

Colloque : « Révolution numérique : et si le cinéma perdait la mémoire ? »

Cinéma, une technique, un art immatériel... un protocole éditorial menacé

Olivier Bomsel

Hiver 2001, je participe à la production d'« Au plus près du paradis » de Tonie Marshall. On cherche un acteur américain, une grève des acteurs est annoncée à Hollywood en juin. La traque va durer six mois. Pour s'occuper, l'équipe de production discute de choix techniques. Tombe une proposition d'Eclair : pour les effets spéciaux (ralenti, flou, vision, etc.), soit on numérise en 4 K les seules séquences à truquer, soit tout le film en 2K, et on choisit ce qu'on veut traiter, moyennant un prix de gros... Personne n'y comprend rien : on tourne en argentique, les rushes sont numériques HD, le montage numérique Basse Définition, les effets spéciaux HD, au détail ou en gros, l'étalonnage argentique ou numérique, et le retour final se fait sur pellicule. Pour y voir plus clair, je rédige *Dernier tango argentine* : une analyse économique des conditions de numérisation de la salle, le dernier maillon de la chaîne du film. Après, plus de retour, *no return*...

Le numérique a perfusé, s'est insinué dans la filière. De la façon de produire jusqu'à celle de montrer. Le numérique a bouleversé la chaîne du signe. Affecte-t-il aussi la chaîne du sens ? Le cinéma va-t-il changer d'histoire ? Quelles traces va-t-il laisser ?

Au plan technique

Depuis son invention, le cinéma absorbe, engloutit, exploite toutes les innovations techniques. Chacune apporte de nouveaux effets, de nouvelles expériences. Le parlant. La couleur. Le cinémascope. La stéréophonie et scopie. Le Dolby 5.1. Les trucages. La 3D.

La sortie des usines Lumière à Lyon installe le cinéma dans l'espace industriel. L'assimilation de la technique passe par l'autoreprésentation : *Singing in the rain*, Hollywood et la mythification du parlant.

L'histoire de la technique se conjugue avec celle de la société, et du cinéma dans elle. Ainsi, les King Kong : 1933 (Cooper & Schoedsack, film en noir et blanc, trucages naïfs, la taille de Kong triple entre l'île et l'Empire State Building), 1976 (Guillermin, en scope et son mono, le World Trade Center remplace l'Empire State), 2005 (Peter Jackson, retour à l'Empire State)... Ils consacrent, représentent, mythifient les générations de trucages. Dans le Peter Jackson, c'est Weta Digital, une société spécialisée qui les sous-traite. Bientôt un Kong en 3D...

Sous cet angle, le numérique ne change rien. Il perpétue une longue tradition d'assimilation et de mise en abîme de la technique. Avec sans doute, une accélération des changements qui excite les techniciens et déstabilise les créateurs. La filière s'adapte, de la caméra à la salle.

Au plan économique

Le problème n'est pas nouveau. C'est celui de la circulation des œuvres en images. Déjà Malraux en 1947 : «Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires... Car un musée imaginaire s'est ouvert qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées: répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.»¹ Et depuis, les musées réels n'ont jamais été aussi pleins.

Le numérique — apparu avec la télévision, le télécinéma — fait circuler le cinéma en images. Pour paraphraser Malraux, *un cinéma imaginaire s'est ouvert qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais cinémas.*

En économie, cela s'appelle un *versionnage*. Le *versionnage* accroît la demande. Il permet de commercialiser un média sous des formats touchant des publics complémentaires. La TV en clair, la VHS, la TV cryptée, le DVD, la multiplication des écrans, *any time, anywhere, any device*... Une cabine d'avion, un wagon de TGV, sont des cinémas en miettes, des cinémas à la place. Le numérique raffine la discrimination, la valorisation des préférences individuelles. Il accroît la recette actualisée des films, étend les actifs de distribution, renforce les logiques de catalogue et la dimension éditoriale de l'industrie. Le cinéma est une industrie d'édition. De là des dynamiques

¹ Le Musée imaginaire, Paris, Gallimard, 1965, p. 15-16.

d'économie des médias d'autant plus subtiles qu'elles ne sont plus adossées à des supports matériels figés, mais à ce que j'appelle des protocoles éditoriaux. C'est sur cette notion que je veux m'étendre ici.

Au plan éditorial

Le cinéma est un protocole éditorial au sens où c'est la salle dans laquelle le film est rendu public — le cinéma — qui détermine le champ de références, la trajectoire sémantique à laquelle son message est identifié. La peinture, les arts plastiques, la musique, le roman, la presse, la radio, la télévision, sont autant de protocole éditoriaux.

