



HAL
open science

Archéologie Cinématographique et Evolution des Standards Technologiques

Yannick Pourpour

► **To cite this version:**

Yannick Pourpour. Archéologie Cinématographique et Evolution des Standards Technologiques. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2011. Français. NNT : . tel-00705346

HAL Id: tel-00705346

<https://theses.hal.science/tel-00705346v1>

Submitted on 7 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITE PAUL VALERY – MONTPELLIER SUD DE FRANCE III
ECOLE DOCTORALE N°58

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PAUL VALERY – MONTPELLIER III

Discipline : CINEMA

POURPOUR Yannick

Archéologie cinématographique et évolution des standards technologiques

Membres du jury

M. Laurent Jullier, (Rapporteur)

M. Jean-Jacques Meusy (Rapporteur)

Mme Valérie Vignaux (Examinatrice)

M. François Amy de la Bretèque (Directeur de Thèse)

Thèse soutenue le 14 Novembre 2011

ARCHEOLOGIE CINEMATOGRAPHIQUE ET EVOLUTION DES STANDARDS TECHNOLOGIQUES

1 / 493

Résumé

Les technologies de projection et de diffusion des œuvres cinématographiques ont la réputation d'être des facteurs d'importance négligeable. Or, à l'inverse, elles jouent un rôle fondamental dans leur diffusion et donc leur réception. Par ailleurs, ces technologies, bien que leurs grands principes fondateurs n'aient pas changé depuis près d'un siècle, sont au cœur d'un processus d'évolution perpétuelle. Ce processus permanent aura, lui aussi, un impact sur la manière dont des œuvres, tournées à l'aide d'équipements aujourd'hui devenus obsolètes, vont se transmettre de génération en génération, par des processus de recopie et de duplication complexes, et dont les conséquences esthétiques et philologiques pour les films restent mal connues. Cette thèse a pour objectif d'étudier, dans une démarche archéologique, les modalités et les processus de cette double évolution à travers les traces que lèguent au présent œuvres et contextes de diffusion disparus. Ce sont autant de « prophéties », selon le mot de Walter Benjamin, qui feront l'objet de réinterprétations et de réappropriations plus ou moins complexes par les générations suivantes, lesquelles lègueront à leur tour à la postérité des traces de leur propre passage. Cela engendre un complexe processus perpétuel de sédimentation, encore aujourd'hui mal connu, qui constitue le principal objet d'étude de cette thèse.

Abstract

The technologies involved in theatrical projection and the watching of movies have the reputation to be of negligible importance. On the contrary, they have an impact that is at the core of movie reception processes. Even though their basic principles have barely changed in almost a century, those technologies are involved in a perpetual evolution process. It will, too, have an impact as to how films shot using equipment now obsolete will require complex duplication and printing operations to ensure they keep being showed. The aesthetical, ethical and philological consequences of these operations are still partly unknown. So, this thesis aims to study, in an archeological way, the said evolution processes and their different consequences, focusing especially on the evidence obsolete and forgotten films or technologies bequeathed to us. In other words, this thesis studies the « prophecies », of the past, as Walter Benjamin put it, prophecies that will be subject to subtle and complex recycling by the next generations. Those will, in turn, hand down the mix they made to posterity, adding evidence of their own existence. That infinite sedimentation mechanism remains scarcely understood This thesis is meant as a contribution on this matter.

Mots – Clefs

Cinéma / Archéologie / Technologie / Projection / Histoire / Evolution / Appareils

Keywords

Cinema / Archeology / Technology / Projection / History / Evolution / Equipment

Centre de Recherche RIRRA 21, Equipe d'accueil 4209

Centre Saint Charles, Place Albert Premier, 34090 Montpellier

Remerciements

Le travail de thèse a souvent la réputation d'un sacerdoce solitaire. Cette réputation, est en partie justifiée, c'est vrai, mais la réalité est heureusement beaucoup plus nuancée, notamment grâce à l'accompagnement, aux conseils et au soutien que peuvent prodiguer l'entourage familial, universitaire et professionnel, tout au long du parcours.

Je souhaiterais, en premier lieu, remercier François Amy de la Bretèque, mon directeur de thèse, pour sa patience et ses précieux conseils, sur le plan méthodologique comme sur le plan scientifique. Je souhaiterais également remercier les membres du Jury Laurent Jullier, et Jean – Jacques Meusy, rapporteurs, ainsi que Valérie Vignaux d'avoir accepté d'examiner mon travail.

Je souhaiterais également remercier les équipes du Centre de Recherche Rirra 21 comme celles du Secteur Cinéma de l'Université Paul Valéry, avec une pensée particulière pour Marie-Eve Thérenty, Makis Solomos, Pierre Citti, Michel Collomb et Elisabeth Pillet et leurs bienveillantes paroles, notamment dans les moments de doute. Je voudrais également remercier Sebastiana Lisboa, ainsi que mes collègues doctorants pour leur soutien, leur sympathie et leur amitié, et tout particulièrement Jonathan Devaux, Bastien Cheval, Olivier Gutierrez, Jean-Christophe Olive et Caroline Hermosilla.

Ces années de recherche furent également l'occasion de rencontres particulièrement passionnantes, même si certaines d'entre elles furent à mon grand regret des plus passagères. Je souhaiterais donc remercier Laurent Mannoni, Jean-Pierre Verscheure et François Ede, rencontrés lors des Conférences du Conservatoire des Techniques de la Cinémathèque Française, ainsi que Kira Kitsopanidou, Maître de Conférences à l'Université Paris 3, pour ses encouragements et ses conseils. Je souhaiterais également remercier Dominique Païni et Jean-Michel Frodon, ainsi que l'équipe des Congrès Archimages, en particulier Marc Vernet et Lorraine Pereira.

Ces années de thèse furent également l'occasion pour moi de retrouver le monde associatif étudiant, qui constitua une précieuse bulle d'oxygène et de décompression. Je tiens donc également remercier l'équipe des associations L'Asso7 (Mélodie, Guilhem, Julien, Clément....) et l'Asso Lettres (Violaine, Jaufre, Guilhem....) pour leur accueil et leur bonne humeur, sans oublier Christa Dumas, Marianne Celka et Thibaut Gerard, de la Maison des Etudiants, à l'aventure de laquelle j'aurai été très

heureux de prendre part.

Une écrasante majorité des références utilisées dans cette thèse étant issues du monde anglophone, je souhaiterais remercier les enseignants de langues vivantes que j'ai pu rencontrer tout au long de mon parcours, remerciement qui s'étendent, plus généralement, à ceux qui ont su m'encourager durant ces longues années d'études. Je suis arrivé à ce niveau en partie grâce à eux, et je leur en suis reconnaissant.

Je terminerai par des remerciements à l'attention de mon entourage, pour son indéfectible soutien tout au long de ce parcours, et à tous points de vue. Je souhaiterais donc remercier mes parents et grands – parents, ainsi que Andrée Bonizzi, François-Xavier et Marie- France Sauvage, et leur dédier la présente thèse. Enfin, merci à Michelle et Yannick Meyer, Gérard François, Stéphanie Noardo ainsi qu'à la famille Ollivier - Moulène, pour des raisons qu'il serait sans doute trop long d'expliquer ici.

Cette liste de remerciements resterait incomplète sans une pensée pour tous les projectionnistes, techniciens et autres régisseurs avec qui j'ai pu entrer en contact tout au long de mon long parcours de cinéphile, que ce soit via le forum www.projectionniste.net ou, en direct, dans leurs cabines dont ils m'ont bien volontiers ouvert les portes.

« Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

(Lavoisier, d'après Axanagore De Clazomènes)

« Découvrir c'est bien souvent dévoiler quelque chose qui a toujours été là, mais que l'habitude cachait à nos regards. »

Arthur Koestler, Le Cri d'Archimède

« Le monde qui d'ordinaire nous est familier ne laisse aucune trace et n'aura nulle commémoration »

Henry David Thoreau

"Le fleuve du devenir qui s'écoule ininterrompu ne restera jamais calme, et de même, mais dans une direction inverse, le fleuve de l'anéantissement, appelé Achéron ou Cocyte par les poètes."

Héraclite

TABLE DES MATIERES

Pages liminaires

Résumé _____	2
Abstract _____	3
Mots – Clefs _____	4
Remerciements _____	5
Exergue _____	7
Table des Matières _____	8

Introduction

1. « L'agrément d'une sortie entre amis » _____	13
2. « Une histoire de standards... » _____	17
3. Archéologie(s) et Héritage(s) _____	22
4. Axes d'approche _____	26

Première Partie : Evolution des techniques de projection et de diffusion 28

1 Histoire de l'intermédialité des films : du cinéma vers l'audiovisuel _____	28
1.1 Description de la situation contemporaine : le modèle du réseau sphérique _____	28
1.1.1 Vers un changement de statut des œuvres cinématographiques _____	28
1.1.2 Une diffusion tous azimuts de versions multiples _____	30
1.1.3 Les limites du versionnement _____	33
1.2 Le modèle historique séquentiel : plusieurs versions hiérarchisées se succèdent _____	35
1.2.1 Avant les années 1970 _____	36
1.2.2 Après les années 1970 _____	37
1.3 Passage d'un modèle séquentiel à un modèle sphérique _____	39
1.3.1 La non-standardisation permet d'empêcher le piratage MAIS favorise le plagiat. ___	39

1.3.2	L'apparition du Parlant : une nouvelle étape est franchie _____	40
1.3.3	Les limites de la technique freinent l'intermédialité et les transferts (Magnifilm) _____	44
1.3.4	<i>Vera Cruz</i> et <i>20, 000 Leagues under the Sea</i> : une intermédialité pionnière _____	47
1.3.5	Todd-AO puis Dimension 150 : estompement des frontières entre formats _____	52
1.3.6	Technirama et VistaVision:les formats de tournage et de projection désolidarisés _____	56
1.3.7	L'arrivée du cinéma à la télévision : suite logique dans l'intermédialité des films _____	61
1.3.8	Super 35 puis Numérique : paroxysme logique de pratiques déjà courantes _____	63
1.4	L'intermédialité tue l'intermédialité : de <i>A Bug's Life</i> à <i>The Dark Knight</i> et <i>Avatar</i> _____	68
1.4.1	<i>A Bug's Life</i> , exemple pionnier d'intermédialité vers plusieurs « marchés-écrans ». _____	68
1.4.2	<i>The Dark Knight</i> (2009) : l'intermédialité à son zénith ? _____	69
1.4.3	Vers une disparition de l'intermédialité ? <i>Avatar</i> et <i>Tron : Legacy</i> (2009 – 2010) _____	73
1.5	Changement de statut de la vidéo : ultime bouleversement de la hiérarchie des médias ? _____	77
1.6	Les films antérieurs s'accommodent-ils de cette intermédialité nouvelle ? (rétroactivité) _____	82
1.6.1	Deux cas de transmission positive : <i>Fantasia</i> (1940) et <i>Gone With the Wind</i> (1939). _____	83
1.6.1.1	<i>Gone With the Wind</i> _____	87
1.6.1.2	<i>Fantasia</i> _____	90
1.6.2	Deux exemples problématiques : <i>Trafic</i> (1971), <i>Cat People</i> (1942) _____	94
1.6.2.1	L'utilisation du son pour produire du comique chez Jacques Tati _____	95
1.6.2.2	L'utilisation du son dans <i>Cat People</i> (1942) pour produire du suspense. _____	95

Conclusion/Transition _____ **99**

Seconde Partie : les techniques façonnent le spectateur _____ **102**

2	Bases théoriques et historiques autour de la réception des films _____	102
2.1	Lien entre contexte technologique et impact des stimuli cinématographiques _____	102
2.1.1	Notions de Technologie Définissante et de Référentiel Technologique _____	102
2.1.2	La représentation inaugurale : mythologie de la réaction spectaculaire du public au « Grand Café ». _____	106

2.1.3	Petite histoire du film-démo : une fuite en avant visant à retrouver cet impact sur un public qui a depuis longtemps perdu sa virginité cinématographique ? _____	108
2.1.4	Le film-démo, un concept hollywoodien ? _____	123
2.2	Quelles traces de leur temps peut-on trouver dans les films ? _____	127
2.2.1	Les films s'inscrivent dans un réseau d'éléments visuels/culturels issus d'autres arts _____	132
2.2.2	De la même façon, un second réseau de traces se noue entre films _____	137
2.2.3	Réappropriation par le public : d'autres traces indirectes des films ? _____	173
2.3	Les liens entre œuvres comme bases d'une archéologie systématique des films ? _____	179
2.3.1	Que se passe-t-il lorsqu'on découvre un nouveau film ? _____	188
2.3.2	Que se passe-t-il lorsqu'on revoit ce film dans des conditions et/ou un contexte différents ? _____	204
2.4	Comment le spectateur classe-t-il ces réceptions et se reconstruit-il le film ? _____	210
2.4.1	Un peu de psychologie : mémorisation des stimuli et valence émotionnelle. _____	215
2.4.2	Jean Louis Comolli, Michaud et Jullier : jugement et idéologie. _____	217

Conclusion/Transition _____ **227**

Troisième Partie : Genèse de la notion de patrimoine cinématographique. _____ **230**

3	Problématiques de conservation et de transmission des œuvres cinématographiques _____	230
3.1	Hollywood et son patrimoine : des relations complexes et contradictoires _____	230
3.2	Archéologie, culture et histoire : quelques éléments de remise en contexte _____	231
3.3	Autour de la notion de conservation des appareils _____	249
3.3.1	La conservation muséale _____	249
3.3.2	La conservation des appareils à des fins utilitaristes _____	251
3.3.3	La « révolution numérique » _____	253
3.4	La question de la sensibilisation du grand public. _____	255
3.5	Un peu de vocabulaire et de sémantique _____	258

3.5.1	Vocabulaire archivistique : notions de corpus, de fonds, de collection _____	258
3.5.2	Vocabulaire philologique : notions de texte établi, de version, d'original et de copie _____	265
3.5.3	Special Venues : des séances très spéciales _____	294
3.5.4	Elements de variations dans l'exploitation ordinaire. _____	304
3.5.5	Elements de philologie : comment peut-on établir un texte filmique ? _____	328

Conclusion / Transition **348**

Quatrième Partie : Quelles perspectives pour le patrimoine cinématographique ? **350**

4	Spectacle cinématographique / texte filmique : sauvegarder / reconstituer ? _____	350
4.1	La notion de « restauration illusionniste » née au XIXème siècle. _____	352
4.2	La reconstitution (théâtrale) à l'aide des équipements originaux « d'époque » (ou pas). _____	359
4.3	La remédiatisation (discrète) moderne, dans un nouveau contexte technique. _____	364
4.4	Discussion sur la pertinence de ces méthodes _____	369
4.4.1	Technique, support, et identité esthétique : la question de la nostalgie _____	372
4.4.2	« Les chaînes de l'habitude sont en général trop peu solides pour être senties, jusqu'à ce qu'elles deviennent trop fortes pour être brisées. » (Samuel Johnson) _____	386
4.4.3	Technique de diffusion et horizon d'attente. _____	392
4.4.4	Des projections et de l'utopie de celles-ci. _____	399
4.4.5	Support et scories : une question de tolérance et d'éducation. _____	405
4.4.6	Les scories de la remédiatisation _____	409
4.5	Les films aux versions multiples : vers de nouvelles pratiques de conservation ? _____	415
4.5.1	Comment archiver les <i>œuvres trans-media</i> ? ¹ _____	416
4.5.2	Quels défis pour les « vraies » archives ? _____	421
4.6	De l'intérêt archéologique des films et versions en Formats « spéciaux » ou obsolètes _____	427

Conclusion **433**

¹ Ce concept, complémentaire de celui des « Marchés - Ecrans » décrits par Joël Augros dans sa communication au Congrès 2010 de l'AFECCA, a été entre autres développé par Jonathan Gray dans son ouvrage de référence *Show Sold Separately*, New York University Press, 2010.

Perspectives **435**

1. Autour du dernier plan d'Inception (2010) 436
2. Des images de "seconde main" ou des reliques ? 439
3. Un seuil de tolérance à l'imperfection toujours plus bas 444
4. Des frontières et du monde post-moderne 449

Annexes

Bibliographie	459
1. Histoire et technique du cinéma	459
2. Economie / Economie du cinéma	465
3. Ouvrages Théoriques et/ou généraux	466
4. Ouvrages collectifs	470
Périodiques	474
Wébographie	474
Lexique des termes techniques	475
Filmographie Chronologique	487

Introduction

1. « L'agrément d'une sortie entre amis. »

Vu du ciel, à l'aide d'une photo satellite, sur un site comme *Google Earth*, par exemple, un multiplexe moderne n'est jamais, au fond, qu'un grand carré ou un grand rectangle, dans lequel sont découpés d'autres carrés plus petits, les salles, que les extractions d'air de leurs cabines respectives trahissent sur le toit par une petite cheminée, point blanc qui jure sur le fond noir ou gris anthracite des revêtements d'étanchéité dont est tapissé le béton.

D'en haut, de Villeneuve à San Francisco en passant par Sidney, Tokyo ou encore Marseille, ces différents multiplexes se ressemblent tous comme des gouttes d'eau, et bien en peine serait le spectateur d'une de ces photos aériennes de dire dans quel pays roulent les voitures alignées dans les parkings, et de quelles villes viennent les spectateurs que l'on devine sur le parvis en train de se diriger vers le hall d'accueil. Pour un peu, on pourrait presque prendre une seule de ces photographies, et se dire que d'une certaine manière, s'y trouve une représentation de n'importe quel multiplexe à travers la planète, d'où qu'il soit.



Illustration 1 Un restaurant parisien dans le film de Brad Bird *Ratatouille*.

Chacun des ces carrés se voit arbitrairement attribuer un numéro, dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle, par exemple, qui prévaut à la numérotation des tables de n'importe quel restaurant pratiquant le service à la table, comme ici, dans la scène finale du film de Brad Bird *Ratatouille* (Illustration.1)

Nous sommes, c'est vrai, en droit d'exprimer une préférence pour l'une ou l'autre de ces tables, mais, théoriquement, le repas qui nous sera servi n'est pas censé présenter de grandes différences qualitatives avec les plats dont seront gratifiés nos voisins dans la même salle, au cours du même service et, par extension d'un service à l'autre. D'ailleurs, on notera que l'idée de « table habituelle » ne se nourrit jamais, au fond, que des souvenirs des repas qui s'y seront déroulés, dans la mesure où, le plus souvent, c'est le serveur qui nous place de manière un peu arbitraire dans la salle, en fonction de paramètres comme l'occupation de celle-ci ou du nombre de convives, lorsque nous passons pour la première fois la porte de l'établissement concerné.

Il en va un peu de même pour les salles de cinéma, surtout dans les multiplexes. Comme le rappelle en effet Emmanuel Ethis dans *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, « ce sont 35 à 40% des spectateurs accompagnés qui ignorent ce qu'ils vont aller voir jusqu'au moment où ils arrivent devant les caisses. [...] Que se passe-t-il à ce moment précis où basculent toutes les incertitudes d'un groupe pour se fondre dans l'ultime décision qui conduit au paiement de sa place de cinéma ? »²

Une chose est sûre, la configuration technique de la salle ne semble pas être un facteur déterminant pour le choix du film, même dans les multiplexes, où la liste des salles, identifiées par de simples numéros, et des programmes qui s'y déroulent, est égrénée sur des panneaux d'affichage qui ne sont pas sans rappeler ceux que consultent nerveusement les voyageurs plus ou moins pressés à leur arrivée dans n'importe quel terminal. Ces comportements ne sont pas, dans certains cas, sans rappeler ceux de certains spectateurs retardataires, d'ailleurs.

Toujours comme les voyageurs dans les gares, d'autres, à l'inverse, arrivent dans le hall de ce même multiplexe bien à l'avance, en sachant déjà quel film ils vont voir, et à quelle séance, soit parce

² Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, Collection 128 Sociologie, Editions Armand Colin, 2005 p.92

qu'ils ont pris leur décision avant d'arriver, autour d'un des multiples moyens de consulter le programme des salles mis à leur disposition par la presse écrite, soit, directement, sur Internet. Certains d'entre eux auront même fait l'acquisition de leur billet, directement sur Internet, billet qu'ils n'auront de fait plus qu'à récupérer auprès d'une borne ou d'une caisse spécifique.

Cela dit, nos spectateurs, qu'ils soient venus assister à n'importe quel nouveau blockbuster de l'été, ou à un film moins grand public ignorent toujours dans quelle salle ils vont être installés, et même à quoi celle-ci peut bien ressembler. Pour ceux qui ne fréquentent qu'occasionnellement les salles obscures, et/ou ne connaissent pas forcément toutes les salles du multiplexe, c'est une inconnue qui ne semble nullement les préoccuper, pas plus qu'ils ne savent dans quel format est le film, exception faite, bien sûr, des films en numérique 3D, que le surcoût par place et le nécessaire port de lunettes distinguent de toute façon.

Peu leur importe, semble t-il, de savoir quelle est la configuration de la salle et son équipement (sonore ou 3D), si bien que c'est toujours ignorants de ce dernier paramètre que nos spectateurs lambda entrent dans la salle, et choisissent leur fauteuil, persuadés qu'ils sont de voir, dans quelques minutes, ce film - même qu'ils ont choisi.

Ce film-même, (ou, le film « en soi »), c'est à dire le spectacle du « mouvement de lumière sur un écran » auquel ils sont sur le point d'assister, est porteur à la fois d'une notion d'universalité (c'est le même film pour tout le monde) et une notion d'unicité qui lui donnerait une certaine authenticité (c'est le même film, donc c'est LE FILM, comme si on pouvait faire abstraction de son existence à des centaines de milliers de COPIES mises en mouvement dans les cabines de projection à travers le monde).

En d'autres termes, nous sommes presque arrivés à l'absolue concrétisation de la définition pratique qu'a pu donner Paul C. Sperh de la standardisation de la pellicule et de ses conséquences : « ***Les dimensions standard ont rendue possible la projection des films dans n'importe quel pays du monde, et ont offert un format uniforme, fiable et prévisible pour la production, la distribution et la projection de films, accélérant la diffusion des films et leur acceptation comme moyen universel de divertissement et de communication.*** »³

3 Paul C. Sperh, *Unaltered to Date: Developing 35 mm Film*, in *Moving Images: From Edison to the Webcam*, Sous la direction de John Fullerton et Astrid Söderbergh Widding; (p. 4). John Libbey & Co.
NB : Comme ici, c'est moi qui traduis, sauf mention contraire.

