes importantes avaient pu subvenir aux frais d'acquisition d'un équipement cinématographique ». Elle ajoute que dans les zones « où la population était fortement dispersée géographiquement, le rendement d'une salle de cinéma était beaucoup trop incertain pour justifier un tel investissement¹⁰ ». Au même titre que le 16 mm, le Pathé-Rural fut donc une solution industrielle proposée afin de palier un manque que n'aurait jamais pu combler le format standard 35 mm.

Très vite, Pathé va également prendre en compte le passage au cinéma parlant. La firme annonce dès janvier 1931 le lancement d'un projecteur équipé d'un lecteur son, qui sera commercialisé en 1933 sous le nom de Pathé Junior¹¹.

Si Pathé parvient à maintenir un certain monopole sur le marché français, la concurrence se fait au fil des années de plus en plus importante. Le 16 mm est notamment adopté comme norme de format réduit par la société allemande Agfa en 1933. Dès 1931, lors de la Troisième Conférence internationale du film d'enseignement, la nécessité de l'établissement de standards pour les films réduits est discutée, et l'avantage est déjà donné au format 16 mm. Le format 17,5 mm offrait pourtant des avantages non négligeables : une production simplifiée, puisque le format est obtenu par découpage d'une simple pellicule 35 mm, et le ratio image permet, dans de semblables conditions de projection, de bénéficier d'une qualité d'image bien supérieure. Mais c'est bien le 16 mm qui sera reconnu, tacitement en 1934 puis officiellement en 1936, comme format substandard international. L'exploitation en 17,5 mm se poursuit malgré tout en France, jusqu'à l'Occupation, au cours de laquelle les autorités allemandes interdisent le format et exigent le démantèlement des installations Pathé-Rural – les industries cinématographiques allemandes ayant adopté le 16 mm comme format standard. Les films du catalogue Pathé sont alors à nouveau réduits, et seul le format 16 mm sera exploité par la suite¹².

Les avantages des formats réduits par rapport au système 35 mm sont considérables : un équipement plus léger s'adaptant à tout type de lieu de projection, des mécanismes simplifiés, une réduction du coût de tirage des copies, une réduction du volume des bobines entraînant une réduction des coûts de transport et la simplification de leur stockage, et un support plus mince subissant moins d'effets d'usure¹³.

Grâce à ces nouvelles modalités, le cinéma a pu se développer dans des zones de faible densité démographique. Ces formats réduits ont également permis le développement du cinéma « non-commercial », comprenant notamment les réseaux du cinéma éducatif et les ciné-clubs. Ces réseaux n'eurent pas vocation à concurrencer le cinéma commercial, mais bien d'instaurer des circuits parallèles de diffusion.

Le format 16 mm se développe considérablement en France dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, et Vincent Pinel note en 1964, dans son ouvrage intitulé *Introduction au ciné-club*, que le substandard réunit plus de 87% des spectateurs du non-commercial¹⁴.

René Bonnell constate en 1978 que l'équipement au format « substandard » 16 mm a connu « une évolution identique à celle des salles standard, mais plus continue et plus intensive¹⁵ ». Bonnell souligne la forte concurrence de la télévision, fragilisant ce secteur qui, selon ses termes, « vivote » en milieu rural, bien que le développement de cinématographies en marge s'appuyant exclusivement sur ce format aura

incité certains exploitants à s'équiper complémentaiement en 16 mm (en 1977, il ne recense que 60 salles dotées d'une double installation)¹⁶.

Les formats substandards étaient donc devenus indispensables au fonctionnement du circuit du cinéma non commercial. Pour autant, l'usage de ce format se heurtait à deux problèmes majeurs : la disponibilité des films, et la qualité des projections.

Quels catalogues de films ?

L'existence d'un nouveau format d'exploitation entraîne la création de nouveaux catalogues. Afin que ceux-ci puissent offrir rapidement des contenus variés, le travail de réduction d'œuvres préexistantes, conçues sur format 35 mm, a été nécessaire, et s'est poursuivi jusqu'à la fin de l'exploitation de films sur format substandard.