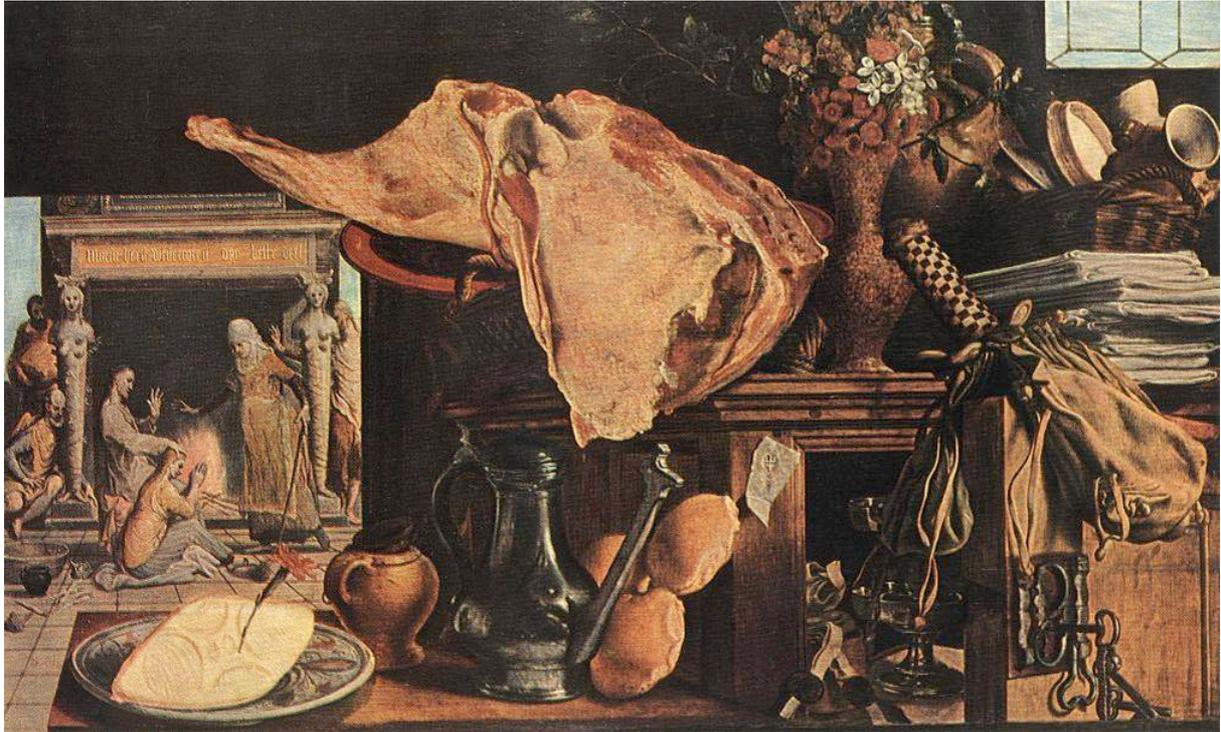
En quoi le numérique change-t-il le protocole éditorial du cinéma ?

Le coup du gigot

Le numérique, c'est le décollement du film de la pellicule, la portabilité. Il apparaît avec le télécinéma qui échantillonne, qui *discrétise* en lignes et en fréquences de rafraîchissement, l'image argentique de la pellicule. Puis se raffine avec l'électronique, la numérisation. La portabilité sort le cinéma du cinéma. Elle écarte l'œuvre du sanctuaire, du lieu consacré de son apparition.

Alors, bien sûr, on pense à Viktor Stoichita et sa formidable *instauration du tableau*². Avant le tableau, l'image à fresque est réservée aux églises, aux couvents. Le tableau sort l'image du lieu saint, et dès lors, permet la combinaison du profane et du sacré. Stoichita l'illustre par ce tableau d'Aersten (1552, Kunsthistorische Museum de Vienne): *le Christ dans la maison de Marthe et Marie*. (*Projection image*).

² Victor Ieronim Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999.



En introduisant un hors-cadre profane, le tableau met à distance le sacré. Il donne à voir la bible à l'ombre du gigot. Eh bien, le numérique, c'est le gigot. Il recadre le cinéma dans un univers profane, celui des écrans domestiques. Et permet, par le jeu des différents contextes, le foisonnement d'une combinatoire infinie de références : Stoichita appelle ça l'intertextualité... Le tableau va faire faire un progrès immense à l'art de la représentation.

Revenons au cinéma et au hors-cadre. Le cinéma a inventé la couleur, mais la télévision n'en veut pas. *Time Magazine* annonce que la TV couleur est le flop industriel le plus retentissant de 1956. Bien que la technologie existe, personne ne change sa TV noir et blanc pour voir Johnny Carson ou des films qui passent en salle. Les américains se décident à changer de poste quand arrive *Bonanza* (1959-1974), première série TV tournée en couleur, combinaison du Western (genre sacré, issu du cinéma) et de l'univers domestique. Celui d'une famille idyllique — les Cartwright — qui fera dire aux *Tin Men*, les VRP *fifties* de Barry Levinson : « c'est quand même normal qu'ils s'entendent puisque le père et ses fils ont pratiquement le même âge ! ». Dès lors, le cadre télévisuel s'affranchit du cinéma.