De fait, nos spectateurs sont convaincus qu'ils vont assister au «film en soi», aussi parce qu'ils font confiance au pouvoir de cette *standardisation* quant à l'uniformité qualitative des séances auxquelles ils assistent. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que l'on évoque volontiers ironiquement les multiplexes comme des *usines à images*, où les films sont projetés à la chaîne, parfois même, avec des inter-séances qui laissent à peine le temps au personnel d'entretien de balayer dans la salle le popcorn laissé par les spectateurs de la séance précédente. La filière tout entière du cinéma commercial se voit ainsi apposer l'épithète d' **industrie**, par opposition peut – être à l'idéologie d'un certain artisanat qui règnerait dans l'univers d'un cinéma plus auctorisant, où les réalisateurs cesseraient, d'être des employés « castés » par un producteur, et chargés de la confection d'un *produit* qui doit lui aussi, se conformer, au – delà de la simple « garantie de bonne fin », à un certain nombre de règles visant à lui assurer un succès minimum synonyme d'un retour sur investissement.⁴

Quant à la salle, elle n'est pas censée influencer sur le cours du spectacle, et sa puissance technique, parce que standardisée elle aussi, théoriquement identique, sinon équivalente, d'autant plus que, du point de vue du public, la cabine se résume à une « boîte » dotée d'un fenestron, boîte dont le contenu (mystérieux au demeurant) n'est pas censé avoir une influence sur le « mouvement de lumière sur un écran ». Ce serait peut –être même, dans le mystère de cette « boîte » inconnue, que se joue tout ou partie de cette impression autographique de la représentation cinématographique par laquelle on voit « le film en soi » et non l'une de ses copies.

Cela va en tout cas dans la logique des propos de René Vinçon, qui affirme que l'œuvre originale, « unique, rare », « est toujours dans un coffre invisible ou introuvable : elle est isolée de toute appréhension immédiate. »,⁵ faisant d'ailleurs de l'œuvre cinématographique une œuvre au statut paradoxal, dans un no man's land entre autographie et allographie⁶, où le rituel de présentation de l'œuvre suppose l'isolement de son artefact hors de la vue d'un spectateur. L'œuvre, pour que réussisse sa présentation, suppose donc, d'une certaine manière, d'être isolée de son public, de même que l'illusionniste opère derrière ses draperies de tissu noir, ou que la magie présente à l'écran repose sur une complexe machinerie elle aussi hors champ.⁷

4 Scott Eyman, *Lion of Hollywood : The Life and Legend of Louis B. Mayer*, Simon & Schuster Publishing, p.99-100, 2005.

5 René Vinçon, *Artifices d'exposition*, Editions L'Harmattan, Collection *Esthétiques*, 1999 p.62

6 Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Hachette, Coll. Pluriel, 2005.

7 *Artifices d'Exposition* p.61-62.

Mais nos spectateurs n'en sont pas à une contradiction près.

En effet, s'ils feignent de les ignorer, ils restent tout de même suffisamment sensibles aux conditions de présentation de celle-ci, et aux arguments de la « puissance technique déployée par la salle »⁸ **pour peu que ces dernières aient fait l'effort de communiquer sur le sujet**, Par exemple, en apposant, dans leur hall ou sur leur devanture, des panneaux indiquant que l'établissement est équipé de tel ou tel système sonore, pour ne prendre que cet exemple – là. Cette pratique, les *majors* tenteront d'ailleurs de l'encadrer lors du lancement du CinémaScope, encourageant les salles à employer des formules standardisées pour indiquer, selon le cas, que la projection se faisait en son stéréophonique magnétique, ou, à l'autre bout du spectre des configurations possibles, simplement en monophonie optique.

Ces informations seront d'ailleurs reproduites sur les programmes des salles de cinéma, comme on peut le constater en ouvrant presque n'importe quel journal d'époque à la page des colonnes idoines, dans lesquelles apparaissent dans les années 1990 d'obscurs sigles comme THX, DTS, SDDS, SRD, STS, tandis que, sur Internet faisaient rage en amont de leur sortie les débats pour savoir quelle version d'*Avatar* ou de *The Dark Knight* il valait mieux aller voir, sous-entendant de fait que celles-ci ne se valaient pas forcément toutes, que l'on parle, comme on l'aura compris, des versions du film, comme des salles qui les projettent.

En fait, comme a pu l'expliquer Laurent Jullier,⁹ l'équipement technique de la salle, comme la qualité de ladite projection est aujourd'hui un critère tout à la fois important et secondaire. On tentera ici d'apporter quelques éléments de réponses autour de ce propos à la formulation apparemment contradictoire.

2. « Une histoire de standards... »

Une fois assis dans la salle, lorsque le noir se fait, et que les premières secondes du familier jingle d'une quelconque société de production se font entendre, le spectateur fait donc confiance à la

⁸ Laurent Jullier, *Qu'est ce qu'un bon film ?* Ed, La Dispute, p.83.

⁹ *Qu'est ce qu'un bon film, ?*

standardisation de l'industrie quant à la « fidélité » du spectacle qui va lui être proposé vis-à-vis d'un original, qui reste somme toute pour lui un concept nébuleusement lointain, mais néanmoins fondamental, surtout pour le cinéphile, qui, comme l'oenologue veut pouvoir se targuer, à la sortie, d'avoir goûté « le vrais jus » de la chose.

Le fonctionnement de la filière cinématographique, du plateau de tournage à la salle de projection, est en effet régulé, plutôt que par une simple idée d'une standardisation très industrielle, par un complexe enchevêtrement de règles émanant d'instances différentes, selon qu'il s'agit, par exemple, de normes, ou de standards, une nuance sémantique qui n'est pas toujours évidente pour le spectateur lambda.

Que faut-il entendre, derrière le mot « Standard » ?

Le dictionnaire Larousse du Cinéma ne comportant aucune définition d'un terme pourtant fondamental pour le domaine qui nous occupe, contentons-nous d'une définition plus générale, puisée dans le Larousse 1994. Ouvert à la page idoine, celui-ci nous apprend qu'on désigne par standard « une norme de fabrication, ou ce qui correspond à un modèle, à une convention donnée. »

Cette dualité sémantique peut, au moins en partie, s'expliquer par le fait qu'en langue anglaise, le mot « standard » désigne tour à tour les deux termes de norme et de standard, le terme « norm », au sens très proche de son équivalent français « norme », n'étant que rarement usité dans le langage courant, d'où des fluctuations de sens dans les traductions de documents techniques anglophones, fluctuations qui auront, on l'imagine, déteint sur notre usage français du mot, de la même façon que certains de nos néologismes aujourd'hui s'expliquent par les nécessaires libertés prises avec la rigueur de la langue par les adaptateurs français afin de coller au mieux au mouvement des lèvres des acteurs à l'écran.

Pour différencier norme et standard, il faut garder à l'esprit que n'importe quel industriel ou fabricant peut définir un standard au sein de son consortium. En revanche, exception faite de certains cas particuliers qu'il serait trop long à décrire ici, lesdits standards ne seront jamais complètement vraiment universels, puisque n'importe quel industriel ou organisme va être en mesure de lancer "son" standard concurrent, s'il ne souhaite pas reconnaître celui lancé par une firme, ou lui faire concurrence en se positionnant sur le même marché, l'absence d'interopabilité entre les procédés ayant l'avantage de rendre les clients captifs d'une marque ou d'un produit.

Seule une norme, établie au niveau national ou international par un ou plusieurs organismes publics habilités pourra vraiment contraindre les différents protagonistes à harmoniser leurs systèmes pour les rendre inter-opérables, c'est à dire mutuellement compatibles. Cela suppose cependant qu'elle en ait l'autorité et la légitimité auprès d'eux.

Dernière différence, mais non des moindres, on notera qu'un "standard", à l'inverse d'une norme, repose le plus souvent sur ce qu'on appelle une technologie "propriétaire" protégée soit par le secret industriel, soit par des brevets, technologie dont le promoteur ou l'industriel aura tout intérêt à s'assurer l'exclusivité. Sans compter, comme on l'a évoqué, que les différentes technologies propriétaires ne seront pas forcément en mesure de travailler ensemble, surtout si l'établissement d'interfaces ne peut se faire qu'à travers de complexes opérations de rétro-ingénierie, lesquelles font courir, au passage, le risque de violer l'un ou l'autre des brevets en jeu.

Complexe réseau auquel il faut ajouter la propre « cuisine » des opérateurs, qui composent de leur mieux avec ces différents éléments, et des conventions parfois bien difficiles à appliquer à la lettre sans obérer le confort des spectateurs. Avec le temps, ces différentes pratiques finissent par entrer dans les moeurs à un point tel qu'elles sont « entérinées » de fait, soit par la modification des standards en vigueur, soit, le plus souvent, par l'édiction d'une nouvelle norme (ou la mise à jour de l'ancienne), prenant en compte les altérations qu'elle a pu subir.

Ce qui nous amène à un autre versant de la confiance qu'ont les spectateurs dans la « standardisation » du cinéma considéré comme une industrie, celui de la supposée « immuabilité » d'un film « en soi », dans la salle d'un multiplexe qui, rappelle Emmanuel Ethis, se pense « comme une synthèse des apports qualitatifs que la salle de cinéma a connus tout au long de son évolution : confort accentué pour le spectateur, qualité technique de diffusion haut de gamme tant pour le son que pour l'image, personnels d'accueil plus nombreux et mieux formés, [...], etc. »¹⁰

Est-ce donc à dire que les spectateurs des salles obscures placent mal leur confiance, tant en la « standardisation » de l'équipement que dans l'immuabilité des lois qui les régissent, et sur lesquelles repose, au fond, cette idée qu'ils assistent au film « en soi » et non, comme l'écrit Noël Carroll, à une

10 *Sociologie du Cinéma et de ses publics*, p. 39

exécution d'après un modèle ?

L'idée de cette « immuabilité » du standard pourrait s'expliquer, au fond, par cette idée reçue qui veut que le cinéma n'ait, si l'on fait temporairement abstraction des technologies de projection numérique actuellement en cours d'expansion dans les salles et notamment les multiplexes, pratiquement pas changé dans son principe général depuis la standardisation de la pellicule cinématographique lors du Congrès de Paris, en 1909. C'est au cours de celui-ci que fut établi l'acte de naissance d'une pellicule enfin standardisée, mettant ainsi fin à des années d'incertitude technologique, et aux problèmes que posait l'absence d'intercompatibilité des procédés. Ainsi, les organisateurs du Concours de Photographie Filmée de Monaco en 1898, qui n'avaient pas les moyens de s'équiper de manière à pouvoir passer toutes les



Illustration 2: 35mm de 1895 (à gauche) et 35mm de 2005 (à droite).

pellicules alors disponibles sur le marché, se sont-ils vu contraints d'ajouter un point technique dans le règlement dudit festival. On peut y lire la phrase suivante : « Le deuxième Concours ouvert aux amateurs et aux professionnels comprend une bande pelliculaire de 35mm de largeur et d'au moins 15 mètres de long, obtenue avec un appareil chronophotographique quelconque au pas Américain, 4 trous par image et représentant un sujet en mouvement pris dans la Principauté de Monaco. »¹¹

On a reproduit ici deux photographies montrant des échantillons de pellicule 35mm. A gauche, il s'agit d'un quelconque fragment d'une *danse serpentine*, sur pellicule Edison datée approximativement de 1895. A droite, il s'agit d'un fragment d'une bande annonce que j'ai eu l'occasion de réaliser en 2005 pour un festival étudiant du court – métrage. On notera la ressemblance troublante entre les deux formats, qui pourrait, en effet, conforter le spectateur lambda dans cette idée d'immutabilité du Septième Art, au moins sur le plan de son principe technique, et que tous deux répondent à la description du type de pellicule exigée par les organisateurs du Concours de Photographie « Monaco Vivant ». ¹² Imaginons à présent qu'ils contiennent tous deux des sujets monégasques, et que

11 Extrait du Règlement du Concours de Photographie de Monaco, Publié dans *La Mise au Point*, N°2, p.47-48 Février 1898. Repris dans l'ouvrage de Marie – Sophie Corey, Jacques Malthête, Laurent Mannoni et Jean – Jacques Meusy, *Les Premières Années de la société L. Gaumont et Cie, Correspondance Commerciale de Léont Gaumont 1895 – 1899*, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma / Bibliothèque du Film / Gaumont, 1998 p.275

12 On notera, au passage, que, malgré la proximité géographique qui aurait pu faciliter les choses, les pellicules Lumière, qui

nous soyons en possession d'une machine à remonter le temps, pour nous rendre dans la Principauté de 1898.

Si l'échantillon de 1895 pourrait sans encombre être présenté au Jury, en irait – il de même pour le fragment de 2005 ? Dans le même ordre d'idée, imaginons que, de retour de notre incursion dans le Monaco de cette fin de siècle, nous ayons pu ramener la pellicule de gauche, pourrions-nous aller la projeter sur un projecteur moderne dans la cabine d'un multiplexe quelconque ?

Une comparaison rapide des deux éléments nous force hélas à répondre négativement, ne serait-ce que pour une seule raison : l'apparition en 1926 du son sur film, sous forme d'une piste sonore d'environ 2mm inscrite à gauche de l'image sous forme d'un tracé transparent, d'abord à densité variable, puis, comme aujourd'hui, à double élongation variable, stéréophonie oblige. De fait, les deux générations de la même technologie sont incompatibles entre elles, elles ne sont pas, pour employer un terme technique, inter-opérables. Dans ces conditions, comment continuer à projeter des œuvres cinématographiques obsolètes, une fois que le standard a évolué ? Comment, alors passer dans une salle d'aujourd'hui, utilisant exactement le type de pellicule reproduit page précédente, un film de 1895 ? Pour prendre une comparaison, imaginons que notre film soit du café contenu dans une dosette. Pour pouvoir le savourer, nous avons besoin de passer notre dosette à travers la machine à café correspondante : les dosettes Nescafé, par exemple, vont être complètement inutilisables sur une machine Tassimo ou une Malongo, et vice-versa, avec de fortes chances pour que dosette et machine soient endommagées, et que le café soit perdu par la même occasion.

Il en va de même pour les films, les pellicules et les projecteurs cinématographiques, en particulier aux premiers temps du cinéma, à l'époque où, en l'absence de standard, et a fortiori de norme, les spécifications des différentes pellicules et appareils pouvaient varier d'un fabricant à l'autre. D'ailleurs, l'historien Jean-Jacques Meusy expliquait dans l'une de ses conférences que les pellicules vierges étaient, du temps du Concours de Photographie monégasque, vendues non perforées afin de s'assurer un marché le plus large possible. A charge pour les utilisateurs, professionnels comme simples particuliers, de le faire eux-mêmes en fonction du pas et du mécanisme d'entraînement de leurs appareils, opération particulièrement délicate qui nécessitait la plus grande précision.

ne présentent qu'une perforation par image, ne seraient pas admissibles à ce concours, ce qui n'est pas si illogique, dans la mesure où Léon Gaumont, dont la firme utilisait une pellicule de ce format et concurrent de Lumière, était directement impliqué dans l'organisation de ce concours, c'est d'ailleurs, rappelle Laurant Mannoni, un proche de son comptoir, Clément - Maurice, qui remporta le premier prix dans cette catégorie, au grand dam de Jules Richard qui l'accusera de favoritisme.

Si on ne peut physiquement pas insérer la dosette Nespresso directement dans une machine Malongo, par exemple, rien n'empêche en revanche d'ouvrir ladite dosette Nespresso, et de transférer le café contenu dans celle-ci dans une dosette Malongo vide, ce qui permettrait au système de la machine Malongo de fonctionner normalement, et de nous donner, théoriquement, notre café à l'arrivée. Transposée en langage cinématographique, cette procédure consiste à réaliser une nouvelle copie sur support "moderne" de notre film obsolète ou incompatible, à l'aide d'appareils mis au point spécialement pour l'occasion, à l'instar de la Mark IV de Harold Brown, par exemple.

Pour le café comme pour les films, de telles opérations de transfert ne sont fatalement pas exemptes de conséquences, que l'on parle de la saveur du café ou de la "performance" du film, pour reprendre le terme employé par Noël Carroll dans son article « Towards an Ontology of the Moving Image »¹³, ce sont ces conséquences souvent irréversibles, qui vont contribuer à faire de l'équipement technique un facteur tout à la fois important et secondaire, dans la transmission des œuvres. Quelles sont donc ces conséquences, et quelle est leur influence sur la perception que l'on a d'un film ?

3. Archéologie(s) et héritage(s).

En ouverture du numéro 7 de la toute jeune *Revue Archéologique du Midi de la France*, son Directeur, Bruno Dusan, citait la Revue des Deux Mondes, pour décrire un mouvement nouveau « qui depuis quelques années entraîne tant d'esprits sérieux vers les études antiques », et un grand public « qui d'ordinaire n'est sensible qu'au charme de la nouveauté, [en train de] se laisser détourner par des faits qui ont vingt siècles de date et s'étonner d'y prendre quelque intérêt[....] Le culte de l'archéologie compte plus de fidèles qu'il n'en a jamais eu ».¹⁴ Autrefois réservé à quelques privilégiés, le monde de l'archéologie touche aujourd'hui le grand public, que ce soit à travers des programmes patrimoniaux comme *Des Racines et des Ailes*, ou encore, dépassant peu à peu le discret champ des érudits et des universitaires, à travers les articles sur le sujet régulièrement publiés dans des revues comme *Science & Vie* (et repris, parfois, dans une version vulgarisée dans le magazine *Science & Vie Junior*, destiné aux 8 – 13 ans.). Lors du Colloque Travail et création artistique en Régime numérique organisé en Mai 2011 par l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, on a ainsi pu entendre Dominique Trouche et Emilie Flon

13 Noël Carroll, *Towards an Ontology of the Moving Image*, in *Philosophy and Film*,

Sous la direction de Cynthia A. Freeland et Thomas E. Wartenberg, Routledge, 1995.

14 Bruno Dusan, Texte d'introduction au 7ème numéro de la *Revue Archéologique du Midi de la France*, Novembre 1866, p.4

s'étonner de la fréquentation record de l'exposition organisée autour du buste de César redécouvert dans la vase du Rhône, en Arles, qui fut prolongée deux fois et ne put, malgré cela, satisfaire toutes les demandes de réservations, signe, au-delà de la popularité du personnage, d'une sensibilisation du grand public pour l'artefact.¹⁵

Etymologiquement, le terme d'Archéologie nous vient de l'antiquité : « Chez les Grecs, on désignait sous le nom d'archéologue celui qui recueillait les plus anciens souvenirs d'un pays, d'une nation. », écrivait ainsi Charles Lenormant en 1844.¹⁶ Dans le même temps, rien que sur les trois dernières décennies, l'archéologie a donné naissance à au moins trois personnages universellement connus : Indiana Jones dans les années 1980 : à travers les films de George Lucas, puis les collections de romans jeune public, suivi en 1995 de l'héroïne de jeu vidéo Lara Croft (*The Tomb Raider*; Core Design, Square Enix), et enfin, en 1999, de Sydney Fox, le professeur d'université chasseur de reliques de la série canadienne *Relic Hunter*; sans oublier, dans une moindre mesure il est vrai, les archéologues Alan Grant dans *Jurassic Park*, spécialiste des dinosaures accompagné d'une de ses assistantes, Ellie Sattler, spécialisée quant à elle en paléobotanique, venus tous deux servir de caution scientifique au parc de l'excentrique milliardaire.

On pourrait même ajouter à cette liste des personnages comme ce « champollion moderne » qu'est Daniel Jackson, dans le film ou la série *Stargate*. Moins directement, des personnages comme Tintin ou Hercule Poirot, sont eux aussi concernés, car leurs auteurs s'intéressaient à l'archéologie, à travers les livres (Hergé, qui s'inspirait d'ailleurs d'ouvrages scientifiques pour dessiner les temples péruviens, les tombes égyptiennes ou encore les artefacts arumbayas, pour ne prendre que ces exemples), ou leurs fréquentations (Agatha Christie, qui plaçait d'ailleurs régulièrement dans la bouche de son détective des maximes archéologiques).

Du coup, « tout le monde, au fond, a une idée de ce dont traite l'archéologie pour la simple raison que notre vie quotidienne nous confronte à des situations semblables [...]. Mais cette expérience reste tacite, ne s'élabore pas en une science explicite. [...] la vague d'une expérience quotidienne restée tacite, ni

15 Dominique Trouche et Emilie Flon, *La photographie numérique pour documenter l'objet archéologique : l'image entre dimensions documentaire, esthétique et artistique*. Colloque International Travail et Création Artistique en Régime Numérique, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Chartreuse d'Avignon, Jeudi 26 Mai 2011

16 Charles Lenormant, *Archéologie*, in *Revue Archéologique ou recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des monuments et à la philologie de l'Antiquité et du Moyen - Âge publiés par les principaux archéologues français et étrangers*, Année 1844, Première Partie, du 15 Avril au 15 Septembre, Leleux, Paris, 1845 p.1

même intuitivisme plus érudit ne peuvent tenir le rôle d'une science fondamentale explicitement constituée. ».¹⁷

Les œuvres citées illustrent très bien ce phénomène : les personnages d'Alan Grant et de Sidney Fox ne sont pour ainsi dire jamais montrés en train de se livrer aux activités emblématiques de leurs professions. Cela semble spécifique au métier, puisque d'autres professions sont beaucoup plus fidèlement montrées à l'écran : les films parodiques présentent ainsi avec un minimum de vraisemblance les activités d'agents secrets ou de policiers, par exemple, avec pour conséquence d'ailleurs que beaucoup de nos concitoyens français habitués aux séries télévisées procédurales américaines connaissent mieux le fonctionnement de la justice américaine que leur propre système judiciaire.

De fait, la définition de l'univers comme du métier de l'archéologue est des plus floue pour le grand public, surtout depuis les changements dans son champ d'activité et de pratique impliqués par la naissance d'une nouvelle discipline : l'archéologie moderne et industrielle, activité pour laquelle « l'emploi du terme archéologie en ce qui concerne l'activité qui nous intéresse a été contesté avec ironie par quelques esprits non avertis parce qu'elle ne donne pas lieu à des "fouilles" sur le terrain », pour reprendre les propos de Maurice Daumas,¹⁸. On se propose, ici, de revenir à la définition du XIX^{ème} siècle et à la formule de Balzac : « L'Archéologie comprend...toutes les créations du travail humain. », science par laquelle on peut réunir les connaissances nécessaires pour étudier et surtout faire parler la collection de « petites bêtises » dont se moque la jeune Cécile dans *Le Cousin Pons*.¹⁹

Or, « Bien que la médecine ait cru, pendant des siècles, pouvoir se suffire à elle-même, nous le l'imagerions pas aujourd'hui sans le support de sciences plus générales de la vie, la physiologie et la biologie, construites non plus sur l'examen d'inconnues particulières, mais sur l'observation répétée de fonctionnements génériques ; tout le monde s'accorde à penser que ce détour, apparemment gratuit, par des recherches dépourvues d'efficacité thérapeutique instantanée est la cause incontestable de ses spectaculaires progrès. [...] Médecine ou déchiffrement [des langues mortes] sont des sciences appliquées dont la mise en œuvre prend appui sur des sciences fondamentales, biologie ou linguistique,

17 Philippe Bruneau et Pierre - Yves Balut, Positions, in *Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, N°1, Janvier 1982, p.15

18 Maurice Daumas, *L'Archéologie Industrielle, ses méthodes, ses succès, ses limites*, *Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale (RAMAGE)* Presses de l'université de Paris Sorbonne, N°1, Janvier 1982, p.39

19 *Le Cousin Pons*, in *œuvres Illustrées de Balzac*, Volume 1, Maresq et Compagnie, Paris, 1851 p.110

seules capables de leur assurer validité et progrès. ».²⁰

Dans le même temps, parce que, comme l'a dit Hudson, « L'histoire traite des hommes et non pas des choses »,²¹ l'archéologie tend à se recentrer, comme l'histoire, sur l'humain : l'objet n'est pas seulement les vestiges laissés par les civilisations, mais aussi ces « morts qui ne sont plus là pour en parler » qui nous les ont laissés, pour reprendre l'expression de Philippe Bruneau et Pierre – Yves Balut. En d'autres termes, comme on a pu le lire dans le bilan 1990 – 1994 de la Direction du Patrimoine, « L'analyse des sociétés et des cultures matérielles et techniques qu'elles ont développées doit se concevoir de façon globale et dans la longue durée. (...) Il faut replacer l'homme dans un contexte historique et naturel complexe, qui prend en compte tous les héritages. ».²²

Cette prise en compte de « tous les héritages » « depuis l'Antiquité – voire antérieurement – jusqu'à l'ère industrielle », suppose, comme le défendaient Philippe Bruneau et Yves Balut, les directeurs de RAMAGE, dans leur éditorial inaugural de la revue en 1982, un nécessaire appui sur des sciences fondamentales dont l'archéologie, faute de théorie générale, ne fait pas encore partie.