La réduction d'un film s'effectue par le biais d'un tirage optique. L'image d'un film 35 mm est projetée, par le biais d'un objectif spécial, sur une pellicule de format réduit à impressionner.

Généralement, les laboratoires utilisent une tireuse à deux objectifs, afin d'obtenir deux copies sur une même pellicule de 32 mm de largeur, sectionnée en deux après tirage¹⁷.

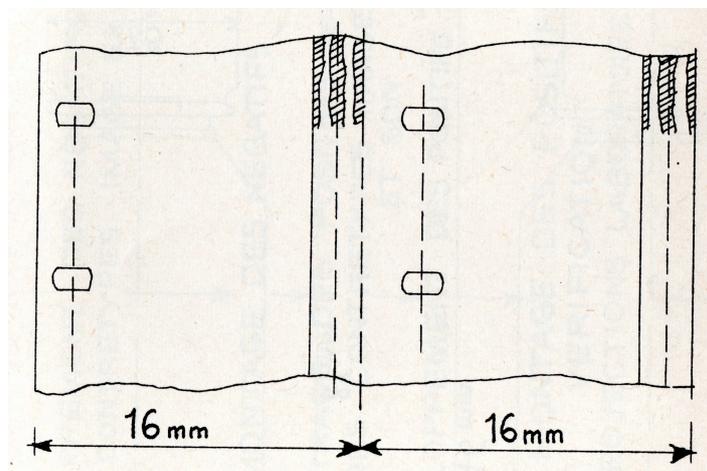


Fig. 1. Schéma d'une pellicule 32 mm

(Georges Mareschal, *Les Techniques cinématographiques* T.2, Paris, IDHEC, 1963, fig.125)

Aux États-Unis, les Kodascope Libraries sont fondées en 1923 par Willard Beach Cook. Les films du catalogue sont rendus disponibles à la location en 1925, puis aussi à la vente en 1927. Dès 1926, Kodak obtient les droits de films de majors tels que la Warner, la Mutual, la Paramount ou encore Universal¹⁸.

En France, d'après Stéphanie Salmon, « les programmes sont imposés et non choisis sur catalogue, et ils sont présentés aux petites exploitations après leur passage dans les salles d'exclusivité¹⁹ ». La firme édite régulièrement un catalogue qui contient, d'après Christel Taillibert, « les productions de la firme Pathé, qu'il s'agisse des films éducatifs du catalogue Pathé-Enseignement ou des fictions destinées au circuit des salles de spectacle », ainsi qu'un « certain nombre de fictions célèbres produites par d'autres sociétés françaises comme étrangères²⁰ ».

Peu d'informations circulent dans la presse spécialisée quant aux positionnements des maisons de production concernant la réduction de leur catalogue de films. Seul un article d'Harold J. Salemsen, correspondant de *L'Écran français* à Hollywood, aura abordé ce sujet dans le numéro 48 du 29 mai 1946. Cet article, intitulé « Une nouvelle invasion se prépare » dresse un bilan de l'avancée de la politique des majors concernant le 16 mm. Le format réduit avait ainsi apporté aux majors des publics et des territoires nouveaux qu'elles allaient devoir se disputer, non seulement entre elles, mais aussi avec de nouvelles firmes, notamment Planet Pictures, développant des politiques de production de films à grand spectacle tournés en 16 mm et à destination de ce nouveau marché. Ces politiques n'en étaient encore, selon Salemsen, qu'à leur commencement, mais elles prévoyaient l'édition massive de films réduits provenant de ces catalogues²¹.

La présence d'un encart sous l'article de Salemsen, présentant brièvement le format 16 mm au lecteur, est également un signe de son développement naissant en France.

QU'EST-CE QUE LE 16 m/m ?

Le 16 mm. est un format : le format d'une pellicule généralement utilisée pour les films éducatifs, un grand nombre de documentaires et l'exploitation des films romanesques dans les campagnes et aux colonies.