Tout ça pour dire que le cinéma change d'époque avec l'existence d'un hors-salle, d'un gigot qu'il va devoir mettre en abîme et dont il va se distinguer : la *Nouvelle Vague* ou le *Nouvel Hollywood* témoignent de cette historicité. Ils réhabilitent la salle à l'époque de la télévision. Mais cette contrainte s'intensifie sans cesse avec la démultiplication des écrans. Car si *Bonanza* symbolise le

passage du cinéma à la télévision, la démultiplication des écrans induit d'autres protocoles. En 2005, on piratait beaucoup la musique mais on regardait encore assez peu d'images en ligne. Je me souviens pourtant d'avoir trimballé mes élèves à travers le Brésil pour y visiter des mines de fer, et découvert à cette occasion, quelque inconfortable que fût l'endroit où l'on pouvait se trouver — une carlingue d'avion, un aérogare, un bus cahotant sur les routes du Minas Gerais — qu'ils ne quittaient plus leurs écrans d'ordinateurs où s'agitaient les silhouettes bleues et jaunes des *Simpson's*. Les *Simpson's* sont pour moi le *Bonanza* de la démultiplication des écrans, l'image numérique de la famille en miettes qui attire les *digital natives* vers la vidéo-consommation individuée. Les *Simpson's* sont édités par la télévision qui circule en images sur les écrans numériques. La multiplication des écrans est un défi pour le cinéma : le risque est moins d'y perdre sa mémoire, que de s'y trouver dissout dans d'autres genres, d'autres protocoles éditoriaux.

Un peu de corniche

Le 28 avril 1639, Poussin, encore en Italie, envoie par la malle à Chantelou (collectionneur mécène, qui deviendra curateur de Louis XIV) ses *Israélites recueillant la manne dans le désert* en l'accompagnant de ce mot : « Quand vous aurez reçu le vôtre (tableau), je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au dehors en recevant les espèces des autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour. » A quoi il ajoute, d'ailleurs : « Il serait fort à propos que la dite corniche fut ornée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser. »

Un protocole éditorial est avant tout la définition d'un cadre, d'un espace clos délimitant la chose montrée. Et ce, d'autant plus que les objets voisins sont nombreux et attirent le regard. Pour exister, pour passer dans le réel, le cinéma a besoin d'un cadre — la salle — et d'un peu de corniche. Laquelle doit être d'autant plus visible, plus dorée, que sont nombreux les écrans en miroir.

Le cinéma a besoin de la salle — et de corniches que sont les académies, festivals, cinémathèques, ciné-clubs, etc. — pour être identifié en tant que tel. Mais toutes les corniches, aussi dorées soient-elles, ne peuvent se substituer au protocole éditorial de la salle, à la radicalité de ce qu'elle fait apparaître, à ce qu'elle suscite de nouveau. La question est alors de savoir si l'économie de la salle — fondamentalement liée à celle de l'immobilier — permet encore le risque de la création et de la diversité. Car, même si, grâce au numérique, sa

logistique est allégée, les coûts fixes — publicité, loyers — de la sortie en salle vont continuer d'augmenter.

Face à cela, le numérique fait émerger des protocoles éditoriaux totalement dématérialisés. Les séries TV, une fois apparues, éditées dans leur cadre protocolaire — les plus pointues passent une fois à minuit à la télévision — peuvent directement cibler des publics mondiaux. Ce protocole élimine les coûts et les risques de la sortie en salle, et construit, là où le cinéma bâtissait des prototypes, des marques éditoriales associées à des produits sériels. En jargon économique : moins de coûts échoués, notamment en marketing, et des économies d'échelle. De là une capacité à innover, à transgresser, à risquer, que le cinéma peine aujourd'hui à soutenir. En transférant les coûts d'édition vers la création, le numérique concurrence radicalement le protocole éditorial du cinéma. A l'ère des multiplexes, de la guerre des remakes et des blockbusters planétaires, quelle place, quel temps, quelle attention, le *digital native*, accroché aux écrans domestiques et aux *séries* audiovisuelles, accordera-t-il à l'expérience et/ou à l'office du cinéma ?

Perdre la mémoire ?

Pour conclure, je veux dire un mot sur la mémoire que questionne le titre de ce colloque. A mon sens, et s'agissant du cinéma, elle est bien moins menacée que la création. Le *cinéma imaginaire*, celui qui circule en images, active en permanence la mémoire du cinéma. En outre, l'oubli ne dure pas toujours. Sumer a été entièrement réinventé par ses tablettes. L'histoire s'écrit chaque jour grâce aux archives, sans cesse redécouvertes.

Certes, le cinéma est une écriture aux supports fongibles. Faut-il alors le sauvegarder sous forme immatérielle ? Provisoirement peut-être. Mais c'est encore plus risqué car nul ne sait ce que vont devenir les standards. Le numérique doit, me semble-t-il, permettre de capturer et restaurer l'image synchronisée, et de trouver le contretype, l'imprimé imputrescible ou maximalement stable. Contrairement à la création, assise sur l'efficacité d'un protocole éditorial, ce n'est ici qu'une affaire technique. On trouvera, à coup sûr, le moyen de la régler.