Des travaux d'archéologie cinématographique ambitionnant d'étudier traces et héritages laissés par des décennies de sédimentation des patrimoines culturels, technologiques et filmiques successifs semblent donc fatalement promis, à un moment ou à un autre, à des détours par des univers a priori sans rapport avec celui du Septième Art, mais qui pourront s'avérer féconds en outils susceptibles d'enrichir notre réflexion.

En effet, de même qu'un rail n'est jamais juste un rail, un projecteur, une bobine, ou une caméra ne sont pas *juste* des objets servant à la création du « mouvement de lumière sur écran », ils sont, aussi et avant tout, des *outils*, en ce sens qu'ils sont utilisés d'une manière particulière par des usagers tout aussi particuliers, de la même manière qu'il serait trop simpliste de mettre dans le même sac les « passeurs de bande » et les projectionnistes passionnés par leur métier, leur support et leurs machines.

Dans le même temps, le Septième Art, par un curieux effet loupe, semble concentrer en son sein

20 *Positions*, in RAMAGE N°1, p.14

21 K. Hudson, *Pour une archéologie du travail*, Colloque *Patrimoine Industriel : Stratégie pour un avenir*, Lille, 11 Octobre 1979, propos rapportés dans RAMAGE, N° 13/14, Notes de fin d'ouvrage, Janvier 2001, p.255

22 *La Recherche Archéologique en France, Bilan 1990 - 1994 et programmation du Conseil National de la Recherche Archéologique*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997, p.395.

des questionnements dont il est loin d'avoir l'apanage, en ce sens que lesdits questionnements ont déjà pu être observés ailleurs, ou dans d'autres contextes. « Nous autres spectateurs [...] sommes sensibles au cinéma parce qu'il nous permet de parler de ce qui arrive et de réfléchir à ce que nous sommes », résumant ainsi Laurent Jullier et Jean – Marc Leveratto en incipit de leur ouvrage *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*.²³

Ces questionnements, plus ou moins universels, vont être par la suite réactualisés et revisités par le cinéma, vont être relancés et réinjectés dans un nouveau contexte culturel, sur lesquels ils vont fatalement déteindre, d'autant plus que spectateurs comme auteurs, avant de l'être, sont et restent avant tout de simples spectateurs, et de fait, des témoins de leur temps. C'est d'ailleurs par cet argumentaire-là que le secrétaire général du MoMA, Alan Blackburn, défendait en 1933 la création de départements de cinéma dans les musées d'art, pour montrer des films « qui ont significativement affecté les modes, le langage ou la conduite du grand public », autrement dit, « l'influence du film sur l'esthétique aussi bien que sur la société. »²⁴

On se propose ici, d'essayer de reprendre ce qui est proposé dans le bilan *La Recherche Archéologique en France*, et de faire un panorama de ce que soulève cette question, qui nous servira de point de départ : comment replacer tout à la fois hommes (auteurs comme spectateurs) et les films (qu'ils voient et/ou qu'ils font) « dans un contexte historique et naturel complexe, qui prend en compte tous les héritages » ?

Il s'agit donc bien ici d'un questionnement identitaire, au sens où l'entend Peter Howard dans son ouvrage *Heritage : Management, interpretation Identity*. Il s'agit d'étudier ici l'héritage cinématographique comme un patrimoine culturel, ses mécanismes de transmission, de génération en génération, et les conséquences desdits mécanismes de transmission pour les œuvres concernées comme pour les spectateurs. En d'autres termes, il s'agit d'explorer « le concept d'un circuit [de circulation] de la culture » et de voir en quoi, comme l'écrit Peter Howard, son étude peut aider « également à comprendre les changements à travers le temps, et [en quoi] une étude des groupes et des sociétés peut aider à articuler ces différences. »²⁵

23 Laurent Jullier, Jean Marc Leveratto, *La Leçon de Vie dans le Cinéma Hollywoodien*, Librairie Philosophique Vrin, 2008, p.8

24 Myron O Lounsbury, *The Origins of American Film Criticism*, University of Pennsylvania, Ph.D, 1966, p.348 – 350, cité par Laurent Jullier et Jean - Marc Leveratto dans *Cinéphiles et Cinéphilies*, Armand Colin, 2010, p.109

25 Peter Howard, *Heritage : Management, Interpretation, Identity*, Continuum International Publishing Group, Third Edition 2006, p.32.

4. Axes d'approche

Pour explorer l'évolution des techniques cinématographiques et son archéologie, on se propose de suivre trois axes complémentaires, qui se nourriront mutuellement les uns les autres. Théoriquement, donc, bien qu'exposés successivement, ces trois axes seront parcourus d'un réseau de renvois entre eux, afin de limiter au maximum les redondances, et faciliter une lecture non linéaire.

Un premier axe sera l'occasion de faire un point sur l'histoire des techniques de projection et de diffusion cinématographique autour d'une problématique d'autant plus actuelle que James Cameron l'a prise à bras-le-corps pour l'exploitation de son *Avatar* (2009), celle du versionnement et de l'intermédialité des œuvres cinématographiques, c'est à dire leur propension à faire l'objet plus ou moins facilement de transferts successifs plus ou moins nombreux d'un support à l'autre, d'un média à l'autre, qu'ils aient ou non été conçus dès le départ pour cela. Autant que possible, on liera cette évolution à celles des circuits et pratiques d'exploitation cinématographiques, des défunts « Palaces » chers à Jean – Jacques Meusy aux « Multiplexes » que nous fréquenterons tous aujourd'hui à un moment ou un autre de notre parcours de spectateur.

Inspiré des réflexions de Paolo Cherchi Usai autour de l'importance de la copie, un second axe sera consacré à la réception des films et à la manière dont ils vont laisser des traces dans notre patrimoine culturel commun, que ce soit au niveau de l'entrée dans la mémoire individuelle de chacun des spectateurs, ou au niveau de l'interaction des traces laissées par les différents films ou les différentes rencontres des spectateurs avec le film. Autant que possible, on liera donc l'intertextualité à la *copie* qui a rendu possible ladite intertextualité.

On explorera deux phénomènes, dans le troisième axe. Le public est sensibilisé aujourd'hui à son histoire et à son patrimoine. C'est le résultat d'un long processus, auquel le cinéma n'est pas étranger. (Troisième partie). On étudiera ensuite ses conséquences, avec le patrimoine cinématographique viennent des questions comme la conservation, la monstration et la transmission des dites copies aux générations futures. Ces conditions nouvelles posent des problèmes éthiques et méthodologiques fondamentales avant même de montrer les films, et plus encore de les transmettre aux générations futures. (Quatrième partie).

Première partie : Evolution des techniques de projection et de diffusion

1 Histoire de l'intermédialité des films : du cinéma vers l'audiovisuel

1.1 Description de la situation contemporaine : le modèle du réseau sphérique

1.1.1 Vers un changement de statut des œuvres cinématographiques

En conclusion de son ouvrage *Cinéma et marché*²⁶ Laurent Creton décrit un Cinéma devenu un « vieux fonds de commerce , que divers intervenants tentent d'exploiter sur de nouveaux supports ». De son côté, Kira Kitsopanidou, comme Olivier Bomsel et Gilles le Blanc l'ont fait avant elle²⁷, met l'accent sur le changement de statut des œuvres cinématographiques, devenues des « biens informationnels hyperdenses » ou, avec le numérique, des produits multi-versions, dont « chacune a une utilité spécifique et différenciée pour le consommateur ».

En renonçant progressivement au 35mm, qu'elles étaient seules à utiliser, puis en se transformant en « boîtes noires » sans intérêt architectural particulier (et donc, interchangeables les unes avec les autres), les salles de cinéma ont perdu beaucoup de leur identité, de ce qui leur permettait de se différencier. De « temples » au décorum luxueux, les cinémas sont devenus des usines à images impersonnelles, où les séances, entièrement automatisées, s'enchaînent à heure fixe. On souscrit ici au *distinguo* que fait Ina Rae Hark entre les multiplexes, où l'accent est mis sur le tactile, le physique, le concret, et les anciens « palaces », aux riches ornements, où tout était fait pour stimuler l'imagination des spectateurs et les faire rêver bien avant que ne débute la projection.²⁸

A tort ou à raison, on peut voir les salles numériques d'aujourd'hui comme des « home-cinema géants » : D'une part, tout est fait pour que les spectateurs se sentent le plus possible « comme à la maison » (fauteuils « club » de plus en plus larges, choix toujours plus varié de boissons et friandises à consommer pendant la séance, etc.). D'autre part, la projection numérique bénéficie d'une tolérance aux défauts beaucoup plus faible que la projection argentique, à laquelle on passera volontiers quelques scories d'image, alors que la pixellisation ou certains artefacts numériques seront considérés comme rédhibitoires.

²⁶ Creton, Laurent, *Cinema et Marché*, Armand Colin, 1997

²⁷ in Creton, Laurent (dir), *Cinéma et stratégies : économie des interdépendances*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008
Bomsel, Olivier et Le Blanc, Gilles, *Le Dernier tango argentin*, Presses des Mines, 2002

²⁸ *Exhibition, the Film reader*, Ina Rae Hark, Routledge, p.158

De plus, avec le numérique, la distinction entre les différentes versions d'un même film est de moins en moins évidente pour le grand public, a fortiori quand on sait que, souvent, les technologies utilisées pour équiper les *home-cinema* sont elles-mêmes des variantes de procédés utilisés dans les salles de cinéma. (DLP pour les vidéoprojecteurs, DTS pour le son, XpanD pour la TV3D...). En Mars 2010, mettant à profit les avancées en matière de standardisation du procédé, le fabricant de lunettes XpanD a même annoncé le lancement d'une nouvelle gamme de lunettes actives universelles, utilisables à la fois en salles et sur les téléviseurs à domicile. Ces lunettes, teintées de couleurs vives (quand le modèle classique XpanD est noir ou rouge) permettent aux spectateurs de porter des lunettes personnalisées, aisément reconnaissables. Dans le communiqué annonçant le lancement de cette nouvelle gamme, XpanD précise également que ces lunettes universelles permettront de contourner le surcoût de la location des lunettes 3D, imposé par les salles et qui peut rebuter certains spectateurs aux moyens limités.

Dans la même logique, les installations « Home Cinema » tendent, de plus en plus à la personnalisation et au sur-mesure, un service que presque tous les professionnels du secteur proposent désormais, prenant en charge l'installation à demeure, en plus de la livraison des équipements. Ces derniers ne s'adressent du coup plus seulement aux quelques passionnés dotés des connaissances techniques nécessaires. Toutes proportions gardées, l'aspect de certaines de ces petites salles privées n'est pas sans évoquer le lustre de certains « palaces » d'antan, comme s'il y avait, même chez les jeunes spectateurs qui ne les ont pas connus, une certaine nostalgie de ces lieux d'exception. Il en résulte une certaine confusion des valeurs, et une perte de lustre pour les salles cinématographiques.

Dans ce modèle économique et culturel, la projection en salle, qui ne représente désormais plus que 30% des recettes moyennes pour un blockbuster hollywoodien, devient, pour les studios, un vecteur de diffusion comme un autre du produit que constitue le film. Ce dernier ne dépend alors plus forcément de sa projection dans la salle pour son « achèvement », c'est à dire, sa première présentation au public.

Ainsi, le film de Soderbergh *The Bubble* (2006) est sorti simultanément sur tous les secteurs d'exploitation du marché américain : en salles, en DVD et VOD. Si ce cas reste exceptionnel, il constitue un exemple fort des mutations dans la hiérarchie entre circuits d'exploitation. En effet, l'un des objectifs de cette stratégie tous azimuts est de lutter contre le piratage et la diffusion sur internet, généralement à contre-courant des calendriers institutionnels.

Plus généralement, le piratage a entraîné, à travers le monde, l'accélération du calendrier entre la sortie d'un film en salles, et sa première sortie en DVD et/ou en vidéo. Par ricochet, les premières diffusions sur les réseaux câblés payants, ont lieu, elles aussi, plus tôt. Aux Etats-Unis, où il n'existe aucune contrainte juridique à la chronologie des médias, celle-ci est établie au cas par cas, par le biais de négociations commerciales entre les différents distributeurs (quand ceux-ci ne dépendent pas d'une maison-mère commune avec le studio producteur du film, auquel cas la chronologie des médias s'inscrit dans une stratégie commerciale globale concertée). Cette accélération et cette confusion des médias contribue également à accélérer la désacralisation de la projection en salles (et en 35mm) au bénéfice d'autres formes de monstration.

Quels sont, pour leur diffusion aujourd'hui comme, dans l'avenir, pour les traces qui vont en être léguées à la postérité, les enjeux que soulève ce changement de paradigme dans la « chronologie des médias » et donc, dans leur hiérarchie ? Pour mieux comprendre, nous allons comparer le fonctionnement contemporain de l'industrie du Septième art à celui qui fut le sien par le passé, pour essayer de voir comment s'opère le basculement de l'un à l'autre. Ces changements auront en effet des conséquences pour tous les acteurs de la chaîne, du cadreur au monteur en passant, bien sûr, par les archives du film.

1.1.2 Une diffusion tous azimuts de versions multiples

En France, les chaînes de télévision sont tenues d'acheter et/ou de financer des films afin d'encourager la production cinématographique. Afin d'éviter de se retrouver avec des produits difficiles à passer à l'antenne, les grandes chaînes préfèrent dès lors prendre part à des films qu'elles pourront aisément intégrer à leur grille de diffusion, d'où leur politique de co-production très active, par le biais de filiales (France 2 Cinéma, TF1 International, etc...).

Ces pratiques encouragent par conséquent la conception d'œuvres « versionnables », c'est à dire des œuvres susceptibles d'être déclinées, simultanément ou *a posteriori*, et à partir d'un même matériau source, en tout un panel de différentes versions, relativement autonomes les unes par rapport aux autres. Dans l'univers du montage virtuel, devenu quasiment hégémonique depuis le milieu des années 1990 et

l'arrivée de structures comme *Cinesite*, on dit que plusieurs « exports » différents sont faits à partir d'un même fichier de travail, exports qui sont de fait tous deux aussi « originaux » l'un que l'autre.

Ainsi, *Lady Chatterley*, de Pascale Ferran, film coproduit par la chaîne de télévision Arte, fut décliné d'une part sous forme d'un double téléfilm pour la télévision, et d'une version condensée pour le cinéma. Plus généralement, les films produits de cette manière sont volontiers conçus en anticipant la future diffusion télévisée, par le recours au Super 35 ou l'ajout de zones de sécurité dans la composition en vue du recadrage télévisé, usage limité de plans larges qui auront une lisibilité réduite sur le petit écran, etc...).

Cette pratique de « versionnement » et de déclinaison des films est de plus facilitée par les possibilités nouvelles qu'offrent les équipements de traitement numérique des données. Celles-ci ouvrent, depuis une quinzaine d'années, la voie à l'exploitation des films dans des formats jusqu'alors techniquement difficilement accessibles. Ainsi, le film de Ron Howard *Apollo 13* (1995), grâce aux progrès des calculateurs et des algorithmes de redimensionnement numérique (DMR) fit en 2002 l'objet d'une ressortie en format IMAX 70/15, avec une qualité d'image qu'un simple « gonflage » optique n'aurait jamais permis d'atteindre.²⁹

Dans le même temps, des films entièrement créés par ordinateur, comme *A Bug's Life* (Lasseter, Stanton, 1998), présentés en salles avec un aspect ratio³⁰ de 2,35:1, sont désormais presque entièrement restructurables pour leur diffusion sur le marché vidéo, en 1,33:1 ou en 1,78:1, à l'issue d'une opération de recréation des images infiniment plus complexe qu'un simple re-cadrage. Au lieu de réutiliser des éléments utilisés pour l'exploitation film, ces films natifs numériques voient leurs versions vidéo faire l'objet d'exports et/ou de masters spécifiques.

Il arrive par ailleurs régulièrement que, dans l'optique de mettre en valeur un circuit ou une version donnée, celle-ci ne soit exploitée, dans une fenêtre de temps donnée, que dans un seul circuit, ou

29 Pour l'anecdote, précisons que cette version « événementielle » présentait le film dans un aspect ratio de 1,66:1, avec un nouveau cadrage issu du master Super 35. En 35mm et à la télévision, le film reste en revanche présenté à partir du cadre original 2,35:1. Nous y reviendrons.

30 Le terme d'aspect ratio désigne le rapport Largeur / Hauteur présenté par l'image. On a choisi de garder ce terme, car, contrairement à son équivalent français, le terme anglais fait justice à la notion d'« apparence » du format de l'image, qui n'est en aucun cas une garantie du respect de l'intégrité de l'œuvre, comme on le voit régulièrement sur les copies vidéo et les versions pirates, une œuvre peut présenter le bon format d'image et avoir, dans le même temps, été plus ou moins fortement recadrée.

de façon extrêmement confidentielle dans les autres. Cette pratique commerciale permet de faciliter la lisibilité des versions pour le grand public, mais complique la tâche lorsqu'il s'agit d'établir une hiérarchie et/ou une généalogie des différentes copies/versions d'un film, à l'image des travaux de Paolo Cherchi Usai dans *Silent Cinema : An Introduction*.³¹

Ainsi, *Avatar* (2009) fit successivement l'objet de deux remontages. Le premier, baptisé « *Avatar - Special Edition* », qui rallonge la version cinéma initiale de 6 minutes, fit à partir du 1er Septembre 2010 l'objet d'une exploitation en France sur 70 copies 3D Numérique. A titre de comparaison, *Avatar – The Original Version*, du nom désormais attribué à la version de 162 minutes sortie en salles en Novembre 2009, fut exploité sur environ 750 copies du même format en France, sans compter les copies 35mm et les copies 2D. Un troisième montage, *Avatar – Extended Edition*, sorti en France le 17 Novembre 2010, comporte certaines scènes (notamment le début) totalement remontées pour intégrer au mieux le nouveau métrage et les séquences inédites, rallonge la version cinéma initiale de 16 minutes, mais n'est, à ce jour, exploité qu'en DVD et Blu-Ray Disc.

Au – delà de ces différents montages, le film de James Cameron, comme la plupart des grands films commerciaux récents, pose la question de la référence à considérer quant à son format d'image. Exploité en 2,35:1 anamorphique en 35mm, et en 1,78:1 dans les salles IMAX 3D, *Avatar – The Original Version* fut indépendamment exploité en 1,78:1 et en 2,35:1 sur les copies numériques 3D, les exploitants des salles pouvant ainsi opter au choix pour la version donnant la plus grande image sur leurs écrans mur-à-mur.

Avatar, tourné en partie à l'aide de caméras numériques Haute Définition baptisées *FUSION* et en partie à l'aide d'un dispositif virtuel lui aussi partiellement propriétaire, basé sur la capture de mouvement des acteurs,³² a en effet été composé au tournage en 1,78:1, mais avec une marge de sécurité en haut et en bas de l'image afin que celle-ci puisse également s'accommoder du fenêtrage 2,35:1. Tous les effets spéciaux, les (sous) titrages et les différentes incrustations (notamment sur le journal vidéo de Jake Sully) ont été disposés en post-production différemment dans le cadre selon la version : un simple recadrage de

31 Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema : An Introduction*, BFI Publishing, Rééd. 2003, pages 46 – 47/

32 Développée à partir de 2003 par Vince Pace et James Cameron, cette « caméra » est en fait un assemblage de deux caméras numériques professionnelles, montées sur une structure rigide, synchronisées et couplées électroniquement. Le système « fusion » a fait l'objet d'une commercialisation sous forme de licences, acquises notamment par Walt Disney Pictures pour *Tron Legacy*. Depuis, une seconde version du système permet d'utiliser d'autres caméras que celles utilisées sur *Avatar* et *Tron Legacy*, sans doute afin de faciliter l'achat de licences par des studios par ailleurs liés à d'autres équipementiers.

la version 1,78:1 ne donnera pas la version 2,35:1 et inversement : il s'agit donc bien de deux *avatars* différents d'un même « projet » initial, pour employer le vocable désignant chacun des montages en cours dans les logiciels virtuels.

D'ailleurs, le film est proposé, sur le DVD et le Blu-Ray Disc du film, dans un mixage spécifique Dolby Stereo optionnel inédit. Ce mixage, qui ramène toute la bande – son en stéréo renforcée (usage du caisson de basses, s'il y en a un) a été réalisé spécialement pour lesdites éditions DVD et Blu-Ray Disc. Il vise, principalement, les personnes ne possédant pas d'installation Dolby Digital dans leurs Home Cinema, afin de leur permettre « d'apprécier tout de même au mieux le film de James Cameron tel qu'il fut prévu par ses créateurs » : il ne s'agit pas d'un simple « downmix » plus ou moins automatisé, pratique courante à la télévision, sur laquelle nous reviendrons.³³

Si ce double cadrage est relativement passé inaperçu lors de l'exploitation en salles du film, il a fait l'objet d'un intense débat sur le net entre les partisans de la version 2,35:1 (qui ne sera jamais montrée en vidéo, semble t-il), et ceux de la version 1,78:1, les uns s'appuyant sur les propos du cinéaste évoquant à plusieurs reprises sa nette préférence pour les versions 1,33:1 de ses films Super 35 exploités en salles en 2,35:1, *Titanic* en tête. Ce à quoi les aficionados du format large objectent que cette préférence lui a été dictée par la qualité technique médiocre des transferts vidéo 2,35:1, tandis que les versions 1,33:1 étaient issues de transferts mieux étalonnés, comme ce fut le cas pour *The Abyss*.