Il existe plusieurs formats de pellicule. Le format le plus courant est le 35 mm. C'est le format « standard » adopté par tous les studios et toutes les salles de cinéma du monde ; sa largeur a été fixée par Edison en 1889 lorsque l'inventeur commanda la première pellicule de son kinéscope.

Le 8 mm., le 9 mm., et le 16 mm. sont utilisés par les amateurs. Mais le 16 mm. trouve également son emploi dans un vaste secteur où son prix de revient moins élevé et la maniabilité des appareils qui l'utilisent, le font préférer au 35 mm.

Les progrès de la technique permettent aujourd'hui d'obtenir avec le 16 mm. une projection d'une qualité égale à celle du 35 mm., et ceci dans une salle pouvant contenir un millier de personnes. A l'heure actuelle, plus de dix mille salles, en France, projettent des films en 16 mm. (établissements scolaires, salles de conférences et surtout salles d'exploitation rurale).

Les films en 16 mm. se répartissent en deux catégories : la première comporte les lamelles directement tournées en 16 mm. ; ce sont le plus souvent des films scientifiques, éducatifs ou documentaires. La seconde comprend tous les films tournés en 35 mm. et reportés, par une méthode spéciale de tirage, sur une pellicule de 16 mm. C'est ainsi qu'un grand nombre de films qui passent dans les grandes villes sont reportés sur format réduit pour être diffusés dans les campagnes.

IMAGE ET SON RÉDUITS...

Le 35 mm. garde une évidente supériorité et pour l'image et pour le son. Sur la pellicule en 16 mm., l'image est quatre fois plus petite ; le « grain » et les imperfections de la photo sont donc quatre fois plus apparents lorsqu'on projette cette image sur un écran de même dimension ; d'où nécessité d'utiliser pour le format réduit un écran de faible surface et impossibilité dans les très grandes salles de se servir du 16 mm.

Mais c'est surtout pour l'enregistrement et la reproduction sonore que l'avantage reste au 35 mm. : la vitesse du déroulement du 16 mm. est, en effet, légèrement inférieure à la moitié de la vitesse du 35 mm. Tandis qu'en une seconde le 35 mm. peut enregistrer et reproduire douze mille vibrations sonores, le 16 mm., dans le même temps, n'enregistre et ne reproduit que cinq à six mille vibrations ; d'où réduction des « harmoniques » et absence de « haute fidélité ».

...MAIS TRIOMPHE DE L'ÉCONOMIE

Le gros avantage du 16 mm. est son économie. Économie de pellicule et de matériel.

Pour un même temps de projection, un film de 16 mm. est deux fois moins long qu'un film en 35 mm. Sa surface et son poids sont quatre fois plus petits. La copie d'un grand film d'une durée d'une heure et demie mesure deux mille cinq cents mètres en 35 mm. et douze cent cinquante mètres en 16 mm. Elle pèse 40 kilos en 35 mm. et 10 kilos en 16 mm.

Un mètre de pellicule négative coûte en moyenne 13 fr. 72 en 35 mm. et 7 fr. 52 en 16 mm.

Un mètre de pellicule positive coûte en moyenne 1 fr. 30 en 35 mm. et 2 fr. 75 en 16 mm.

Le 16 mm. est donc nettement plus économique que le 35 mm. Son traitement en laboratoire, son transport sont infiniment moins coûteux.

Enfin, les appareils de prise de vues et de projection en 16 mm. sont bien meilleur marché, plus maniables et plus transportables.



Fig. 2 : *L'Écran français*, n° 43, 29 mai 1946, p. 10.

Mais la constitution de catalogues parallèles entraîne forcément des choix, et ils ne peuvent donc être exhaustifs. Pour Vincent Pinel en 1964, ce point constitue l'une des grandes difficultés de la programmation de films sur format réduit, car « les films du secteur commercial sont loin d'être tous tirés en format substandard²² ».