Le versionnement permet quelque chose qui n'existait pas ou peu jusqu'à présent : chaque spectateur peut choisir la version qui convient le mieux à son goût particulier, ce qui permet au film de séduire un public plus large qu'en se cantonnant à une seule version, un seul format. Ainsi, les amateurs de projection 70/15 spectaculaire pourront-ils apprécier *Avatar* sur grand écran, tandis que ceux rétifs à la 3D ou allergiques à l'écran large pourront eux aussi voir le film de James Cameron dans des conditions satisfaisantes au regard de leurs propres critères. Ce versionnement encourage et accélère de fait l'évolution du rapport des spectateurs aux œuvres cinématographiques, et accentue le nivellement entre les différentes versions et conditions de monstration.

33 Voir lexique.

1.1.3 Les limites du versionnement

Les pratiques du versionnement perpétuel ne sont pas sans poser quelques problèmes, notamment pour ce qui est de l'exploitation et la conservation à plus long terme, ce qui n'est pas dans la logique des versions multiples, destinées à rentabiliser au plus vite un film dans un maximum de canaux possibles.

Tourné en Super 35, le film de Gore Verbinski *Pirates of the Caribbean : Curse of the Black Pearl* (2003) a été présenté en salle à partir d'une extraction 2,35:1 cadrée dans une image « originale » que personne ne verra jamais. Cette image source constitue un élément de travail « brut », qui n'est jamais destiné à être montré tel quel au public. Le 22 Mai 2007, sortait la version Blu-Ray Disc.

Très vite, une violente campagne critique fera rage sur internet contre cette édition, réalisée donc 4 ans après la première sortie en salles. Pour l'occasion, Buena Vista est reparti d'éléments source originaux afin d'opérer un nouveau télécinéma HD. Il a donc, quatre ans après, fallu retrouver la sélection de cadrage 2,35:1 retenue sur la version sortie en salles.

Or, si le reste du film est correctement cadré, pendant 8 minutes consécutives, le Blu-Ray Disc présente un léger décadrage vers le bas par rapport à celui présent sur le DVD, par exemple, entraînant l'apparition d'éléments qui étaient jusqu'alors masqués, et l'amputation d'information visuelle vers le haut.

L'hypothèse la plus vraisemblable pour expliquer ce changement brusque est que, selon la source utilisée pour la réalisation du master, cette séquence était stockée dans des fichiers ou une bobine séparée, et que ce fragment du film a été, pour des raisons inconnues, traité séparément du reste du métrage, avec des paramètres de cadrage différents.

Bien qu'heureusement rare de manière aussi visible, un tel phénomène trahit bien la présence d'un élément source dont les différents exports constitueront autant d' *Avatars* différents. Ces différents exports gravitent tous autour de la « source » brute, dans un modèle comparable à un modèle atomique, par exemple, où le « master » du film serait le noyau, et les électrons les différentes copies et/ou versions du film.

La violence des réactions des usagers face aux erreurs de recadrage sur *Pirates of The Caribbean* (par ailleurs impossibles à percevoir autrement qu'au ralenti, le défaut de cadrage n'étant visible qu'aux très fugaces moments où l'on peut prendre des points de repère) tend à confirmer que ces versions sont aujourd'hui considérées aussi importantes que celles diffusées en salles.

1.2 Le modèle historique séquentiel : plusieurs versions hiérarchisées se succèdent

Historiquement, l'exploitation des films se faisait sur un modèle radicalement différent de celui que nous venons de décrire. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, les tickets d'entrée dans les salles de cinéma représentaient à eux seuls un quart des dépenses de divertissement des foyers américains.³⁴ A partir de cette période, et grâce à la standardisation (posée en 1909, définitivement acquise en 1916 avec les recommandations de la SMPTE) l'internationalisation du cinéma, déjà établie, va s'accroître.

Le passage de la vente des copies à un système de location va conduire à une uniformité des films d'une salle ou d'un circuit à l'autre, alors qu'auparavant, les copies appartenant aux exploitants, ceux-ci n'hésitaient souvent pas à remonter les films en fonction de leur programmation ou de leur goûts, sans parler de la cadence de projection qui pouvait changer d'une salle à l'autre. Toutes ces manipulations avaient un impact direct sur l'œuvre et sa perception par le public, et ont été plus ou moins supprimées par le passage à la location : seules restaient les coupes liées à des incidents techniques ou à un endommagement de la copie.

Le modèle d'exploitation « classique », tel qu'il continue de subsister de nos jours, du moins en France et dans les pays où la pression législative est forte, est rigoureusement séquentiel : les copies et les versions des films suivent un parcours très balisé dans le temps, les salles et les projections sont hiérarchisées. Le film n'est considéré achevé que lors de sa première projection publique, laquelle prend souvent la forme d'une avant-première fastueuse, dans un de ces « temples » du septième art, devant un parterre de célébrités et le gotha du moment. Cet événement, souvent retransmis à la télévision, fait l'objet d'une couverture médiatique importante, et permet de faire la promotion du film auprès du public.

³⁴ *An Economic History of Film*, Dir. John Sedwick, Michael Pokorny, Routledge, 2005 p.8

En revanche, on peut distinguer deux époques dans l'histoire du septième art sur le plan de l'exploitation : avant et après les années soixante-dix.

1.2.1 Avant les années soixante - dix

Les copies, en nombre limité, étaient d'abord exploitées dans des lieux de première exclusivité, les *palaces*, dans les grandes villes, souvent héritiers des premiers cinémas en dur et appartenant souvent au Studio qui l'avait produit. A l'issue de cette première exploitation, les films partaient « en tournée », dans des villes moins importantes et/ou des cinémas de « seconde exclusivité ». On pouvait aller jusqu'à une troisième ou quatrième exclusivité, les copies, plus ou moins dégradées venant alors terminer leur vie dans des cinémas de quartier, pour les séances de minuit, par exemple. Ceci impliquait que les films devaient attirer à la fois un public varié et rester viables sur une longue période, surtout quand l'exploitation d'un même titre pouvait s'étaler sur plusieurs semestres, voire plusieurs années. Dans le même temps, il fallait pouvoir fournir un catalogue suffisant pour renouveler l'intérêt du public dans les salles de première exclusivité, et trouver un équilibre entre le volume de films et le volume de copies.

C'est dans ce contexte qu'Hollywood a commencé à amorcer sa transformation en usine à images telle qu'on la connaît aujourd'hui : les producteurs, représentés sur le plateau par les « production supervisors », ont pris le pouvoir sur les réalisateurs, lesquels, de Fritz Lang à Hitchcock, devaient composer avec les exigences du Studio, qui lui-même composait avec la pression des bailleurs de fonds cotés en bourse, où le réalisateur, à partir des années trente, était considéré « le plus grand obstacle à la production », qu'il fallait solidement encadrer en réduisant drastiquement sa marge de manœuvre auctoriale, strictement cantonnée aux tâches liées à la mise en scène d'un scénario à suivre à la lettre.³⁵

Ce point est important : en prenant le pouvoir sur les réalisateurs quant au *Final Cut* et à nombre de choix artistiques, Studios et producteurs ont aussi, d'une certaine manière, préparé le terrain pour l'intermédialité future des œuvres : la perte de maîtrise du réalisateur quant au cadre et la nécessité pour lui de prévoir des zones de sécurité dans celui-ci s'inscrit en effet dans le prolongement logique de cette perte de pouvoir.

35 *Grand Design : Hollywood as a modern business enterprise*, Tino Balio, University of California Press, p79
Comme un fait exprès, c'est d'ailleurs par le vocable « mise en scène » que fut volontiers traduit, en version française, le carton des génériques créditant le réalisateur, avant que le terme « réalisateur » ne s'impose définitivement.

A la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la fréquentation des salles est à son apogée, mais, un phénomène de déclin, enclenché par l'apparition de la radio puis de la télévision, et ensuite renforcé par un effet « cliquet » d'augmentation des prix dans les salles, va s'amorcer, pour atteindre son apogée à la fin des années soixante, où l'industrie devait faire face à une « audience en fuite ».

1.2.2 Après les années soixante-dix

Les années 60 se sont accompagnées de l'explosion des banlieues résidentielles, très vite entourées d'infrastructures commerciales de loisirs, les « mall », devenus autant de lieux et de modes de loisirs qui détournaient les spectateurs des salles.

Dans ce contexte, les « palaces » prestigieux dotés d'un seul écran, et de salles de plusieurs milliers de place souffrent, subissant le double impact de la délocalisation des spectateurs, et la baisse de la fréquentation. Pour survivre, la plupart, hormis quelques exceptions célèbres,³⁶ en viennent à se transformer en « complexes », en divisant la salle unique, pour obtenir de trois à sept salles plus petites, tout en profitant des avantages d'une entreprise unique. Devant composer avec les contraintes architecturales du lieu, ces complexes comportent souvent une ou plusieurs salles d'aspect biscornu ou de petite taille, d'où la mauvaise réputation qualitative que peuvent avoir certains d'entre eux. Prolongeant cette logique, de nouvelles formes d'exploitation cinématographique font leur apparition, ce sont les *multiplexes*, doté parfois de près de vingt salles.

Le premier d'entre eux fut construit en 1963, à Kansas City. Fait notable, il était installé sur l'emprise d'un « mall », l'objectif étant d'en récupérer la clientèle. Contrairement aux complexes, généralement situés en cœur de ville, les multiplexes sont généralement créés *ex nihilo*, en périphérie des villes.

Complexes et multiplexes ont prospéré sur le terreau d'une évolution culturelle amorcée par les lois antitrust dans les années 50 : les salles de cinéma, jusqu'alors principalement sous contrôle des

³⁶ Le *Grand Rex*, à Paris, est l'une d'elles. Inaugurée en décembre 1932, la salle est toujours en activité aujourd'hui, à la fois grâce à ses projections événementielles récurrentes (Disney de fin d'année) et son utilisation régulière comme salle de spectacle, ce qui permet de diversifier les publics.

studios, ont été poussées vers plus d'autonomie vis à vis d'eux. Autrement dit, les films pouvaient désormais passer dans plusieurs réseaux, plusieurs circuits. Et une même salle pouvait passer un film de la Fox dans une salle, et un autre de la Paramount par exemple. Conséquence, plusieurs cinémas pouvaient se retrouver en concurrence en projetant le même film, parfois aux mêmes heures.

Ce qui a impliqué un double changement.

D'une part, cela a contribué au déclin de la chronologie d'exploitation des films dans les salles, au détriment des petits cinémas indépendants, dont seuls quelques – uns ont pu survivre, utilisant la très petite taille de certaines de leurs salles pour jouer la carte d'une programmation de « seconde chance », décalée dans le temps pour les spectateurs ayant manqué un film au moment de sa sortie.

En effet, une logique d'exploitation en multiplexes est difficilement compatible avec celle des exclusivités dans le temps, l'objectif étant désormais d'enranger un maximum d'entrées en un minimum de temps, quitte à recourir à des pratiques comme le « ceasing » qui consiste projeter une seule copie sur plusieurs écrans en « chaînant » deux projecteurs (ou plus, il n'y a pas de limite technique si ce n'est l'architecture des lieux) pour un départ simultané. Dans d'autres réseaux, c'est la pratique de l'entracte qui prédomine, comme pour *Pirates of the Caribbean : At World's End* qui fut ainsi exploité en deux parties dans le réseau CGR, permettant aux salles qui le souhaitaient de transporter vers une seconde cabine la première moitié du film, tandis que la seconde était lancée dans la première salle. D'autre part, cela a modifié les modalités de concurrence entre les salles et les films. En effet, la compétition entre les salles pour attirer les spectateurs allait devoir se faire sur d'autres arguments que les films, l'accès à ceux-ci étant désormais facilité.

Ces usages constituent l'aboutissement d'un long processus commencé quelques années après l'apparition du cinéma, la « convergence » des médias et des supports de diffusion semblant, comme on va le voir à présent, puiser ses racines jusque dans les premiers temps du cinéma. Nous allons donc essayer à présent de comprendre comment on en est arrivé, d'abord, au modèle séquentiel, puis comment celui – ci a engendré le modèle sphérique que nous venons de décrire.

1.3 Passage d'un modèle séquentiel à un modèle sphérique.

1.3.1 La non-standardisation permet d'empêcher le piratage MAIS favorise le plagiat.

L'habitude fait prendre pour acte de naissance du Cinéma, l'historique séance du 28 Décembre 1895 au Salon Indien du Grand Café, à Paris, où furent présentées pour la première fois à un public payant les bandes tournées par les Frères Lumière. C'est oublier un peu vite que leur *Cinématographe*, breveté en février de la même année, s'inscrit en fait dans le prolongement logique d'autres inventions, dont il prend la suite. En effet, comme l'explique Georges Sadoul : « Il paraît prouvé que les premières recherches sur le cinématographe commencèrent après l'arrivée des Kinétoscopes en France, le père des Frères Lumière, Antoine, leur ayant présenté un film Edison et leur ayant demandé d'en faire autant. »³⁷

Les frères Lumière connaissaient les Kinetoscopes Edison, et les ont probablement même étudiés, d'où leur utilisation du format 35mm, dont l'inventeur de l'ampoule à incandescence ambitionnait de détenir le monopole. C'est pour cette raison, par crainte des procès, que ses concurrents outre-atlantique de l'*American Mutoscope and Biograph Company* furent contraints d'opter pour une pellicule de 68mm.

D'autres ont suivi la même voie, à commencer par l'ancien assistant d'Edison William Dickson, parti conseiller les Frères Latham sur leur système de projection baptisé Eidoloscope. Lancé en 1894, l'appareil utilisait une pellicule de 51mm, ce qui donnait, à la projection, un aspect ratio de 1,85:1, faisant au passage de l'Eidoloscope l'un des premiers systèmes de projection à écran large, tous les autres systèmes présentant des aspects ratio relativement carrés.

Inspirés par le succès et peut être aussi par l'appât du gain, les appareils (et les formats) de projection se multiplient, en Europe comme en Amérique, du *Cinétoscope* de Léo-Ernest Ouimet, au *Theatrograph* de l'anglais Robert-William Paul³⁸, en passant par les projecteurs Demeny-Gaumont 58mm, commercialisés dès 1896, pour lesquels la firme à la Marguerite éditera son premier catalogue de films.

Ce médium nouveau étant encore dépourvu de règles déontologiques précises en matière de

37 G. Sadoul, *Histoire du Cinéma Mondial*, 9ème Edition, Flammarion, Paris 1949 – Pages XXIII à XXV.

38 Pour l'anecdote, Georges Méliès s'en servira pour ses premiers films, devant le refus des Frère Lumière de lui vendre leur invention.

propriété intellectuelle et industrielle, une véritable habitude du plagiat s'installe, tout le monde copiant tout le monde avec l'espoir de gagner de l'argent sans grands risques, avec des succès assurés.

Cependant, les films et les systèmes des uns et des autres étaient, « physiquement » protégés, d'une certaine manière, dans la mesure où, chaque appareil avait ses spécifications propres, notamment en matière de perforations de films ou de format. En effet, les fabricants, en tête desquels Pathé en France, vendaient leurs produits non-perforés.

A charge pour les utilisateurs de perforer eux-mêmes leurs bandes en fonction des caractéristiques de l'appareil qu'ils utilisaient, avec l'imprécision que cela pouvait entraîner. Incompatibilité des formats, puis, - avec l'hégémonie du 35mm - des perforations obligent, les films ne pouvaient théoriquement pas être contretypés directement par des distributeurs indéclicats, du moins au début. Mais ces obstacles techniques ne resteront pas très longtemps insurmontables, et les images des films prisonnières de leurs supports. D'où les importants efforts déployés par les compagnies (Star Film, Vitagraph, Pathé....) jusqu'aux années 1910 pour trouver des moyens d'insérer à même leurs films des logos permettant d'identifier à coup sur l'origine de telle ou telle production.

Paolo Cherchi Usai montre un témoignage de ces pratiques dans son ouvrage *Silent Cinema*, il s'agit d'un fragment 4 perf/image qui porte clairement la marque d'un négatif original avec une perforation par image, ce qui en fait probablement l'un des plus anciens exemples d'intermédialité cinématographique.

1.3.2 L'apparition du parlant : une nouvelle étape est franchie.³⁹

De même que l'on associe volontiers la naissance du Cinéma à la projection du Grand Café, alors qu'il s'agissait surtout de l'aboutissement d'un processus dont on peut faire remonter les prémices jusqu'au XVIème Siècle, on retient volontiers *The Jazz Singer* comme marque de la naissance du cinéma sonore.

Pourtant, d'autres systèmes de son au cinéma avaient fait leur apparition, bien avant 1927, avec des fortunes diverses il est vrai. Ainsi, l'Exposition universelle de 1900 avait-elle été le théâtre de

³⁹ On s'appuie ici sur la Conférence de Jean – Pierre Verscheure sur les débuts du parlant donnée à la Cinémathèque Française en 2010, et l'ouvrage de Donald Crafton, *The Talkies : America's Transition to Sound, 1926 -1931*, University of California Press, 1997.

démonstrations du « Chrono Cinéma Théâtre », système de son sur disque qui servira dix ans plus tard de base pour le système Gaumont Elgéphone, en vue d'une exploitation au Gaumont-Palace à Paris. Malheureusement, le système ne sera pas adopté, à cause de ses spécifications (notamment les perforations, situées en ligne entre les images) qui n'étaient pas compatibles avec le « standard Edison » dominant.

En 1922, la firme allemande Tri-Ergon lance son procédé de son sur film du même nom, et utilise pour cela un format pellicule de 42mm, ce qui permettait de conserver inchangée l'image 1,33:1 du film muet, la piste sonore se trouvant à l'extérieur de la pellicule, sur une manchette agrandie pour l'occasion. Le système n'étant absolument pas standard, il ne fut pas adopté, pas plus que le système double-bande soutenu par Gaumont et breveté en 1923 par les danois Poulsen et Petersen. De nombreux systèmes différents furent lancés, en matière de son sur film, avec des largeurs de piste son différente, et des cadences de défilement différentes.

Pourtant, tous ces échecs seront autant d'éléments constitutifs du terreau sur lequel pourra venir prospérer le parlant, en préparant le public à l'évolution du spectacle cinématographique. Mais, à l'inverse des prémices du cinématographe où, on l'a vu, les différents systèmes étaient physiquement incompatibles entre eux, il en ira différemment avec le parlant. Pour avoir une chance d'être adopté, le parlant doit en effet mettre tout le monde d'accord sur un procédé ou une installation, l'industrie cinématographique ayant déjà standardisé certaines de ses bases, parmi lesquelles les spécifications de la pellicule comme des appareils. Lorsque le son fait son apparition « officielle », autour de films comme *Seventh Heaven* ou *The Jazz Singer*, un nouvel épisode de guerre des brevets débute afin d'imposer un **standard** en matière de diffusion sonore. Deux systèmes concurrents, le son sur film et le son sur disques, sont respectivement défendus par la Fox, d'une part, et la Warner, d'autre part. Les brevets nécessaires à la fabrication de chaînes sonores complètes étant répartis entre différents interlocuteurs, il était impossible d'en construire une sans violer à un moment ou à un autre l'une de ces propriétés intellectuelles. Le Movietone se nourrit ainsi d'inventions dont les brevets ont été rachetés par la Fox à Bell Telephone, qui commercialisait lesdits brevets pour le compte d'AT&T. Cet enchevêtrement de brevets aura son intérêt, lorsque viendra le moment de la convergence entre les systèmes parlants.

Société soeur de la Général Electric, co-détentrice de brevets permettant la construction d'une chaîne sonore complète, RCA se lance dans la course avec un temps de retard. Western Electric, à qui General Electric avait confié la commercialisation des brevets qu'elle détenait, ayant déjà signé des accords avec la plupart des majors du moment, RCA lance, avec le soutien de la National Bank of America (les concurrents étaient, eux, soutenus par Rockefeller ou par Morgan) la RKO, qui deviendra la seule major créée dans le but de commercialiser un système technologique : le Photophone, qui reposait sur des brevets similaires à l'une des toutes premières versions Vitaphone. Avec le krach boursier, Rockefeller rachète la National Bank of America.

Dans ce nouvel organigramme, RCA et Western Electric n'avaient plus de raison d'être en concurrence, dans la mesure où elles dépendaient du même bailleur de fonds. Résultat, des transactions visant à permettre l'échange de licences furent mises en place entre la Western Electric et la RCA, donnant accès à chacun des interlocuteurs à la fois à l'exploitation par son sur film **et** par son sur disque, si bien que des titres comme *Song O'My Heart* – pourtant produit par la Fox – pouvaient se retrouver distribués également en son sur disque, de même que pour des productions RKO, grâce au rachat de Victor par la RCA pour le pressage des disques. A partir de 1927, des bases universelles Western Electric permettent l'équipement à la fois en son sur disque et en son sur film d'un même projecteur, tandis qu'à partir de 1928, les premiers écrans trans-sonores font leur apparition. On a donc, d'une part, les prémices d'un processus de convergence des équipements qui apparaissent (les machines deviennent interoperables) convergence en miroir de laquelle on trouve un début d'intermédialité et de versionnement des œuvres afin d'anticiper au mieux les différents cas de figure susceptibles d'apparaître pendant cette période de transition.

Face à ces pratiques de versionnement, les opérateurs s'organisent en cabine afin d'assurer un spectacle le plus homogène possible. L'apparition du son sur film entraînera pendant quelques années la réduction de l'aspect ratio sur les copies dotées de son sur film à 1,20:1, format quasiment carré jugé inesthétique, et qui surtout rendait difficile la projection sur toute la surface des toiles restées identiques. Les projectionnistes n'appréciaient donc guère ce nouveau format qui n'occupait pas toute la surface des écrans 1,33:1, et décentrait l'image sur celui-ci. Ils utilisaient donc des objectifs leur permettant d'agrandir l'image pour qu'elle occupe toute la surface de l'écran, amputant celle-ci en haut et/ou en bas, selon la façon de cadrer de l'opérateur, si bien que d'une salle à l'autre, le cadrage pouvait être légèrement différent.

Dans le même temps, studios comme salles, désireux de profiter de la mode du parlant, se mirent à ressortir des films valeurs sûres du muet pour faire passer pour des films sonores. C'est ainsi que la compagnie Victor va se mettre à éditer des catalogues complets de disques 78 tours d'accompagnement musical, pour tous les types de films et tous les types de scènes. Un opérateur enchaînait alors les disques en suivant l'action à l'écran. Cette première stratégie ne posait pas vraiment de problème : les films étaient projetés en 1,33:1 muet et ne nécessitaient donc pas de modification du format image, ce qui permettait le tirage par contact. Cependant, là encore, le spectacle dépendait grandement des performances et du talent de l'opérateur, et le rendu pouvait varier d'un endroit à l'autre. En revanche, l'opération consistant à diffuser des films muets en les sonorisant par l'adjonction d'une piste sonore permettait de résoudre ce problème en uniformisant les points de synchronisme, mais avait pour conséquence de dénaturer l'œuvre : l'espace disponible pour l'image était en effet tronqué sur la gauche.