Cette affirmation appellerait, à mon sens, un intéressant travail de référencement des films réduits au format 16 mm – voire dans l'ensemble des formats substandards. Ces listes, à comparer avec celles des titres sortis dans les salles commerciales, offriraient ainsi de nouvelles informations concernant notamment les politiques de diffusion établies par les maisons de production et les distributeurs ainsi que le parcours des films dans les différents circuits d'exploitation.

Quelle qualité de projection, pour quelles copies ?

Vincent Pinel précise par ailleurs que les copies réduites font également l'objet de mutilations portant sur l'œuvre elle-même :

Plus grave encore pour un ciné-club, on trouve très peu de films étrangers en version originale [l'auteur ajoute en note de bas de page : « remarquons au passage que les sous-titres, en 16 mm, sont parfois difficilement lisibles en raison de la diminution du “gamma” (le contraste) propre à ce format »]. Enfin, de nombreux films en couleur, d'origine américaine en particulier, ont été tirés en noir et blanc pour les sordides raisons d'économie que l'on devine. Le 16 mm semble faire figure de parent pauvre auprès des distributeurs²³ !

Mais un autre point essentiel à soulever est aussi celui du phénomène de réduction de la durée des films, pour des questions de censure, de formatage des programmes, ainsi que pour des questions techniques. Stéphanie Salmon note dans le cas du système Pathé-Rural que des coupures de 10 à 20% doivent être effectuées, car la taille de l'appareil conditionne en effet la longueur des bobines²⁴.

Le dernier défaut majeur des formats substandards se pose enfin dans leur nature même : un film de format réduit est techniquement inapte à reproduire les mêmes qualités d'image et de son qu'un film sur format standard.

Pour une copie 16 mm, selon Vincent Pinel :

La gamme des nuances y est moins étendue ; la densité des noirs, plus faible, tue certains effets photographiques : les images de nuit, par exemple, se convertissent en morne grisaille... Enfin, la reproduction sonore, du fait de l'étroitesse de la piste et de sa faible vitesse de défilement, laisse souvent à désirer.

La valeur du substandard dans ces domaines, il est vrai, dépend en grande partie du soin apporté au tirage et à l'étalonnage. Le progrès est actuellement sensible et l'amélioration des émulsions permet d'obtenir des copies 16 mm, en noir et blanc et en couleur, très acceptables²⁵.

Pour autant, une projection sur format réduit se révèle-t-elle toujours immédiatement aux yeux des spectateurs ? Christel Taillibert cite dans son article une expérience organisée le 23 mars 1929 par Émile Roux-Parassac, effectuée avec des élèves de l'École technique de photographie et de cinématographie : « des films 35 mm et 17,5 mm furent alternativement présentés, et aucun de ces spectateurs pourtant avertis ne s'aperçut de la substitution²⁶ ». Dans son ouvrage intitulé *Le Cinéma substandard*, publié en 1938, Georges Gronostayski note que « les projecteurs de 16 mm ont actuellement une puissance qui les met à même de tenir parfois un rôle très honorable dans de grandes salles de spectacles²⁷ ». Dans une conférence donnée lors du deuxième congrès international de technique cinématographique de Turin en 1952, Louis Didiée explique que de nouveaux modèles de projecteurs permettent au format 16 mm de s'aligner avec le 35 mm, et que dans de nombreuses salles, un projecteur 16 mm est installé à côté du projecteur 35 mm, projetant l'image en 16 mm sur l'écran habituel sans que le spectateur ne voie forcément la différence²⁸. Enfin, L. Giraud, directeur de l'Office régional d'éducation laïque par l'image et le son de Lyon, dans un article intitulé « Considérations sur la projection en format réduit » paru en 1955, souligne que de nombreuses salles commerciales projettent des films en 16 mm dans les grandes villes (même à Lyon et Paris), et que « les spectateurs ne s'aperçoivent nullement qu'il s'agit d'une projection en petit format²⁹ ».

Si ces cas sont avérés pour ces auteurs, si les formats 17,5 mm et 16 mm parviennent en effet à se substituer au format 35 mm, c'est avant tout dans des conditions de projection très particulières. Les projections au format 16 mm dans de grandes salles ne sont tout d'abord permises que par le biais de projecteurs utilisant des lampes à arc. Et il faut rappeler que les formats substandards sont exploités dans des salles elles-mêmes réduites et ne présentant pas les propriétés techniques des salles commerciales.

Ces citations servent toutes d'introduction à des articles et traités portant sur les conditions techniques nécessaires à l'obtention de tels résultats. Dans la suite de sa conférence, Louis Didiée souligne qu'« il est bien évident que le 16 mm ne peut se présenter comme apport à l'exploitation qu'avec un matériel de projection de premier ordre et d'une robustesse analogue à celle des projecteurs professionnels, c'est-à-dire d'un type différent de celui qui pendant longtemps a suffi aux projections d'amateurs³⁰ ». L'article de Giraud consistait quant à lui à introduire une rubrique régulière expliquant de façon didactique les problèmes techniques rencontrés lors de la projection dans les salles de films 16 mm.

Si la qualité de l'image est mise en avant, c'est cependant la qualité du son qui attire davantage encore l'attention des spécialistes. Giraud reviendra longuement dans les

colonnes d'*Image et son* sur les problèmes de son liés au format 16 mm, qu'il s'agisse de l'équipement des salles ou de la qualité de l'enregistrement sonore et du projecteur³¹. Ce problème du son amène aussi Louis Didié à plaider dans sa conférence pour un mixage spécial, qui serait supervisé par l'équipe du film³².

D'un point de vue rétrospectif, il peut paraître étonnant qu'aucun texte n'ait abordé frontalement la question du visionnage d'une œuvre sur un format différent de celui d'origine. Cette pratique, qui s'est développée même dans les milieux les plus cinéphiles, n'est ainsi jamais remise en question par ses principaux acteurs. Peut-on dès lors avancer qu'à l'époque où le seul support photochimique existait, la disponibilité d'un film importait davantage que le respect de son format d'origine ? La réponse à cette question se trouve dans les pratiques spectatorielles : si l'expérience d'un film sur un format différent n'est pas remise en question, c'est en grande partie parce qu'elle se distingue d'une pratique professionnelle, standard, de projection des films. Un spectateur de ciné-club averti sait très probablement qu'il visionne un film par le biais d'un format autre que celui d'origine. C'est donc l'existence d'un standard qui rendrait possibles de telles pratiques.

Si l'on devait comparer l'incomparable pour reprendre les termes de Marcel Detienne³³, l'on pourrait ainsi émettre l'hypothèse que l'importante question que soulève à l'heure actuelle la généralisation du numérique ne serait pas seulement celle d'une expérience différente des films, mais aussi et surtout celle de la remise en question de la notion de standard cinématographique.

Notes

¹ Par « institutionnelles », nous entendons ici les conditions de visionnage s'effectuant dans le cadre d'un dispositif spectatorial normatif (celui d'une projection publique avec équipement professionnel), en opposition aux dispositifs privés, domestiques.

² Connu jusqu'en 2015 sous le nom de George Eastman House, <https://www.eastman.org/george-eastman-museum-announces-new-name> (toutes les références électroniques ont été consultées une dernière fois le 5 août 2016).

³ Citons également la création du Conservatoire des techniques par la Cinémathèque française en 2008, proposant chaque mois l'histoire de techniques et d'appareils cinématographiques disparus et méconnus et sensibilisant ainsi l'auditeur sur la question de la place du dispositif technique dans son expérience du film.

⁴ Nous n'évoquerons pas ici le phénomène inverse des films tournés en 16 mm et « gonflés » en 35 mm pour les projections publiques : dans la majorité des cas, la décision du passage à un format plus grand est prise en amont des projections publiques, et l'opération est supervisée par l'équipe du film. Les réductions de films 35 mm sur support 16 mm sont au con-

traire généralement effectuées sur des œuvres finies et déjà présentées publiquement sur décision du distributeur.