Ce fut le cas, notamment, pour le film de Fred Niblo *Ben Hur : A Tale of the Christ* by G. Lew Wallace (1925), qui est exemplaire de tous les problèmes posés par le passage au parlant. Repris en 1931 dans une version « sonorisée », c'est à dire dotée de quelques bruitages et d'un accompagnement musical. Cette version présentait une image amputée d'environ 20% sur la gauche, pour laisser place à la piste sonore. Autre changement, les virages et teintages avaient dû être supprimés, ceux-ci ayant un impact direct sur l'opacité de la piste son, et donc sur le rendu du son. Il en allait de même, dans certaines copies, pour les séquences bibliques en Technicolor bichrome.

Jusqu'alors, quelques fabricants avaient un quasi-monopole sur l'équipement des salles, mais, avec l'apparition des lois antitrust, les conglomérats d'entreprises vont commencer à se disloquer, réorganisation le marché et les accords possibles, si bien que de nouvelles entreprises vont pouvoir se mettre à fabriquer des équipements pour les salles. Par le jeu des bailleurs de fonds originels, cependant, après l'abandon du son sur disque les différents systèmes sonores sur film étaient tous devenus interopérables. Seules, leurs courbes de réponse restait très différentes en fonction des amplificateurs, haut parleurs, etc... qui équipaient chaque salle, ce qui entraînait des fortes disparités qualitatives de l'une à l'autre, au détriment de la qualité sonore. Néanmoins, une première étape dans la standardisation du spectacle était franchie.

Les différents systèmes pionniers cohabiteront pendant une dizaine d'années (1927-1937), avant de céder progressivement la place. Dans la foulée de l'adoption du format 1,375:1, qui résolvait le problème d'incompatibilité entre les formats 1,20:1 et 1,33:1, l'amélioration des systèmes d'amplification va permettre l'adjonction de filtres pour calibrer les installations en fonction des caractéristiques de leurs équipements, l'objectif étant d'harmoniser au maximum les rendus d'une salle à l'autre. Les opérateurs n'avaient désormais plus besoin de recourir à des masques pour harmoniser la projection, et pouvaient se concentrer sur les seules opérations de projection en double poste.

1.3.3 Les limites de la technique freinent l'intermédialité et les transferts (Magnifilm)

Limites chimiques des émulsions de l'époque obligent, les opérations de contretypage et de transfert, bien que techniquement possibles, restaient délicates et qualitativement hasardeuses. Les possibilités d'intermédialité des film étaient donc restreintes. C'est pour cette raison que si, aujourd'hui, les photographies illustrant les halls des cinémas qui y ont encore recours sont souvent des reproductions agrandies de photogrammes du film qu'elles illustrent, les photographes de plateau ont longtemps eu pour mission de reconstituer lesdites images, demandant aux vedettes de prendre une pose mimant la scène qu'elles venaient de tourner. Dans certains cas, les photographies de plateau sont si proches visuellement de la scène du film qu'on peut facilement les confondre avec des photogrammes.

Jusqu'à l'apparition du parlant, les éléments issus d'un négatif caméra donné étaient destinés à un circuit ou à un usage donné. Cette pratique commença à décliner avec le développement du doublage. Outre les débats auxquels prirent part Autant-Lara ou Renoir, cette technique d'adaptation aux marchés linguistiques locaux posera longtemps des problèmes qualitatifs, rapportés par la presse de l'époque. Ainsi, peut-on lire dans *Le Film Français* : « *Souçons (Suspicion)* – Version doublée. [...] La mise en scène d'Alfred Hitchcock, et les talents conjoints de Gary Grant et de Joan Fontaine font de ce film une série d'images qui restent dans l'esprit du spectateur ; mais d'où vient que le son soit si mauvais ? Est-ce la faute du doublage, de la copie, ou de la salle de projection ? »⁴⁰

Outre ses difficultés technologiques propres, le doublage verra son essor tempéré par de réguliers

40 *Le Film Français*, N°79, 7 Juin 1946, p.16.

Pascal Manuel Heu dans son blog *Mister Arkadin* [<http://mister-arkadin.over-blog.fr> – Septembre 2010]

accords commerciaux franco-américains, visant à protéger une autre pratique des studios, héritée du tournage en double caméras du temps du muet, celle de la réalisation de versions destinées à des marchés locaux, avec des acteurs capables, à l'instar de Greta Garbo, de s'exprimer en plusieurs langues.

Le parlant impliquant de toute façon de drastiques modifications dans les équipements des salles, la situation est par ailleurs idéale, du moins favorable pour lancer un nouveau procédé technologique « large », tout en capitalisant sur la difficulté du 35mm à garder une qualité d'image constante lors du passage au parlant.⁴¹ C'est ce que feront United Artists, Warner, MGM, Fox et RKO, avec des pellicules allant du 56mm (*Magnafilm Paramount*) au 70mm (*Grandeur Fox*).

Outre l'intention de contrer l'avènement de la radio, on peut voir dans ce nouvel essai de lancement d'une projection en format large, une réaction au format « carré » 1,15:1 du tout jeune cinéma parlant, qui, par sa piètre compatibilité avec les canons (les standards) hollywoodiens alors en vigueur, bouleversait les habitudes des opérateurs de cadrage comme de projection, et pouvait gêner les spectateurs, habitués au cadre plus rectangulaire du cinéma muet, c'est dans ce contexte que germe, en réaction, l'idée d'agrandir, ou du moins élargir les images de cinéma.

Malheureusement, ces procédés combineront contre eux les contraintes liées à la barrière de la langue, et aux possibilités limitées de transférer au mieux les films d'un support à l'autre. En effet, ils supposaient tous deux des équipements nouveaux « jusqu'au dernier boulon », et donc, fatalement incompatibles avec ceux déjà existants. De plus, ce nouveau format d'image très large était inhabituel pour l'époque (2,10:1 pour le Grandeur Fox et 2,00:1 pour le Magnifilm), et impliquait de modifier les écrans dans des salles pour qui le passage au parlant impliquait déjà d'importants travaux, dans le contexte difficile de l'après 1929.

De plus, même en augmentant la taille des images sur la pellicule, les studios restaient tributaires de la qualité limitée des émulsions sur le plan de la définition des images obtenues. On est bien loin des images censées donner l'illusion du relief, ce que clamait pourtant la publicité pour *Danger Lights* en 1930.

Restait un problème : *The Big Trail* est certes resté à l'affiche du Chinese Theater de Los Angeles

41 J. Augros et K. Kitsopanidou, *L'économie du Cinéma Américain*, Armand Colin Cinéma, 2009, p.128.

deux mois d'affilée, un record pour l'époque où le turnover des films pouvait se faire à la semaine, mais, pour rentabiliser le film, il fallait pouvoir *aussi* l'exploiter en 35mm dans les salles équipées. D'où le lancement de recherches sur les systèmes de réduction, à l'instar de ceux de Douglas Shearer, qui étudiait pour le compte de la MGM le moyen de réduire les images *Grandeur*.

La projection étant sphérique, augmenter la largeur signifiait aussi augmenter l'espace inter-images, ce qui était problématique sur le plan qualitatif. De plus, cela ne résolvait ni le problème du format de l'image, ni celui des nécessaires modifications de l'écran. D'où la réalisation de versions alternatives 1,20:1 à l'aide d'une seconde caméra, simultanément ou alternativement selon les exigences des scènes. En d'autres termes, près d'un siècle avant *Avatar* et sa sortie multiformats « personnalisée », il s'agissait de prévoir des versions susceptibles de passer au mieux dans les installations existantes.

C'est ainsi que le film *Song O'My Heart* (qui ne fut finalement jamais exploité en *Grandeur*), un des plus gros succès de cette période, fut décliné pour quatre exploitations possibles : 70mm, 35mm avec son sur disques, 35mm avec son sur film, et muet avec accompagnement musical. Chacune de ces versions visait à exploiter au mieux les capacités d'une portion du parc de salles existant, d'où, probablement, le succès commercial de son exploitation. Les mêmes causes donnant les mêmes effets, et outre le surcôt de la projection 3D, c'est probablement grâce à la stratégie de versionnement de la Fox que le film de Cameron a battu de nombreux records de recettes durant son exploitation première en 2009/2010.

Cependant, on l'a vu, à l'inverse d' *Avatar*, les versions 35mm 1,20 de ces films ne provenaient pas d'un même élément source, ce qui n'était d'ailleurs pas toujours possible. *Danger Lights* avait ainsi été filmé à 20 images/seconde, alors que le passage au parlant avait standardisé la projection à 24 images/seconde, à la fois pour des raisons de minutage, mais aussi et surtout, parce que le défilement du son optique suppose une cadence de défilement connue et constante, du tournage à la projection.

Seule exception, les quelques plans de miniatures de *The Bat Whispers* présentent un embryon d'intermédialité. En effet, probablement pour des raisons pratiques, ces images ont été tournées en 35mm, puis « gonflées » en Magnifilm, sans doute avec une technique proche du banc-titre. Pour résumer, l'échec de cette première tentative d'implanter l'écran large s'explique par le contexte économique difficile, mais surtout par la difficulté d'obtenir un versionnement de façon satisfaisante,

notamment pour l'exploitation internationale : les versions « larges » de *The Big Trail* ou *Billy The Kid* n'ont, semble-t-il, pas quitté les USA, sauf sous forme de rares réductions 35mm, montrées aux chanceux spectateurs de quelques avant-premières.

Au printemps 1931, *The Great Meadow*, pourtant également tourné en Realife, sort sans la moindre mention de format dans la publicité, ce qui tendrait à indiquer que les bobines 70mm ne furent même pas utilisées pour l'avant-première. Quelques exemplaires des différentes caméras (Mitchell, Fearless, etc...) et projecteurs utilisés pour les films de cette période furent, heureusement, conservés, et auront leur rôle à jouer lors du retour de l'écran large, au début des années 50.

1.3.4 *Vera Cruz* et *20, 000 Leagues under the Sea* : une intermédialité pionnière.

Lorsque la Fox lance le *CinemaScope*, en 1953, l'objectif est certes de contrer la télévision qui se développe dans les foyers, mais aussi et surtout de répliquer au succès du Cinerama, à travers le travelogue *This Is Cinerama*, qui reste d'ailleurs à l'affiche pendant deux ans sans discontinuer. L'industrie cinématographique va donc tenter de trouver un compromis entre l'innovation technologique et le respect des standards en vigueur en cabine. Il s'agit, là encore, de trouver un moyen de favoriser l'intégration de la nouvelle technologie dans les salles, d'une part, et, d'autre part, de s'assurer que la diffusion des œuvres continue de se faire au mieux dans cette période de transition. Comme lors de l'adoption du 1,37:1, les exploitants comme les opérateurs, vont, là encore, avoir leur rôle à jouer dans ce processus.

Lorsque *The Robe* et *How to Marry a Millionaire* sont mis en chantier, le studio n'avait pas encore arrêté définitivement les propriétés du nouveau système. Outre la projection panoramique spectaculaire à trois projecteurs, le *Cinerama* s'accompagnait, en fait de stéréophonie, d'une bande-son 7 pistes magnétique Westrex 35mm. Mise au point par l'ingénieur Hazard E. Reeves, elle était synchronisée aux projecteurs à l'aide d'un système d'asservissement et de moteurs SelSyn, mais sa présence sur un support séparé du film supposait, comme pour le *FantaSound* ou le *Vitaphone*, un maintien permanent de la longueur relative des copies en cas de dommages subis par l'une d'elles.

Dans sa première version, le *CinemaScope* s'inspirait d'ailleurs très directement de la chaîne sonore du Cinerama, et utilisait un système magnétique double-bande, avec une copie muette non pistée, avec une surface d'exposition très proche de celle du cinéma muet. A l'écran, après désanamorphose, on

obtenait une image d'aspect ratio 2,66:1, comme en témoignent les rushes de *The Robe* tournés entre Février et Avril - Mai 1953.

Le 11 Mai 1953, la Fox annonce que son système CinemaScope sera finalement monobande. Forte de son succès avec le Cinerama, Reeves Soundcraft avait en effet entretemps mis au point un système fiable de pistage magnétique des copies 35mm, synchronisant matériellement et définitivement les deux, même en cas de dommages subis par la copie. Autre avantage, l'adjonction d'une tête de lecture sur le projecteur était une opération bien plus simple à opérer qu'une modification complète de son système pour y ajouter un système d'asservissement double bande. Ces changements ne furent pas sans conséquences sur le format de l'image. Avec l'ajout des pistes sonores magnétiques et à quelques mois de la première de *The Robe*, il fallut légèrement amputer l'image des images tournées avant la modification du système, pour tout ramener en 2,55:1.

Pour les exploitants, déjà réticents du fait du surcoût du changement d'écran, la Fox imposant son écran courbe *Miracle Mirror* dans ce qu'on a appelé le « package Cinemascope », la stéréophonie se justifiait d'autant moins que, rappelle Matthew Malski, techniciens et critiques étaient d'un enthousiasme plus que mitigé face à cette nouveauté, de toute façon peu demandée par des spectateurs, déjà surpris par par le "nouveau spectacle" qu'offrait l'écran large, De plus, ils étaient habitués à la monophonie, notamment avec les drive-ins alors en pleine expansion,⁴² sans parler de la télévision et de la radio qui elles aussi diffusaient en monophonie.

Cette conjonction de facteurs conduira la Fox à battre en retraite au mois de Mars 1954, date à laquelle la stéréo devient facultative dans le *CinemaScope Package*. Avec les copies "magnétiques" encore en circulation vinrent alors coexister des copies hybrides, dotées d'une demi-piste son, aux perforations "CS" plus étroites, et des copies monophoniques dotées du seul son optique, et de perforations standard.

Les pistes *MagOptical*, constituaient le meilleur compromis entre compatibilité et conservation de la stéréophonie pour les salles équipées, mais les perforations réduites, à la rétrocompatibilité limitée, handicapèrent le format. En effet, elles nécessitaient de remplacer les débiteurs des projecteurs, lesquels,

⁴² Malski, Matthew, *Sounds of the City, Alfred Newman's "Street Scene" and Urban Modernity*, p.117-118 in *Lowering the Boom : Critical Studies in Film Sound*, dir Beck & Grajeda, University of Illinois Press, 2008.

une fois remplacés, restaient cependant compatibles avec les copies « normales » à perforations standard. Cependant, parce que plus petites, ces perforations étaient plus fragiles.

Finalement, les seules salles à passer les films en stéréo 4 pistes « High Fidelity Stereophonic Magnetic Sound » seront principalement des salles « de prestige », de première exclusivité, quand la grande majorité de salles choisit de s'en tenir à la projection monophonique à piste optique (à perforations standard, donc). Grâce à ces compromis trouvés avec les exploitants, et le système de licences accordé aux studios qui utilisaient tous un système reposant sur les mêmes caractéristiques techniques, assurant à la fois un part de salles en expansion et un catalogue important de films, en 1956, moins de trois ans après le lancement du format, avec ou sans son stéréophonique, 80% des salles sont équipées pour la projection en format large, ce qui supprima assez vite le problème du versionnement, avec lequel avaient du composer les films précédents, jusqu'en 1955. Rendre les équipements interopérables permettait de venir à bout de la nécessité de décliner les films, pour une exploitation dans des conditions techniques compatibles avec les exigences du standard Academy, dont le principe de base n'avait pas vraiment évolué depuis sa promulgation en 1932.⁴³

Lorsque la production du film de Koster débute, à l'hiver 1953, la Fox, comme elle l'avait fait avec *The Big Trail*, prend la précaution de faire tourner, en parallèle de la version qui sera projetée le 16 Septembre 1953, une seconde version, en format « standard », 1,37:1 qui sera utilisée pour l'exploitation de seconde exclusivité à partir de Mai 1954. Techniquement, et même s'ils reposent sur le même scénario et ont été tournés en même temps, on peut, si l'on veut être un peu radical, considérer, plus que de deux versions d'un même film, qu'il s'agit de deux concrétisations différentes d'un même scénario / storyboard, avec le surcoût et le surcroît de travail technique que cela pouvait impliquer sur le plateau. Après tout, il y avait au final bien deux négatifs caméra différents, et non un seul. De fait, les critères habituels qui servent à définir les notions d'original et de copie ne sont pas très utiles ici pour déterminer une hiérarchie entre les différents objets en présence.

C'est pour cette raison que les studios vont commencer à étudier le moyen de réaliser, à partir d'un négatif caméra unique, la version « CinemaScope » et la version « Academy » d'un même film. Sur le plan de l'intermédialité⁴⁴, un nouveau cap est donc franchi la semaine de Noël 1954, avec la présentation à

43 Maltby, Richard, *Hollywood Cinema*, (Second Edition) Wiley-Blackwell Publishing, 2003, p.253

44 Par intermédialité, on entend ici la prise en compte, dès le tournage ou parfois même dès la pré production, des spécificités techniques des différents supports et formats dans lesquels un film est destiné à être exploité, que ce soit simultanément ou

48h d'intervalle de deux films : *Vera Cruz*, de Robert Aldrich, (United Artists, le 25) et *20,000 leagues under the Sea*, de Richard Fleischer (Walt Disney / Buena Vista, le 23). Tous deux présentent la particularité d'avoir été, dès leur tournage, conçus pour une exploitation parallèle dans plusieurs formats de projection à partir d'un seul et unique négatif caméra. De fait, même si, techniquement, il s'agissait de projeter les films dans des salles de cinéma, les circuits étaient bien différenciés et compartimentés, si bien que l'on peut inclure ces cas de figure dans une définition large de l'intermédialité, à partir du moment où on la définit comme la prise en compte, en amont, des « spécificités des différents circuits d'exploitation auxquels les films concernés sont destinés ».

Par une certaine ironie de l'histoire, ces deux films « pionniers » illustrent non seulement les deux seules pratiques possibles d'anticipation des différents formats dès le tournage, mais aussi deux approches diamétralement opposées d'une même procédure au cœur de la plupart des systèmes d'intermédialité en argentique : le tirage optique. Chez Aldrich, l'adaptation d'une version à l'autre se fait en effet à **cadrage latéral constant**, à partir de prises de vues en 1,33:1, sur une pellicule monopack utilisant toute la surface d'émulsion disponible. A l'aide des optiques de tirages spécialement mises au point par les frères Tushinsky, à l'origine du procédé, Technicolor réalisait ensuite des sélections trichromes faisant office d'interpositifs, à partir desquelles étaient réalisées les copies anamorphiques à imbibition. Au final, on obtenait une image d'aspect ratio 2,00:1, vignettée⁴⁵ au centre de la pellicule avec une amorphose de 2 (celle des Hypergonars Fox) et qui correspondait à la partie centrale de l'image 1,33:1 initiale.

Seul inconvénient, le système ne prenait pas en compte le décentrage de l'image sur la pellicule pour l'adjonction de la piste sonore, qui tenait heureusement dans la bande noire du vignettage. Cependant, au final, l'image projetée sur l'écran était décentrée, avec une bande noire sur le côté droit de l'écran. Chez Fleischer, en revanche, le cadrage se faisait à *hauteur constante*, c'est à dire en masquant, à partir du négatif anamorphique, les éléments présents sur les côtés pour obtenir l'image 1,37:1 sphérique. Deux explications différentes sont possibles quant à cette différence de pratique. La première consiste à retenir un paramètre principal : la société de Walt Disney détenait depuis Juillet 1953 une licence de la Fox pour le tournage en anamorphique, ce dont ne disposait pas United Artists qui préférait garder son indépendance et n'en avait donc pas acquis. La prise de vues CinemaScope était donc logique pour l'un, et impossible pour l'autre, l'objectif étant justement de se passer de la Fox pour le tournage, mais de profiter

successivement.

45 Le vignettage désigne, en cinéma, l'inclusion à l'aide de caches d'une image plus petite dans un cadre plus grand, dans une logique qui est celle du « letterbox ». Voir Lexique.

néanmoins des équipements de projection CinémaScope.

Deuxième hypothèse, les deux équipes n'avaient pas la même conception de l'intermédialité. Ainsi, au studio Disney, un autre film CinémaScope était déjà en cours de production avec la même méthodologie que sur *20,000 Leagues under the Sea*, consistant à centrer l'action vitale au plus près du tiers central de l'image : *Lady and the Tramp*, qui sortira en 1955. Commode en animation, où l'on a une maîtrise absolue des mouvements de caméra et des personnages, cette stratégie était beaucoup plus risquée à mettre en œuvre correctement sur le tournage du film de Fleischer : à de nombreuses reprises, l'action « déborde » brièvement de ce cadre limité, comme en témoigne la version Super 8 du film, qui a constitué l'une des plus tardives exploitations de la version 1,37:1. Ce risque a-t-il été suffisamment pris en compte ? Une chose est sûre : pourtant théoriquement inférieure sur le plan qualitatif, la stratégie SuperScope était plus pratique pour composer des images exploitables en plusieurs formats que celle de Disney, et réduisait de plus le déchet en termes de surface d'image non utilisée.

Si les deux équipes n'avaient pas la même conception de l'intermédialité, et elles n'envisageaient donc probablement pas la relation hiérarchique entre les versions de la même façon. Si pour *Vera Cruz*, les deux versions du film sont dès le départ assumées comme telles, ou du moins anticipées dès le tournage, contrairement à d'autres films porteurs de l'estampille SuperScope, qui ont fait l'objet d'une adaptation a posteriori. Enfin, le choix du SuperScope, de par la manière de composer les images en prenant en compte le futur masquage 2,00:1 du film, permet de montrer *Vera Cruz* dans virtuellement n'importe quel format entre 1,37:1 et 2,00:1 en Soft-Matte (c'est à dire, masquée à la projection à l'aide de caches) sans dégâts majeurs pour la photographie, ce qui n'est pas le cas du film de Fleischer : il s'accommode assez moyennement du recadrage, la version Super 8 en témoigne très bien.

Par la suite, le SuperScope sera utilisé pour plusieurs reprises en format large, en tête desquelles *Fantasia* (1940), en 1956. Malgré l'amélioration des systèmes de tirage CinemaScope courant 1955, (notamment la qualité des sélections trichromes pour réduire en partie le grain) et, à l'été 1956, le réalignement de l'offset image qui permettait désormais d'exploiter toute la surface CinemaScope, le système des frères Tushinsky, par ailleurs copié par RKO et Warner, va devoir faire face à la concurrence de systèmes de réductions plus performants, avec une meilleure qualité d'image. Même si ce n'était pas forcément l'intention première de leurs créateurs, ces systèmes vont avoir pour principale raison d'être de faciliter le versionnement des films. Il va en résulter, comme nous allons le voir, un estompement des

frontières entre les formats, qui deviennent perméables les uns aux autres.

1.3.5 Todd-AO puis Dimension 150 : estompement des frontières entre formats.⁴⁶

Tandis que la Fox tournait *The Robe*, l'un des pères du Cinerama, Mike Todd, était déjà passé à l'étape suivante. A son départ au début de l'été 1952, deux mois avant la sortie de *This Is Cinerama*, Mike Todd accepte de revendre ses parts dans l'aventure. Il ambitionne en effet d'élaborer un nouveau système capable de venir à bout des points faibles du Cinerama à commencer par sa complète incompatibilité technique avec une installation classique : il est complexe et onéreux d'installer le système complet.