⁵ Vincent Pinel, *Techniques du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 7^e édition mise à jour, 2007, p. 1.

⁶ Norme concernant le pas de perforation des pellicules, adoptée lors du 1^{er} Congrès international des fabricants de films, qui s'est tenu à Paris le 2 février 1909. Roger Boussinot, *Encyclopédie du cinéma*, tome 1, Paris, Bordas, 3^e édition, 1989, p. 411.

⁷ Georges Gronostayski, *Le Cinéma substandard. Muet, sonore, en couleurs, en relief*, Paris, J. de Francia, 1938.

⁸ Notice de 1912, <http://cinematographes.free.fr/pathe-kok-catalogue-1912.html>. Commercialisé en 1912, le dispositif Pathé KOK utilisait une pellicule au format 28 mm.

⁹ Anthony Slide, *Before video: A history of the non theatrical film*, New York, Greenwood Press, 1992, p. 34-35.

¹⁰ Christel Taillibert, « Le Pathé-Rural... ou les aléas du 17,5 mm », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 21, décembre 1996, p. 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 136-137.

¹² *Ibid.*, p. 140-143.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Vincent Pinel, *Introduction au ciné-club. Histoire, théorie et pratique du ciné-club en France*, Paris, Éditions Ouvrières, 1964, p. 40. À la page 143, l'auteur reproduit un tableau de données, se fondant sur une enquête de Paul Légglise, donnant un aperçu du nombre de spectateurs recensés pour des séances non-commerciales utilisant le format 16 mm vis-à-vis du nombre de spectateurs de séances employant le format standard entre 1956 et 1959.

¹⁵ René Bonnell, *Le Cinéma exploité*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 224.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Georges Mareschal, *Les Techniques cinématographiques*, tome 2, Paris, Institut des hautes études cinématographiques (Idhec), 1963, p. 127. Dans le chapitre XIV de l'ouvrage, intitulé « Les formats réduits », l'auteur détaille le processus d'obtention des copies réduites du format 35 mm au format 16 mm.

¹⁸ Anthony Slide, *op. cit.*, p. 35-39.

¹⁹ Stéphanie Salmon, *Pathé. À la conquête du cinéma, 1896-1929*, Paris, Tallandier, 2014, p. 194.

²⁰ Christel Taillibert, *op. cit.*, p. 133-134.

²¹ Harold J. Salemsen, « Une Nouvelle invasion se prépare : le 16 mm va répandre sur le monde la culture américaine », *L'Écran français*, n° 48, 29 mai 1946, p. 10. Le titre et l'orientation de l'article reflètent également les craintes exprimées par le journal *L'Écran français*, organe proche du Parti communiste, de voir le marché et les salles d'exploitation françaises envahis par les productions hollywoodiennes dans le contexte de l'immédiat après-guerre.

²² Vincent Pinel, *op. cit.*, p. 64.

²³ *Ibid.*, p. 64-65.

- ²⁴ Stéphanie Salmon, *op. cit.*
- ²⁵ Vincent Pinel, *op. cit.*, p. 64.
- ²⁶ Christel Tallibert, *op. cit.*, p. 129.
- ²⁷ Georges Gronostayski, *op. cit.*, p. 50.
- ²⁸ Louis Didiée, « Contribution du format 16 mm à l'exploitation cinématographique », *Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, nouvelle série, 6^e année, n° 12, décembre 1952, p. 412.
- ²⁹ L. Giraud, « Considérations sur la projection en format réduit », *Image et son*, n° 87, décembre 1955, p. 8.
- ³⁰ Louis Didiée, *op. cit.*, p. 412.
- ³¹ L. Giraud, « Comment résoudre les problèmes d'acoustique dans les salles 16 mm », *Image et son*, n° 88, p. 11-12 ; *ibid.*, « La qualité du son dans les projecteurs 16 mm », *Image et son*, n° 90, p. 12.
- ³² Louis Didiée, *op. cit.*, p. 415.
- ³³ Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable. Oser expérimenter et construire*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.