En Octobre 1952, contact est pris auprès de Brian O'Brien, vice-président du département Recherche & Développement, d'American Optical Corporation, reconnu pour ses compétences en matière d'optique. Le futur système de projection et de tournage sera finalement lancé sous le nom de « TODD-AO », tandis que la nouvelle firme fondée pour l'occasion, Magna Theatres Corporation serait chargée de la production des films, puis de la distribution et de l'exploitation des copies.

En parallèle, Todd et O'Brien, ayant commencé leurs travaux, étaient arrivés à la conclusion que, pour améliorer la définition de l'image sans trop perdre en largeur et en agrandissement, et donc, remplir avec succès leur objectif d'une projection « Cinerama outta one hole », ils devaient inévitablement abandonner le 35mm, dont l'agrandissement impliquait une forte perte de définition, de piqué et de contraste, que la projection CinémaScope assombrissait par-dessus le marché, à cause de la plus grande surface à éclairer, et la perte d'énergie lumineuse à travers l'hypergonar.

En fait de nouveauté technique, le système mis au point par Todd et O'Brien reposait sur l'étude d'anciennes caméras, notamment la Thomascolor 65mm, développée en 1942, qui était elle-même basée sur le mécanisme des anciennes caméras *Fearless* utilisées sur le tournage de *The Bat Whispers*.⁴⁷

Fait notable en matière d'interopérabilité des équipements, en attendant qu'arrivent d'Europe les projecteurs DP-70 Philips mis à disposition pour le visionnage des « dailies » en Todd-AO, l'équipe de production dut d'ailleurs, au début du tournage d' *Oklahoma*, se contenter pour cela de vieux projecteurs

⁴⁶ On s'appuie ici principalement sur l'ouvrage de Peter Lev *The Fifties, Transforming the Screen, 1950 – 1959*, University of California Press, 2006.

⁴⁷ Popular Science, Août 1944, p.198.

Magnifilm Ernemann construits dans les années 30, ce qui constitue une preuve supplémentaire de la parenté génétique directe des deux procédés, d'une part, et contribue à expliquer pourquoi *The Bat Whispers* a été plus facile à sauvegarder que *The Big Trail*. Proximité génétique oblige, le système Magnifilm utilisait en effet les mêmes pas de perforations et le même nombre de perforations par images que le *ToddAO*.

Initialement prévu pour une projection double bande, comme le Cinerama, le *Todd-AO*, à cause ou grâce au succès du CinémaScope, va évoluer pour atteindre son état définitif, suite à deux changements importants. Tout d'abord, l'adjonction du son stéréophonique six pistes magnétiques directement sur les copies, basée sur les développements d'Hazard Reeves (déjà père du système sonore *Cinerama*) pour le CinémaScope, ce qui impliquera une légère diminution de la largeur de l'image, désormais ramenée à 2,21:1, son format définitif. Par ailleurs, pour limiter les risques de scintillements parfois perceptibles en CinémaScope, dont il fallait se démarquer, décision fut prise d'augmenter la cadence de défilement, passant de 24 images/secondes à 30 images/secondes, sortant de fait du standard établi.

La stratégie de Todd, qui préférait employer le mot « show » à celui de « film », était d'exploiter le film de Zinneman dans un nombre limité de villes (seule une centaine de salles étaient équipées à la sortie d'*Okmahoma*), en Todd-AO, puis, dans un second temps, d'exploiter la version CinémaScope – qui ne comporte aucun élément « roadshow » (ouverture, entracte, musique de sortie) – dans les salles de seconde exclusivité, comme la Fox l'avait fait avec *The Robe*. Si, dans les salles de première exclusivité, les projecteurs DP70 (ou des équivalents) permettaient de projeter, y compris en 35mm, à 30 images-seconde grâce à un bouton sur le panneau de commande, c'était beaucoup plus rare dans les autres circuits. Magna Theatre Corporation, pour assurer une bonne fin à ses accords de distribution avec la Fox et la RKO, avait donc dû prévoir un double tournage, malgré le surcoût que cela pouvait représenter.

Les projecteurs 35mm modifiés pour simplifier le circuit et projeter directement à 30 images par seconde des copies spéciales, tirées par contact et baptisés *CineStage* avaient pourtant été mis au point pour une exploitation *Roadshow* en 35mm. Du coup, un peu comme *Song O'My Heart* dans les années trente, le film *Todd-AO* suivant, *Around the World in Eighty Days*, allait faire l'objet d'une exploitation un peu hybride, dans toutes les versions possibles, pour rattraper le surcoût entraîné par les dépassements de budgets liés au tournage à travers le monde. Deux négatifs 65mm avaient été réalisés, l'un cadencé à

24ips, l'autre à 30ips. L'exploitation *Roadshow* se fit à la fois en 70mm (à 24 ou 30 images/seconde) et, dans quelques salles non équipées, en CineStage. Le reste des projections se fit en « CinemaScope », classique, sans entracte ni musiques additionnelles, en aspect ratio 2,35:1 obtenu par une légère amputation en haut et en bas de l'image, et à la cadence de 24 images/seconde, à partir du négatif cadencé à 24 images/seconde, ce qui lui conférait de toute façon une qualité supérieure à la moyenne des copies anamorphiques disponibles à ce moment là.

Le film, qui avait coûté 6 millions de dollars en comptant les rallonges budgétaires consenties par United Artists, rapporta ainsi 17,7 millions de dollars rien que sur le territoire américain, tous circuits d'exploitation confondus, auxquels il faut ajouter au moins 4,5 millions de dollars rapportés par 280 écrans à travers le monde (qui étaient tous en 35mm, soit CineStage, soit standard).⁴⁸

A la mort de Mike Todd, et probablement suite à la reprise de *Magna Theatres* par la Fox, le « package Todd-AO » est simplifié, pour permettre sa commercialisation à une grande échelle. L'objectif n'était plus d'obtenir un spectacle exceptionnel, mais simplement de permettre d'obtenir une image de qualité supérieure au CinémaScope standard dans un maximum de salles.

Premier élément du package à faire les frais de cette simplification, l'écran très incurvé inspiré du Cinerama, qui nécessitait d'importantes et coûteuses modifications du cadre de scène. Dans le même temps, la cadence de projection des futurs films estampillés Todd-AO fut ramenée à 24 images-seconde, en 65 comme en 35mm, toujours dans un objectif d'intercompatibilité maximale avec les équipements standard. Lorsque *South Pacific* (1958) sort, les tournages Todd-AO se font désormais uniquement en 65mm, et les copies 35mm anamorphiques sont obtenues après coup, par réduction optique. En parallèle, les équipements de tournage concurrents arrivent sur le marché, en tête desquels celui de la MGM, mais ils restent interopérables avec le système Todd-AO. Le prestataire de la MGM, Panavision, avait en effet étudié à son propre profit les caméras prototypes d'*Oklahoma!* restées stockées dans sa collection d'appareils.

Tandis que les stratégies et pratiques de versionnement se précisaient, les salles se voyaient, elles proposer des packages d'équipements multi-formats. L'inconvénient des projecteurs Magnifilm et du Grandeur avait été leur manque d'intercompatibilité. Les projecteurs multi-formats apparus dans les

48 Hall, Sheldon, Neal, Steve, *Epics, Spectacles, Blockbusters : A Hollywood Story*, Wayne State University Press, 2010 p.153

années 50 en tête desquels les Philips DP70 ou les Simplex Panavision 35/65/70, n'auront pas ce problème. Ils ont été, de fait, le fer de lance du *Todd-AO* comme de ses proches cousins. Pour commercialiser au mieux le 70mm, et réduire les réticences des exploitants, il fallait en effet développer un système compatible à la fois avec les copies 70mm, les copies « normales » 35mm et les copies CinémaScope. Pour passer du 35mm au Todd-AO, les projectionnistes devaient simplement actionner un interrupteur qui permettait de basculer d'une vitesse de défilement à l'autre, et le changement de format pellicule se faisait simplement en clipsant le couloir de projection, les galets étant en général inchangés. Pour la première fois, trois ans avant les projecteurs 16/35 d'Ernemann, et les premiers projecteurs bi-format (70/35) japonais apparus à peu près à la même période, un même équipement permettait de projeter plusieurs types de format, sur un même écran alors que jusque-là les équipements étaient cloisonnés, ce qui nécessitait d'équiper les cabines double postes de batteries complètes de projecteurs selon les formats, et rendait les salles équipées réticentes à varier les formats.

Depuis la mort de Todd en 1958, le système 65/70 a été définitivement adopté par l'industrie, et est encore en vigueur de nos jours, même s'il ne porte plus le nom *Todd-AO*. Outre son utilisation comme élément source de haute qualité dans quelques films à l'instar de *Inception*, (Nolan, 2010), le format 70mm est notamment mis à contribution aujourd'hui pour certaines projections spectaculaires en gonflage, comme *Brother Bear* au Palais Omnisports de Paris Bercy, à l'issue d'un concert de Phil Collins, *Pocahontas* sur sept écrans géants, sur les pelouses de Central Park, à New York, ou *Faubourg 36*. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces projections très spéciales lors de notre étude des avant-premières de *Pearl Harbor* et de *Dinosaur*.

Dans la foulée de *The Sound of Music* (1965), les différents associés du Todd-AO tentent de redonner un second souffle au Cinérama en cherchant un moyen de remplacer le système à triple caméra/triple projecteur par une solution tout aussi spectaculaire, mais compatible avec ce qui est devenu le standard 70mm, et pour ce faire, lance des optiques à très grand champ de type « bug-eye », très proches en principe de celles écartées du temps des débuts du Todd-AO (seuls quatre ou cinq plans du film *Oklahoma* ayant été filmés avec cet objectif).

Baptisé *Dimension 150*, le système ne sera finalement utilisé que pour deux films. Cependant, les publicités d'époques vantaient auprès des exploitants la flexibilité du système « All purpose Dimension 150 Westrex System », réputé pouvoir projeter dans une même salle tous les formats d'exploitations alors

existants, du 1,85:1 aux formats très larges, sur un écran incurvé doté de masques amovibles.

Dans le même temps, le tournage triple-bande amorçait son déclin. Quelques plans particulièrement délicats de la production Cinerama *How the West Was Won* (1963) furent tournés à l'aide des caméras Super Panavision d'MGM, avant d'être éclatés sur les trois panneaux par tirage optique. Au même moment, les Soviétiques, dont le *Kinopanorama* visait à répondre au système américain, lancent le film 70mm, *La Tragédie Optimiste* (1963) exploité successivement en triple-bande, et par la suite également exploité en 70mm, dans son format d'origine lorsque le triple-bande devint moribond.⁴⁹

Par la suite, le Cinerama deviendra davantage une marque qu'un format d'exploitation particulier, ce qui explique que des films pourtant jamais exploités en triple-bande comme *2001: A Space Odyssey* aient tout de même pu porter l'estampille rouge et bleue, dans une logique qui n'est pas sans évoquer celle suivie par la firme IMAX aujourd'hui.

1.3.6 Technirama et VistaVision : les formats de tournage et de projection désolidarisés

Tandis que le *Dimension 150* et la version commerciale du Cinérama devenu, avec le passage au monobande une marque plus qu'un procédé cinématographique particulier entérinaient le passage des salles au multiformats, les studios, après les encourageantes prémices que représentaient, comme on l'a vu, *20 000 Leagues under the Sea* et *Vera Cruz*, se mirent à étudier plus sérieusement encore la possibilité de décliner les différentes versions d'un film à partir d'un même tournage, que ce soit en anticipant dès le tournage, ou lors d'opérations en laboratoire. Au-delà de l'aspect pratique de la chose, il s'agit aussi d'améliorer la qualité de l'image en salles, et donc, des copies.

Lors du lancement du *Todd-AO* en 1955, le CinemaScope de la 20th Century Fox souffre en effet encore de plusieurs de ses défauts initiaux, à commencer par celui de la faible profondeur de champ, et les frangeages dûs aux imperfections des hypergonars inventés par Chrétien, imperfections que l'équipementier Bosch & Laumb n'a alors pas encore trouvé le moyen de supprimer complètement, sans parler de la définition et du piqué limités de l'image projetée.

⁴⁹ Ces deux versions étaient destinées à des exploitations séparées. Exception rare, le *Kinopanorama* de Paris projeta successivement les deux versions, à l'automne 1963 en version triple-bande, puis en 70mm dans l'année qui suivit, ceci pour des raisons de contrats. En effet, la première exploitation se fit sous un contrat stipulant que toute l'exploitation des films kinopanorama devait se faire en triple bande, clause qui avait disparu du contrat en vigueur l'année suivante.

Devant le succès du procédé concurrent *Todd-AO* la *Fox* décide, pour résoudre les problèmes de son système, de le copier, ou du moins, de s'en inspirer pour améliorer son *CinemaScope*, donnant ainsi naissance à ce qui sera baptisé le *CinemaScope 55*. Du *Todd-AO*, *Fox* retient l'idée de l'agrandissement nécessaire de la pellicule au tournage, synonyme d'une projection de meilleure qualité puisque la copie est réalisée par réduction.

Lancé avec le film de Henry King *Carousel*, le procédé repose, une fois encore, sur l'utilisation d'anciennes caméras des années 30, en l'occurrence, des caméras Mitchell *Grandeur* modifiées par Earl Sponable, Groveer Laube et Sol Halprin de manière à les rendre compatibles avec les pellicules 55mm Eastman Kodak, que la *Fox* personnalise en y ajoutant ses propres perforations « Fox Hole », à raison de 8 par image sur le négatif.

L'image anamorphique ainsi obtenue devait être réduite, toujours sur film 55mm, à 6 perforations par image, pour laisser la place aux 6 pistes sonores magnétiques, tandis que l'exploitation 35mm devait se faire à partir d'un tournage séparé. Entre-temps, la *Fox* reverra sa stratégie et, de système de projection spectaculaire, *CinemaScope 55* devait désormais servir directement à la création de copies positives *CinemaScope*, censées y gagner en qualité grâce aux 50% de surface d'émulsion supplémentaire sur les éléments originels.

Malheureusement, les premiers résultats, obtenus en Eastman Kodak par la *Fox* via son laboratoire maison DeLuxe, s'avèrent *in fine* si décevants que le studio dut faire appel à Technicolor pour la réalisation des copies de *Carousel*, puis de *The King And I*, sorti le 28 Juin 1956.⁵⁰

Le grand public ne percevant pas la différence qualitative, sans parler des noms très proches qui n'entraînaient pas une identification immédiate du procédé, *CinemaScope 55* fut abandonné à la mort de Mike Todd. On l'a vu, la *Fox* avait alors en effet une part conséquente d'intérêts dans le *Todd-AO* en vue de son utilisation pour les prochaines sorties du studio. C'est d'ailleurs dans ce format, rebaptisé *Grandeur 70* que le studio ressortira le film de Walter Lang le 23 Mars 1961.

Dans le même temps, sortirent le Technirama (Technicolor), et le Vistavision (Paramount), qui

50 *Technicolor Movies : The History of Dye Transfer Printing*, Richard W. Haines, Mc Farland, p.100

reposent tous deux sur l'utilisation d'une pellicule 35mm, à défilement horizontal comme négatif source.

Lors du lancement du *CinémaScope*, Paramount refusera de faire appel au procédé de son concurrent, pour se contenter d'élargir ses films au format 1,66:1 en amputant légèrement la hauteur d'exposition en haut et en bas de l'image, tout en cherchant un moyen de contrer le système *Fox*, la différence entre 1,66:1 et 1,37:1 n'étant elle non plus guère visible pour le grand public.

Pour se démarquer elle aussi qualitativement, la Paramount va, à son tour, se tourner vers un ancien équipement des années 30 dont elle va s'inspirer, le système *Natural Color*. Le procédé reposait sur l'utilisation d'une surface d'exposition deux fois plus haute qu'en 35mm standard. Grâce à un système de prismes et de filtres, on séparait dans un premier temps les couleurs (rouge/orangé d'un côté, bleu de l'autre) avant d'en inscrire les valeurs respectives de luminance sur deux photogrammes, superposés, retrouvant ainsi, au final, une partie du spectre de couleur, que l'on reconstituait à la projection par le procédé inverse, l'utilisation d'une optique unique présentant l'avantage de supprimer les problèmes de parallaxe et de frangeage coutumiers du procédé.⁵¹ Une fois le système de séparation des couleurs supprimé, il suffisait pour les équipes de la Paramount d'incliner la caméra de 90 degrés. On obtenait ainsi une image de 8 perforations de largeur, et une surface d'exposition deux fois plus grande qu'en 35mm à défilement vertical. Dotées d'optiques d'appareils photographiques normaux (la surface d'exposition étant sensiblement la même que sur une diapositive) les deux caméras *Natural Color*, désormais rebaptisées *Lazy Eight*, furent aussitôt assignées sur le tournage de *White Christmas*, d'Irving Berlin.

Si le *Cinérama* et le *CinémaScope* cherchaient l'effet spectaculaire en jouant sur la stimulation de la vision périphérique des spectateurs, *VistaVision* se place au contraire sur le terrain de la profondeur de champ et du piqué des images qui était alors le principal handicap du *CinémaScope*. Pour ce faire, et mieux encore accentuer les limites du *CinémaScope* en la matière, la mise en scène et la composition du cadre jouent volontiers sur la hauteur et la profondeur, quand le procédé *Fox* est essentiellement associé aux mouvements latéraux des personnages. Ce n'est probablement pas par hasard que le premier film tourné avec le procédé s'ouvre sur un long travelling arrière partant de la scène sur laquelle Bing Crosby et son acolyte entament leur numéro, mettant plus encore en valeur la profondeur de la composition, et, accessoirement, permettant aux spectateurs, surpris, de découvrir avec une acuité nouvelle la couleur des

51 A Song in the Dark, Barrios, Oxford University Press, p.124

yeux de l'acteur.⁵²

Grâce à un système de masquage amovible, qui servaient de repères dans le viseur de la caméra, le tournage en VistaVision pouvait se faire dans des formats d'image allant du 1,50:1, en utilisant toute la surface d'émulsion disponible, au 2,21:1 du Todd-AO, en passant par l'intermédiaire 1,85:1 recommandé par Paramount, qui correspondait à la projection en 8 perf horizontal avec la piste sonore traditionnelle amputant le haut du cadre exposé.⁵³ Une fois le cadrage idoine sélectionné, l'extraction était effectuée en laboratoire, à partir du négatif exposé sur toute la surface 1,50:1 de l'émulsion. L'alignement se faisant latéralement et non verticalement comme en 35mm classique, on ne risquait pas de perdre le cadrage et surtout l'alignement vertical en cours de route. Au tirage, les copies verticales étaient centrées dans le cadre 1,37:1 à l'aide de caches noirs, pour éviter les problèmes d'alignement dans les cabines.

A partir des éléments originaux VistaVision pouvaient en effet être proposées, pour l'exploitation, soit des copies de réduction Technicolor à imbibition 35mm « plates », à défilement vertical, soit, pour la projection sur très grand écran, des copies Eastmancolor à défilement horizontal. Provenant d'éléments de meilleure qualité (puisque réduits), l'image, moins agrandie sur l'écran, tenait parfaitement la comparaison face au CinémaScope, dont les problèmes de profondeur de champ et de frangeage dans les sélections trichromes s'additionnaient aux défauts des optiques d'anamorphose.

La première du *Vistavision* fut celle du film *White Christmas*, qui se tint à New York, le 27 avril 1954. La projection se fit ce soir là en 35mm horizontal, mais, les projecteurs *VistaVision* n'étant pas, à l'inverse des projecteurs DP-70 pour le Todd-AO ou des équipements CinémaScope, rétro-compatibles avec les copies « standard » de fabrication courante, Paramount abandonnera la commercialisation des appareils à défilement horizontal en projection, et en moins de 3 ans, la distribution se fit exclusivement sur des copies à défilement vertical.

Il faut dire aussi que la firme se satisfaisait de ses copies de réduction 35mm Technicolor supérieures à la moyenne des copies de projection croppées lancées par Universal, Warner et MGM directement à partir de 35mm classique, cette dernière ayant renoncé à son système non-standard

52 Ainsi, lors d'une projection de « dailies » sur le tournage de *Noël Blanc*, le journaliste de *Popular Science* présent, rapporte l'exclamation surprise de la jeune sténotypiste. Andrew R. Boone, *Hollywood Now Shoots Movies Sideways*, *Popular Science*, N°165 Juillet 1954, p. 62.

53 Haines, Richard W. *Technicolor Movies, The History of Dye Transfer Printing*, Mc. Farland p.83

AnroldScope (35mm Horizontal, 10 perforations par image). D'ailleurs, les trois studios vont se résoudre en 1956 à faire l'acquisition de licences *VistaVision*, respectivement pour *Away All Boats*, *The Searchers* et *High Society*, tandis qu'Alfred Hitchcock, par contrat, conditionnait sa venue chez M.G.M pour *North By Northwest* à l'utilisation du procédé à défilement horizontal.

De son côté, désireuse de ne pas rester sur le bas-côté de la course à l'écran large et de l'innovation technologique, *Technicolor*, ne se contentera pas de ses activités de laboratoire dans la réalisation de copies à imbibition pour *VistaVision*, et lancera son propre procédé propriétaire à défilement horizontal. Baptisé *Technirama*, il reprend, en les combinant, certains des avantages du *CinemaScope* et du *VistaVision*.

En *Technirama*, les films sont tournés en 35mm à défilement horizontal, comme en *VistaVision*, mais avec une anamorphose de 1,5, à l'aide d'optiques spéciales baptisées *Delrama*. Outre une marginale exploitation à défilement horizontal, vite abandonnée, l'exploitation se fait, via des interpositifs de sélection trichrome anamorphiques, sur pellicule 35mm anamorphique, à défilement vertical, afin d'optimiser la taille de l'image projetée. L'objectif principal était de concurrencer à moindre coût la qualité toujours supérieure de projection *Todd-AO*, avec succès puisque *Technicolor* élargit son procédé à l'utilisation de la pellicule 70mm, pour des tirages directement compatibles avec les installations *Todd-AO*.⁵⁴

Baptisé *Super-Techirama 70*, cet avatar du procédé sera utilisé notamment en 1959 pour *Sleeping Beauty*, de Clyde Geronimi. *Technicolor* l'abandonnera dans les années 60, les tireuses *Super-Technirama* étant alors reconverties dans le gonflage de films 35mm en 70mm.

En 1961, la filiale italienne de *Technicolor* lance le *Techniscope*, qui est un procédé de tournage en 35mm 2 perforations par image, permettant ainsi d'économiser de la pellicule au tournage, l'image 2,35:1 ainsi obtenue étant par la suite « gonflée » sur des copies anamorphiques pour être projetée en « *Scope* » sur les écrans des salles. Ce procédé est essentiellement associé au genre du *Western Spaghetti*, dont le *Techniscope* permettait de réduire en partie les coûts, au prix toutefois d'une légère perte de définition de l'image.

54 *Technicolor Movies : A History of Dye Transfer Printing*, Richard W. Haines, p.105

La désolidarisation entre les formats/supports de tournage et de diffusion va connaître une seconde avancée irréversible avec le développement des équipements de télécinéma et de kinescope, qui vont permettre au cinéma de sortir des seuls écrans de cinéma, pour envahir le petit écran.

1.3.7 L'arrivée du cinéma à la télévision : suite logique dans l'intermédialité des films

L'apparition de la vidéo, du moins au début, ne change pas la donne : la salle de cinéma et la projection restent la voie de référence pour l'exploitation des films, les autres n'en sont que des succédanés. Par ailleurs, dans ce modèle, l'exploitation cinématographique est un critère pouvant entrer en ligne de compte dans l'élaboration de la stratégie ultérieure d'exploitation du film. Selon le rapport Leclerc ⁵⁵, un nombre critique minimal de copies en exploitation salle est un critère important quant à l'existence d'une carrière future pour l'exploitation vidéo de ce film, sans parler du « parfum de la salle en noir », pour reprendre l'expression de Michel Mesnil qui confère une aura particulière aux films pour ceux qui les regardent à la télévision, même lorsqu'ils ne vont plus en salles.⁵⁶

Il serait inexact de penser que les spectateurs à l'ère de la vidéo et de la télévision s'intéressent pour autant moins au cinéma : des films comme *The Wizard of Oz* (1940) sont régulièrement (et avec succès) rediffusés à la télévision, voire peuvent même atteindre des audiences record, à l'instar de *Bridge on the River Kwai* (1957), qui a attiré en septembre 1966 environ soixante millions de téléspectateurs ! Ni la mauvaise qualité de la diffusion, ni l'interruption régulière des films par des pages de publicité ne semblaient empêcher de larges publics de regarder avec plaisir à peu près tous les genres de films sur le petit écran.⁵⁷

Dans la même logique, les chaînes de télévision comme les éditeurs DVD seront plus enclins à programmer et/ou éditer des films ayant bénéficié d'une forte visibilité **à l'affiche, c'est-à-dire en salles**. Cette visibilité peut s'accompagner d'un succès d'audience (et commercial sur les chaînes privées), à l'instar du film de Dany Boon *Bienvenue chez les Ch'tis* (2009). Lors de sa diffusion en première exclusivité sur la chaîne privée française TF1, le film a ainsi fédéré une audience culminant à près de 15 millions de téléspectateurs, soit 51% de PDM. La publicité diffusée pendant ou au contact du film,

55 Rapport CNC - *Mission de médiation et d'expertise relatives aux conditions actuelles de sortie des films en salles*
Jean Pierre Leclerc – Mai 2006, p.38

56 *Le Parfum de la salle en noir*; Michel Mesnil, P.U.F, 1985.

57 *The Sixties, 1960 1969*, Paul Monaco, University of California Press, p.40-41

généralant près de 7 millions d'euros de recettes brutes, a permis à la chaîne de dégager près de trois millions d'euros de bénéfice une fois déduites les dépenses liées à l'achat des droits et à la réalisation du PAD.

Ce succès d'audience peut s'expliquer entre autres par l'effet de curiosité qui a entouré « le film aux vingt millions et demi d'entrées », pour reprendre l'expression employée dans la plupart des programmes télévisés consacrant un article à la télédiffusion du film. Si l'on y regarde de plus près, l'exploitation vidéo a, par cet exemple, sa place validée dans la chronologie des médias. Ces deux records audimat et publicitaire, qui arrivent en fin de chaîne d'exploitation, auraient-ils été possibles dans un contexte d'exploitation tous azimuts comme celui de *The Bubble* ? L'exploitation des œuvres cinématographiques se faisant dans le modèle historique sous forme séquentielle, avec une fenêtre exclusive pour chacun des acteurs de la filière, ce « compartimentage » aura eu pour effet de protéger les retours sur investissement (et l'audience) de chacun.

Est – ce si simple ? On notera que la chaîne à péage *Canal+*, dont les abonnés avaient pu revoir le film en crypté quelques mois plus tôt, est la seule (certes, avec un match de football) à avoir su tirer son épingle du jeu lorsqu'on regarde les audiences télévisées de ce soir-là. En prenant également en compte le nombre de copies pirates diffusées sur le Net, les téléspectateurs successifs et l'impact de la V.O.D comme de la location, on arrive enfin de compte à un total très approchant du nombre de spectateurs initiaux, minoré d'une érosion logique, le film ayant entre temps perdu l'attrait de la nouveauté ⁵⁸

Mais, dans le même temps, cela a aussi apporté un crédit à la validité *intrinsèque* du visionnage à domicile. A titre d'information, le film de Dany Boon s'était par ailleurs vendu à près de trois millions d'exemplaires en DVD, (obligeant, pour l'anecdote, l'éditeur au pressage d'environ 500 000 exemplaires supplémentaires).

Dans le même temps, ces succès télévisés et commerciaux, qui ne sont pas isolés puisque le film a également battu des records en Suisse et en Belgique lors de sa télédiffusion, tendraient à argumenter en faveur de la validité de ces projections « hors - salle », d'autant plus que les films sont aujourd'hui

58 Des conclusions similaires pourraient être tirées avec d'autres films : *Finding Nemo* a ainsi fait sur TF1 un score de 8,4 millions de téléspectateurs, pour une fréquentation en salles de 9,4 millions. Le DVD français fut édité à 1,5 million d'exemplaires, et relativement peu piraté en France dans la mesure où le DVD américain, disponible en commande comme import, était sorti dix jours seulement après la sortie française.

produits presque systématiquement en association avec des chaînes de télévision (ou, aux états-unis par des studios étroitement liés et/ou possédant des parts dans un *network*)

En lien avec cette pratique, les films sphériques tournés en 35mm ont fait, depuis les années 60 l'objet d'une pratique appelée *soft-matte*, qui consiste à composer l'image pour un aspect ratio plus large (1,66 ou, plus généralement, 1,85:1), mais à impressionner la totalité de la surface standard *Academy*. Cette pratique avait deux objectifs : permettre la réalisation de copies 1,37:1, d'une part, et la télédiffusion « plein cadre » des films, d'autre part, sans devoir recourir au « pan & Scan ». Au final, hormis quelques exceptions dans lesquelles la perche et/ou des éléments de trucages censés rester hors champ deviennent apparents, les deux « versions » (si tant est que l'on puisse aller jusqu'à employer ce terme ici) sont techniquement tout aussi valides l'une que l'autre. Ce qui ne sera pas sans poser problème, lorsqu'il s'agira d'établir le texte du film, comme nous le verrons à propos des films de Wolfgang Reitherman.

1.3.8 Super 35 puis Numérique : paroxysme logique de pratiques déjà courantes

Le 18 Février 1981 sort le documentaire de Joe Massot *Dance Craze*, qui retrace l'histoire des grands noms du ska. Ce film comporte de nombreuses séquences de captations live, réalisées par Joe Dunton. Dans le probable but d'augmenter la qualité des images, le chef opérateur choisit d'utiliser la totalité de la surface d'émulsion disponible sur la pellicule, supprimant la piste son et utilisant la totalité du cadre 1,33:1 muet. Trois ans plus tard, le procédé, baptisé Super Techniscope, est utilisé pour la première fois dans *Greystoke* (John Hudson, Warner Bros. 1984), avant de sauver les prises de vues embarquées de *Top Gun* (Tony Scott, Paramount / United International Pictures, 1986), que les optiques Scope classiques, trop encombrantes, rendaient impossibles en ne permettant pas d'installer la caméra dans les cockpits des avions.

Dans un premier temps, comme sur *Top Gun*, l'objectif est de permettre le recours au tournage en sphérique pour simplifier certaines opérations de prises de vues, et surtout d'améliorer la qualité des images, dans la mesure où les optiques anamorphiques absorbent plus de lumière que les optiques traditionnelles, ce qui pose des problèmes d'exposition, et, indirectement, alourdissent les infrastructures d'éclairage sur le tournage.

Très vite, le Super 35mm va rouvrir pour Hollywood une nouvelle piste, jusqu'alors un peu

tombée en désuétude. On l'a vu, depuis les années 60, le « silver screen » de la salle obscure n'a plus le monopole de la monstration des films. Pis encore, il cesse progressivement d'en être la voie royale. En effet, en 2004, par exemple, un film américain réalisait en moyenne 36% de ses recettes en salles, pratiquement à égalité avec ce que rapportent les ventes de supports vidéo, à quoi s'ajoutent les recettes de pay per view (15,7%) et les droits de télédiffusion (11,1%).⁵⁹ Pour les studios le petit écran, et le visionnage à domicile sont des marchés à ne pas négliger pour l'exploitation de leurs contenus, qui doivent donc être sinon compatibles, du moins adaptables assez facilement.

Or, justement grâce à sa plus-value qualitative, le Super 35 offre désormais la possibilité d'extraire à partir d'une seule surface d'exposition un ou plusieurs cadrages additionnels, composés pour les différents formats d'images et surtout les différents écrans auxquels on les destinera (notamment, la télévision et le marché vidéo dans son ensemble, qui représente alors une part de plus en plus importante des recettes d'un film). Exit les nécessaires et complexes précautions à prendre lors du tournage, notamment, comme on l'a vu, pour éviter les accidentelles apparitions de micros ou d'éléments susceptibles de briser l'illusion de la fiction. Le choix du cadre définitif du film, simulé au tournage à l'aide de repères ou de morceaux de ruban adhésif opaque collés sur les moniteurs de prévisualisation, pouvait désormais se décider au cours de la post-production.

Aujourd'hui, les écrans et moniteurs présents dans les foyers offrent majoritairement une image d'aspect ratio de 1,78:1, et non plus de 1,33:1. Ce passage a été, probablement, déclenché par le développement des téléviseurs 16/9, et de la diffusion en Haute-Définition (HD-TV). Pour la petite histoire, citons les efforts en la matière de la chaîne Japonaise NHK, qui a réalisé la prouesse d'assurer en direct la captation et la retransmission dans ce format des Jeux Olympiques de Séoul, en 1988. Aux U.S.A, la *Grande Alliance* de majors, opérateurs et entreprises techniques, fondée en 1993, chargée d'impulser le passage à la télévision numérique des USA, verra ses travaux aboutir en 1998 avec la mise à l'antenne des premiers programmes HD.

⁵⁹ Ces chiffres sont différents pour les films européens, où les salles restent culturellement la voie royale d'exploitation d'un film, et sa principale source de recettes : 82,1% en moyenne, selon les documents de séance du Conseil de l'Europe.

Enjeux du secteur Audiovisuel Européen, Doc. 10253, p 117. (2004).

Cependant, les chaînes de télévision figurant parmi les principaux financeurs des œuvres européennes, l'influence du petit écran sur la production cinématographique reste importante. Curieusement, le Super 35 fait une apparition plutôt tardive en France. Selon Vincent Pinel, le premier film français à être intégralement produit dans ce procédé est *Les Visiteurs* (1993), de Jean Marie Poiré. Ce retard peut, notamment, s'expliquer par une réticence culturelle française à diffuser les films en *Pan & Scan*, enlevant de fait une partie de sa pertinence au procédé.

Ce passage au numérique, puis au 16/9 avant le basculement progressif à la HD, s'accompagne, au même moment, d'un changement important pour l'industrie Hollywoodienne, changement qu'incarne *The Rescuers Down Under*. Réalisé par Hendel Butoy et Mike Gabriel, le film sort dans les salles américaines le 16 Novembre 1990. Ce film est le premier film « sphérique » depuis une longue liste remontant au moins jusqu'à *The Sword in the Stone* (Reitherman, 1963), à présenter un aspect ratio négatif de 1,66:1, quand tous ses prédécesseurs sont, comme on l'a vu, disponibles en 1,37:1 soft-mattable en 1,75:1 (voire 1,85:1).

En fait, cette nouveauté s'explique par le fait que *The Rescuers Down Under* est l'un des premiers films à avoir intégralement fait l'objet d'une production en numérique, à l'aide du système CAPS⁶⁰ développé par le studio Disney en partenariat avec la jeune société *Pixar*. Pour la première fois, les traditionnels dessins furent numérisés après le traçage, et toutes les étapes de coloriage et ombrage furent réalisées par ordinateur, résolvant au passage le problème de la monochromie de certains des dessins jusqu'alors travaillés en Xérogaphie.

Limites informatiques et matérielles obligent, *The Rescuers Down Under*, comme la plupart des plans d'effets spéciaux numériques dans les films Super 35 de l'époque, était composé uniquement pour le format d'exploitation cinématographique, puis recadré de manière traditionnelle, par Pan&Scan, maintenant de fait la version salles et la version vidéo dans des positions hiérarchiques bien différentes.

1991 voit l'inauguration des infrastructures de post-production *Cineon* sur les emprises de CineSite Hollywood, qui accueilleront deux ans plus tard le tournage et la post-production numérique de *Super Mario Bros*, le premier film à comporter des images numériques 2K, c'est à dire, avec une résolution de deux millions de points. Là encore, limites technologiques et financières obligent, le film ne fut pas versionnable autrement qu'en recadrage *a posteriori*. C'est un retour en arrière, certes, mais il n'est que temporaire.

En effet, avec la baisse du coût des espaces de stockage informatique comme des trucages, au début des années 2000, ces derniers ont pu à leur tour être progressivement composés indifféremment

60 Utilisé pour la première fois en 1989 sur quelques plans de *The Little Mermaid*, le système CAPS (Computer Assisted Production System) permettait la colorisation et le compositing sur ordinateur, rendant de fait obsolète, sinon inutile la célèbre mais encombrante *Caméra Multiplane* utilisée sur pratiquement tous les films Disney depuis *The Old Mill* en 1937. Voir Lexique.

pour les différents formats d'exploitation du film, affaiblissant énormément au passage leur différence hiérarchique. Aujourd'hui, il est d'ailleurs exceptionnel que les plans truqués ne soient pas cadrés en post-production pour une exploitation indifférente en format panoramique et en format télévisé, comme en témoignent les nombreuses versions « full frame »⁶¹ de blockbusters hollywoodiens diffusées sur les chaînes privées françaises. Le réalisateur peut toutefois toujours, comme Michael Mann sur *Miami Vice*, par exemple, refuser d'y recourir. Les versions recadrées pour la télévision ou la vidéo le sont alors à l'aide de la méthode classique du pan & scan.

Avec le développement des infrastructures de post-production numérique, et la généralisation des « D.I. » (Digital Intermediate, autrement dit, les internégatifs numériques) s'est progressivement développée à la prise de vue l'utilisation du 35mm « full aperture »⁶², dont est tirée une résolution de 2048x1556. Par abréviation, on appelle ces scans des scans « 2K », une formule que l'on sera amené à employer par la suite. A nombre de pixels au centimètre carré égal, la résolution maximale maximale d'un kinescopage aux standards de projection étant de toute façon inférieure (1828x1332 pour un film d'aspect ratio 1,37) ; la raison d'être du Super 35mm est de permettre de gagner en qualité d'image ce qu'on perdra en grain, comme pour n'importe quelle réduction.

Avec le déclin des téléviseurs 4/3 et l'adoption générale du 16/9, le tournage en Super 35 se fait aujourd'hui de plus en plus en « 3 perf », c'est à dire dans des caméras faisant, à l'instar des *Pénélope* d'Aäton, avancer la pellicule de 3 perforations pour chaque image exposée, au lieu des 4 habituelles. L'image ainsi obtenue présente un aspect ratio de 1,78:1, virtuellement identique à celui des téléviseurs 16.9 (1,77:1), sans gaspillage.

A l'orée des années 2000, tandis que la télévision, d'un côté, et les salles de cinéma, de l'autre, poursuivent leur lente transition vers le tout-numérique, un point de non-retour est franchi pour ce qui est de la chaîne de production cinématographique avec *O'Brother Where Art Thou ?* (2000) des Frères Coen, qui est le premier film de l'histoire à être intégralement issu d'un interpositif numérique. Si le film comporte relativement peu de plans truqués, le choix du numérique s'explique surtout par la recherche

61 Littéralement « plein cadre », en l'occurrence, celui de l'écran sur lequel les images sont projetées. Un film peut être « full frame » et être recadré, alors que, dans le même temps...

62 Un film montré en «full aperture » peut ne pas occuper toute la surface de l'écran sur lequel il est projeté, on voit cependant toute la surface impressionnable de la pellicule, y compris, parfois, au – delà du véritable cadre vu en salles dans la mesure où il y a toujours une part de rognage, comme on peut le voir sur le viseur de n'importe quelle caméra, ou en projetant une mire. Ici, « full aperture » désigne une exposition puis un scan de la totalité de la surface photosensible de la pellicule muette.

d'un étalonnage particulier, très difficile à obtenir en 35mm classique. De plus, cela a permis d'obtenir un rendu final sur les copies de meilleure qualité que d'ordinaire avec des masters sphériques Super 35⁶³. En effet, en numérique, l'étalonnage et la colorimétrie ne se font pas en partant d'un élément argentique, mais directement sur ordinateur, en comparaison avec un report film de référence, pour compenser les décalages liés au passage d'un univers de synthèse **additive** à un univers où la couleur s'obtient par synthèse **soustractive**. Une fois l'étalonnage terminé, un nouveau « shoot » est alors effectué, à partir duquel seront réalisés les interpositifs destinés aux copies 35mm, tandis que les copies numériques partiront, elles, directement d'un export numérique spécifique.

Au-delà du changement dans les modalités de production et de diffusion, si le « mouvement de lumière sur un écran » reste à peu près le même en numérique, c'est, pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Gérard Le Blanc, toute une conception du monde comme de l'art qui est, pour le cinéma, intrinsèquement et radicalement bouleversée par l'adoption du numérique.⁶⁴ En effet, pour Stéphanie Katz, à l'inverse des images argentiques, dont la finalité ultime reste la projection sur la toile de l'écran, les images numériques, elles, sont par essence toujours supérieures en termes de couleurs et de résolution aux capacités des écrans sur lesquels elles apparaissent. Du coup, écrit-elle « l'image numérique n'est jamais véritablement sur l'écran, qui n'est pour elle qu'un état transitoire »⁶⁵.

Les capacités du Super 35 (comme des dernières générations de caméras numériques, à l'instar de la *Red One* de Sony) combinées à la puissance des équipements de montage numériques contemporains ont permis d'atteindre, aujourd'hui, des possibilités de versionnement des films sans précédent, poussant à leur paroxysme les pratiques de déclinaison des films déjà embryonnaires au milieu des années 50, du temps du VistaVision ou du CinemaScope 55, sans compter la conversion 3D, aujourd'hui encore balbutiante, qui viendra à terme encore élargir la palette des distributeurs et producteurs.

63 Au – delà des familles de formats que l'on a pu décliner, il y a, au fond, deux grandes catégories de films : les films « scope » ou « anamorphiques », tournés et/ou projetés avec des équipements affublés d'Hypergonars, et les films « flat » ou « sphériques », c'est à dire, tous ceux qui ne nécessitent pas l'ajout de l'objectif anamorphique.

64 *Pour vous, le cinéma est un spectacle, pour moi, il est presque une conception du monde*, G. Le Blanc, H Coll., Créaphis Ed. 2007

65 *L'écran, de l'icône au virtuel : la résistance de l'infigurable*, Stéphanie Katz, L'Harmattan, 2004, p.199

1.4 L'intermédialité tue l'intermédialité : de *A Bug's Life* à *The Dark Knight* et *Avatar*

1.4.1 *A Bug's Life*, exemple pionnier d'intermédialité vers plusieurs « marchés - écrans ».

Développement progressif de la chaîne d'exploitation et de diffusion en numérique (au détriment de l'argentique, en salles, et de l'analogique, en vidéo) oblige, l'expression d'intermédialité retenue dans ces travaux reste pertinente pour un nombre toujours décroissant de films au fur et à mesure que l'on remonte la chronologie des années 2000. Bien que la méthodologie et la démarche reste la même, les films sont en effet aujourd'hui versionnés en vue d'une exploitation qui est en passe de se faire (à quelques exceptions de plus en plus rares près), intégralement dans une chaîne numérique, « du producteur au consommateur », pour employer l'expression consacrée.

Tout commence en 1998, avec la sortie du film *A Bug's Life*, de John Lasseter. Entièrement produit et réalisé au sein des Studios Pixar, spécialistes de l'animation en images de synthèse, et distribué par Walt Disney Pictures via sa filiale Buena Vista, ce film présente un excellent et très particulier exemple des possibilités de versionnement intermédial offert par le numérique. L'exploitation se fit en salles, en 35mm au format 2,40:1, et, à la télévision comme en vidéo, au format « full frame » 1,33:1, qui était le standard d'alors.

La seconde version est le fruit d'une série d'opérations appliquées à différents plans, pour littéralement **recréer** le film pour le montrer sur un écran 1,33:1. Si la plupart des plans furent adaptés pour le format 1,33:1 à l'aide d'une traditionnelle opération de « pan & Scan » virtuelle, plusieurs plans, dont les éléments importants s'épandaient sur une trop grande largeur du cadre 2,40:1, ne permettaient pas d'employer cette méthode. Deux solutions furent alors utilisées alternativement. Pour les plans les plus simples, les animateurs ajoutèrent simplement des éléments de décor supplémentaires en haut et en bas de l'image, de la même manière que leurs prédécesseurs l'avaient fait en 1955 chez Disney pour l'adaptation Scope des décors déjà terminés de *Lady and the Tramp*. La version vidéo 1,33:1 de ces plans comporte donc plus d'information visuelle en haut et en bas que la version 2,40:1.

Restaient quelques plans plus complexes. Notamment celui-ci mettant en scène deux fourmis, l'une marchant sur une feuille, à droite du cadre, et qui rejoint une autre, assise un peu plus haut. Toutes

deux cadrent l'action, à l'arrière plan, sur laquelle le point va être fait. Dans la version 2,40:1, ces deux fourmis sont très excentrées, de part et d'autre de la feuille, qui couvre la majeure partie du champ en largeur. Dans la version 1,33:1, si la composition d'ensemble du plan est pratiquement identique image pour image en ce qui concerne la feuille et la fête qui va se dérouler à l'arrière plan, les deux fourmis évoluent à des endroits différents de la feuille. Elles sont plus proches, ce qui permet de garder les deux dans le champ lorsque la caméra s'avance, alors qu'un simple recadrage aurait impliqué la disparition hors champ de l'une d'elles, probablement celle de droite, étant donné que les musiciens, que l'on verra de plus près dans le plan serré, se trouvent à la limite du tiers gauche de l'image.

En résumé, pour ce qui est de ces plans – là, la version 2,40:1 comme la version 1,33:1 constituent deux possibles différents, deux *avatars* différents d'un même plan. Dans la mesure où l'une n'est pas la fille de l'autre par recadrage ou recopie, on peut les considérer toutes deux généalogiquement proches, beaucoup plus en tout cas que les deux autres exemples de plans décrits précédemment.

1.4.2 *The Dark Knight* (2009) : l'intermédialité à son zénith ?

Lorsque *A Bug's Life* sort dans les salles américaines, le 25 Novembre 1998, l'exploitation 70mm des films est, sinon disparue, du moins pratiquement inexistante : seul *Godzilla*, de Roland Emmerich, aura cette année-là été exploité dans ce format, et dans une unique copie, probablement tirée pour les avant-premières et autres projections de prestige.

En effet, si le gonflage 70mm 5 perf des blockbusters à grand spectacle était chose courante dans les années 60 à 80, il était, dans les années 90, devenu un gadget coûteux. En effet, entre le développement des systèmes sonores numériques à six (voire huit) canaux discrets apparus vers 1992/1993 et l'amélioration croissante des émulsions, la plus-value qualitative pourtant indéniable du format large devenait de moins en moins spectaculaire, et donc, son utilisation à grande échelle moins pertinente.

Le procédé finit donc par être définitivement abandonné par Hollywood après la sortie de *Godzilla* et ne sera pour ainsi dire plus utilisé pendant 10 ans, exception faite de *Faubourg 36* (Christophe

Barratier, 2008), dont une poignée de copies de prestige 70/5 seront tirées par le laboratoire français *Arane / Gulliver*.⁶⁶

Dans le même temps, la télévision faisait un grand bond en avant, avec la couverture du *Business Week* du 26 Octobre, 1998, sous le titre « Digital D-Day ». Dans l'auditorium du *Museum of Science* de Boston, une centaine de spectateurs, invités par *Channel 5* et la chaîne japonaise *NHK*, s'apprêtaient, à suivre en direct et en Haute-Définition la retransmission du décollage de la navette *Discovery*, une semaine avant les premières prises d'antenne en numérique. Avec le DVD lancé sur le marché trois ans plus tôt, il devenait urgent pour le cinéma de trouver un moyen de renouveler un spectacle cinématographique à l'impact sur son public de plus en plus émoussé, force de l'habitude oblige.

Puisque le 70/5 n'apportait plus de valeur ajoutée en matière de spectaculaire, il fallait viser plus grand, et le procédé IMAX 70/15 présentait des atouts non négligeables en la matière. Malheureusement, en dépit de l'amélioration des copies et des équipements de tirage, un double problème reste à surmonter : la différence de résolution des émulsions, cinq fois plus élevée en IMAX (10K contre 2K pour le 35mm) ce qui rendrait les défauts (et notamment le grain) de la pellicule source très visibles, et la taille des écrans (600m² en moyenne, contre moins d'une centaine pour les plus grands écrans 35mm) qui n'arrange rien, bien au contraire. Finalement, le 12 Septembre 2002, à Los Angeles, IMAX et Universal Pictures présentent une nouvelle version du film de Ron Howard, *Apollo 13* (1995). Pour la première fois, un film tourné en 35mm était présenté en 70mm 15 perforations, sur un écran de plusieurs centaines de mètres carrés.

L'amélioration des procédés de numérisation des interpositifs, et la mise au point d'algorithmes de post-traitement numérique spécifiques avaient permis de contourner le problème de la taille des images, « gonflées » par ordinateur puis kinescopées directement sur film 70/15. Au passage, les défauts les plus visibles de l'image avaient été retirés, et notamment le grain, grâce à des filtres de lissage mis au point

⁶⁶ Avant de poursuivre, on invitera le lecteur à noter que, sauf erreur ou lacune dans les listes consultées, le film de Christophe Barratier est l'un des rares, (avec le film de Michael Bay *Pearl Harbor* comme on le verra par la suite), à avoir bénéficié d'une projection 70mm dans une configuration dépassant les six pistes du 5.1 standard – la limite du système dans sa configuration classique.

Il fut d'ailleurs exploité, avec succès dans le cadre d'une exploitation spectaculaire au *Paramount Opéra*, exploitation réussie tant sur le plan technique que celui de la fréquentation, qui fut très vite suivie, quelques mois plus tard, d'une projection unique dans le cadre du traditionnel *Widescreen Weekend* du *Bradford Film Festival*, Pictureville.

spécialement pour l'occasion. A l'issue du processus, on obtient un spectacle cinématographique beaucoup plus immersif, et beaucoup plus prenant. Même les scènes les plus intimistes semblent y gagner en impact sur les spectateurs, se félicitait alors le réalisateur Ron Howard.⁶⁷

Comme Valérie Peseux, entre autres, a pu l'évoquer dans sa thèse consacrée à l'histoire des formats spectaculaires⁶⁸, voir les films en IMAX est une expérience cinématographique totalement différente de celle de la salle « traditionnelle », c'est d'ailleurs sur ce point qu'insistera la publicité faite autour des différents titres diffusés dans ce format. Tandis que la firme canadienne voit dans l'exploitation DMR un moyen de diversifier ses activités en devenant distributeur, dans son circuit, de quelques blockbusters hollywoodiens par an. Avec les recettes et le bonus de fréquentation qui va de pair, les studios voient, eux un moyen d'assurer à leurs films des recettes supplémentaires et une exploitation à plus long termes.

Il s'agit cependant d'une arme à double tranchant : si le prix des places est en moyenne 30% plus élevé en IMAX qu'en 35mm, principalement à cause du surcoût des copies. Il faut en effet assurer et maintenir un niveau de spectacle pour éviter que ne s'émousse l'intérêt des spectateurs. Du fait du nombre de copies et de salles beaucoup plus restreint, l'exploitation IMAX a un rythme traditionnellement plus lent que l'exploitation 35mm : un même film « tourne » entre plusieurs salles, et pourra parfois mettre un an avant d'arriver sur certains écrans.

C'est dans cette logique que s'inscrit *The Dark Knight*, de Christopher Nolan. Pour la première fois, une version d'un blockbuster hollywoodien est spécialement conçue pour le circuit IMAX, et ce, dès le tournage, Christopher Nolan ayant réussi à obtenir du Studio le tournage en IMAX natif d'environ un cinquième du métrage final du film. En fait, sept séquences (cinq scènes d'action et deux scènes de dialogues) ont été intégralement tournées en 70/15, sans compter les quelques plans additionnels qui émaillent le reste du métrage.

Comme beaucoup de films pionniers dans l'histoire des techniques cinématographiques, *The Dark Knight* a un aspect particulier : tous les plans natifs 70-15 occupent en effet l'intégralité de la surface de l'écran IMAX, quand les plans issus du tournage en 35mm sont, eux, présentés en 2,40:1 « letterbox », c'est à dire encadrés de bandes noires en haut et en bas de l'écran, si bien que le format et la taille de

⁶⁷ *Apollo 13 on the Even Bigger Screen*, Trevor Theme, *Popular Science Monthly*, Novembre 2002, Vol.261 N°5, p.134

⁶⁸ Cette thèse, dirigée par André Guillerme, et soutenue au CNAM en 2001, a fait l'objet d'une publication sous forme de livre : *La Projection grand spectacle : du Cinérama à L'Omnimax*, Ed. Dujarric, 2004.

l'image vont changer à plusieurs reprises en cours de projection, parfois même le temps d'un seul plan. Dans le même temps, les plans tournés en IMAX ont été composés avec des zones de sécurité suffisamment importantes pour permettre l'extraction, par recadrage, d'une image 2,40:1 destinée aux copies 35mm anamorphiques.

On se retrouve donc bien, pour finir avec deux versions différentes d'un même film, chacune destinée à une exploitation sur un circuit spécifique. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, l'exploitation additionnelle en *IMAX* ne s'est pas faite au prix d'une réduction du nombre de copies « classiques », bien au contraire. En plus des 94 salles IMAX, dont les premières séances se jouèrent à guichets fermés et rapportèrent en 48h près de sept millions de dollars, *The Dark Knight* était en effet à l'affiche le weekend de sa sortie dans près de 10 000 salles sur le marché américain (Etats-Unis et Canada confondus), si bien que le film passa sans difficulté majeure la barre du milliard de dollars de recettes en février 2009, tous circuits confondus.

Ce succès encouragea d'autres réalisateurs à prendre la suite. Ainsi, la version IMAX du film de Michael Bay *Transformers : Revenge of the Fallen* (2009), sorti le 24 Juin 2009, comporte non seulement des séquences IMAX natives, mais également 9 minutes additionnelles natives IMAX, complètement absentes de la version exploitée dans les circuits traditionnels. Dans la foulée, Paramount signe un contrat avec IMAX pour la distribution de quatre films, dont *Mission Impossible IV – Ghost Protocol*, annoncé pour le 16 Décembre 2011. Le film, réalisé par Brad Bird, comportera, tout comme le prochain film de John Woo, *Flying Tigers*, un nombre encore inconnu de séquences tournées en IMAX natif.

L'augmentation du nombre de titres disponibles en version IMAX va avoir pour conséquence principale l'accélération des cadences d'exploitation, qui se rapprochent de plus en plus de celles des salles « traditionnelles ». Les salles IMAX Digital deviennent ainsi, et notamment en Europe où tous les titres IMAX DMR ne sont pas forcément distribués, de simples « super – salles de cinéma », dans lesquelles, entre deux titres IMAX, des films « standard » peuvent être exploités en attendant l'arrivée du titre suivant.

De la même manière que pour *A Bug's Life*, se pose la question du statut très particulier de ces versions IMAX. En effet, il s'agit d'un cas assez particulier d'adaptation croisée, si l'on peut dire, les séquences natives IMAX ayant dû faire l'objet d'une adaptation pour l'exploitation 35mm anamorphique,

et vice-versa pour les séquences natives 35mm ou Super 35 selon les cas. Au final, difficile d'établir avec certitude une version de référence dans la hiérarchie de celles-ci, ce sont, une fois encore, autant d'avatars différents d'une même version. Dans le prolongement des réflexions de Paolo Cherchi Usai en la matière, on peut dire que la version originale de ces films est une vue de l'esprit, un objet multiple égal, non pas seulement au nombre de copies en circulation, mais aussi au nombre de versions et de conditions de visionnage proposées aux spectateurs.

1.4.3 Vers une disparition de l'intermédialité ? *Avatar* et *Tron : Legacy* (2009 - 2010)

Devant le coût des copies et du film vierge, qui ont contraint Warner à multiplier par quatre le budget des seules 30 minutes IMAX de *The Dark Knight*, et les problèmes que pose l'encombrement et le poids des copies (pour le transport, etc), la firme canadienne a commencé à diversifier ses activités à partir de 2008, lançant un système de projection numérique baptisé *Imax Digital*, qui permettait de supprimer le coût des copies et des projecteurs, au prix toutefois d'une qualité d'image très inférieure à celle des standards habituels en 70/15. Dans le même temps, IMAX, soucieuse de faire oublier sa baisse de cotation boursière en 2008, puis sa mise à l'index par le gendarme américain des bourses, annonçait un partenariat avec Discovery Communication et Sony Corp, en vue du lancement d'une chaîne TV câblée entièrement dévolue à la diffusion Haute-Définition en relief. Afin de pourvoir en équipements de tournage cette future chaîne comme les studios hollywoodiens, d'une part, et contrer d'autre part le lancement de caméras numériques 4K comme la *RedOne*, ou le système 8K Super Hi Vision lancé en 2005 au Japon par NHK, la firme lançait en janvier 2010 le développement d'une nouvelle caméra 3D numérique, dont les spécifications n'ont pas encore été publiées.

Dans la mesure où les premières salles de cinéma sont en train de passer à la projection numérique 4K, il peut cependant sembler logique que la firme canadienne vise une prise de vue d'au moins 6K, ne serait-ce que pour continuer à se démarquer en conservant une plus-value qualitative vis à vis des salles « standard » : rappelons, comme on l'a vu, que c'est la perte de cette plus-value qualitative qui a entraîné la fin du 70mm 5perf, tout comme le Cinerama avait, en son temps, été supplanté par d'autres formats de projection plus commodes, permettant d'obtenir l'effet Cinerama « outta one hole ».

Il semble en tout cas logique qu'à terme, ne serait-ce qu'à cause de son coût et de son utilisation malcommode pour Hollywood, même sur les caméras de dernière génération, le 70/15 soit à son tour

voué à la disparition. C'est déjà en partie le cas en Europe, dans la mesure où, depuis *Avatar Special Edition* en 2009, virtuellement aucun titre DMR n'a fait l'objet d'une exploitation en pellicule hors du marché américain (USA et Canada). De fait, tous les titres sortis depuis de *Cars 2* à *Ga'Hoole : Legend of the Guardians*, l'ont été de ce côté-ci de l'Atlantique en IMAX Digital. Dans ce cas, pourra-t-on encore longtemps parler d'intermédialité « stricto sensu » des versions présentées en IMAX, en salles ou à la télévision, dans la mesure où rien ne changera hormis la définition des fichiers utilisés pour la diffusion, et surtout où les résolutions d'affichage, en projection comme en visionnage à domicile, n'auront de cesse d'aller croissant, pour ne pas dire convergent ?

En effet, les premières expérimentations réussies de diffusion en streaming⁶⁹ à la résolution 4K sur la plateforme d'hébergement vidéo *YouTube*, d'une part, et les premiers prototypes de réception télévisée à la même résolution, d'autre part, esquissent une possible démocratisation à moyen terme de la résolution 4K⁷⁰. Au même moment, fleurissent de plus en plus facilement dans les foyers les derniers modèles de téléviseurs HD grand public, désormais capables pour un prix toujours plus bas d'afficher une image de 1920 par 1080⁷¹ pixels. Cette résolution, du moins sur le papier, approche de très près les 2048 par 1080 pixels projetés dans les salles de cinéma numériques contemporaines, sans parler des écrans de dernière génération, compatibles 3D, qui, on l'a vu, reprennent à moindre coût le principe de la projection relief en salles.

Avatar et *Tron : Legacy*, respectivement sortis en 2009 et en 2011, sont tous deux représentatifs de ce contexte de transition. Tous deux ont été intégralement tournés en numérique, notamment à l'aide de caméras HD Sony Cine-Alta, et tous deux ont fait l'objet d'une présentation simultanée dans plusieurs formats, et avec différents aspects ratio d'image :

69 C'est à dire, en direct via le réseau, les informations étant affichées au fur et à mesure de leur réception, par opposition au visionnage « offline » qui suppose le téléchargement d'un fichier. La qualité d'image étant de fait limitée par la bande passante du réseau, c'est une performance que d'avoir réussi à faire fonctionner la diffusion en 4K, même au prix d'un assez long temps de mise en mémoire tampon.

70 *4K: Kommt jetzt Super-HDTV fürs Heimkino?*, Frank-Oliver Grün, www.digital-room.de, (Archivé le 25/02/2011)

71 Résolution dans laquelle diffusent déjà en simulcast une dizaine des plus grandes chaînes françaises, en attendant la libération de nouvelles fréquences par l'arrêt de la diffusion hertzienne en analogique. Dans le même temps, la quasi totalité des Blu-Ray Discs disponibles dans le commerce sont également dans ce format d'image.

	Aspect ratio du film selon le circuit d'exploitation			
	35mm standard	Projection Numérique.	IMAX (Digital et 70)	Home Vidéo
<i>Avatar</i>	2,40:1 Scope	1,78:1 ⁷² ou 2,40:1 ⁷³	1,78:1 tout le long	1,78:1
<i>Tron : Legacy</i>	2,40:1 Scope	2,40:1	2,40:1 et 1,78:1	2,40:1 et 1,78:1

Comme on peut le voir sur ce tableau, *Tron : Legacy* et *Avatar* ont été tous deux non pas simplement adaptés, mais presque carrément pensés pour les différents circuits disponibles au moment de leur sortie, de manière à optimiser leur impact sur les spectateurs en fonction des salles et surtout des écrans sur lesquels ils ont été présentés.

Si *Tron : Legacy* reste a priori, dans un modèle proche de celui de *The Dark Knight*, toute la chaîne est ici en numérique (D / D / D) ce qui n'était pas le cas chez Christopher Nolan (A / D / D⁷⁴) ; on reste dans le même medium tout le long : les séquences *IMAX* n'ont en effet pas été tourné en 70/15, mais en numérique à l'aide des infrastructures *Fusion* développées pour *Avatar*.

Par ailleurs, les deux versions n'ont pas été composées en recadrant l'une à partir de l'autre : toutes les versions sont en soi des **versions originales**, et sont toutes soeurs les unes des autres. En effet, dans *Avatar* comme dans *Tron : Legacy*, certains éléments d'incrustation, à l'instar des informations de timecode qui apparaissent chaque fois que Jake Sully fait des entrées dans son journal de bord vidéo, ont été composés différemment pour la version 2,40:1 et la version 1,78:1, ce qui signifie qu'on ne peut pas retomber sur la version 1,78:1 simplement en masquant le haut et le bas de l'image. Il faudrait aussi re-déplacer ces éléments d'incrustation, sans compter que rien ne prouve que les deux cadrages se superposent parfaitement sur le plan latéral. En effet, en spécialiste du Super 35, et coutumier du versionnement de ses films (il avait lui-même signé le recadrage et l'adaptation télévisée en deux parties de son *Titanic*), il est fort probable que James Cameron, par exemple, ait composé une image légèrement différente selon les écrans, y compris pour la version vidéo.

Si on considère qu'un bon versionnement doit être subtil, alors celui d'*Avatar* est d'excellente facture, dans la mesure où, hormis quelques spectateurs avertis, le spectateur lambda ne saura jamais qu'il

⁷² Pour les salles où la projection se faisait à largeur constante, c'est à dire sur des écrans 1,85:1

⁷³ Pour les salles où la projection se faisait à hauteur constante, c'est à dire sur des écrans 2,40:1

⁷⁴ A la manière des sigles présents sur les disques compacts, les trois lettres désignent ici respectivement le tournage, la post-production et l'inter qui a servi de source aux copies).

a vu le film dans plusieurs formats d'image, ni même qu'il existe plusieurs cadrages du film de Cameron, créant au passage l'illusion de leur absence. Dans le même temps, d'un point de vue artistique, ces différentes versions se renvoient les unes aux autres. On pourrait comparer ces différentes versions et la manière de les concevoir avec la façon dont les tournées nécessitent, pour les grands spectacles, l'adaptation de leur scénographie et/ou de certains détails en fonctions des contraintes offertes par les salles de province qui les reçoivent. A ceci près que, contrairement à ce qui se passe pour les tournées de *Mamma Mia!* ou de *The Lion King : The Musical*, il n'y a pour *Avatar* pas de version originale à proprement parler suivie d'une adaptation aux différentes conditions rencontrées par la suite, mais chacune des versions destinées aux différents circuits est originale d'une façon ou d'une autre, a fortiori puisqu'elle a été validée par le réalisateur.

Enfin, hormis quelques aficionados motivés et dotés de ressources financières suffisantes pour se le permettre, rares sont ceux qui verront plusieurs versions d' *Avatar* ou de *Tron : Legacy*, multiplicité des expériences qui est la condition *sine qua non* d'une éventuelle comparaison, sous réserve évidemment que les visionnages successifs s'opèrent dans un laps de temps suffisamment court pour le permettre : malgré les bouleversements impliqués par la vidéo et les relations hypertextes entre extraits qu'elle ouvre dans un monde de l'allusion et du feu d'artifice, le cinéma reste un art où la comparaison est contre-nature, et à contre-courant du spectacle cinématographique.⁷⁵

Il en résulte, pour les spectateurs qui en sont informés, une certaine virtualité des réseaux de versions alternatives, qu'ils ne verront jamais toutes. Le champ des possibles excède les capacités du consommateur, aurait sûrement ici commenté Abraham Moles, et par là même, crée, comme pour un jeu vidéo ou un univers de réalité virtuelle, une forme d'infini virtuel, dont quelques explorations limitées ne suffiront pas à épuiser les possibles.⁷⁶ Le versionnement ne relève donc plus seulement de l'adaptation purement technique d'un film à une installation donnée, mais aussi et surtout de l'enrichissement de l'univers explorable par les spectateurs : on sort ici du champ de la simple intermédialité visant à faciliter l'exploitation d'un film.

75 Cf. Laurent Jullier, *L'Ecran Postmoderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, 1997.

76 *Art et Ordinateur*, Blusson, Seconde édition, 1990

1.5 Changement de statut de la vidéo : ultime bouleversement de la hiérarchie des médias ?

C'est dans ce contexte que s'inscrit logiquement le changement de statut des films lorsqu'ils prennent la forme de vidéogrammes, télédiffusés ou visionnés à l'aide d'équipements à domicile. Jusqu'à la fin des années 90, la hiérarchie entre les différentes versions des œuvres cinématographiques était dictée par la chronologie des médias. Il y avait d'abord et avant tout la version projetée en salles, puis toute une série de versions « filles ». Pratiques de recadrage sur les chaînes privées obligent, il existait même plusieurs versions vidéo, en fonction des recadrages successifs, d'une part, et, d'autre part, des remixages effectués. Il y avait une différence de statut parce qu'on partait à chaque fois d'un élément source (celui qui avait été diffusé en salles) pour le décliner en autant de souvenirs du visionnage en salles, auquel ces éditions allaient pouvoir renvoyer sans jamais en approcher la puissance technique, d'où les propos de Laurent Jullier à propos de *Spider-Man* (Raimi) dans *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, ou ceux de Michel Mesnil dans *Le Parfum de la Salle en noir*.

En effet, jusqu'à la fin des années 90, le visionnage vidéo n'était pas, loin s'en faut, à placer sur un plan d'égalité avec la diffusion en salle. C'est en tout cas l'hypothèse qui sous-tend cette anecdote, relatée par Barbara Klinger dans *Beyond the Multiplex*.⁷⁷

Lors de la cérémonie des Oscars 1999, *Saving Private Ryan* était en compétition avec *Shakespeare in Love* pour l'oscar du meilleur film. Pourtant largement donné favori, le film de Spielberg, déjà auréolé de la statuette du meilleur réalisateur, fut battu. Si la stratégie de communication agressive menée tambour battant par Miramax a pu influencer les votes en faveur du film de John Madden, un autre facteur a pu également entrer en ligne de compte : celui de l'installation avec laquelle les jurés ont pu visionner les deux films. A l'époque, les visionnages se faisaient essentiellement sur des cassettes VHS remises par les studios aux votants. Or, il se pourrait bien que *Shakespeare In Love*, plus intimiste que le blockbuster de Spielberg se soit mieux accommodé de telles conditions de visionnages, quand *Saving Private Ryan* mettait l'accent sur l'impact spectaculaire de ses scènes de combats. Privé du spectaculaire soutien de « la puissance technique développée par la salle », pour reprendre l'expression de Laurent Jullier, et de son impact immersif concomitant sur le spectateur, le film de Steven Spielberg partait avec un lourd handicap qui pourrait ainsi expliquer ce vote « surprise » de l'Académie des Oscars cette année-là.

⁷⁷ *Beyond the Multiplex*, Barbara Klinger, University of California Press, 2006

Y voir un lien de cause à effet serait peut-être surinterpréter les conséquences de ces faits après tout relativement anecdotiques, toujours est-il que, depuis, la qualité technique des conditions de visionnage à domicile s'est grandement développée, et qu'on peut à bon droit se poser la question de savoir si, aujourd'hui, avec les équipements de visionnage qui sont apparus depuis, le film de Steven Spielberg aurait souffert du même handicap face à celui de John Madden, et si cela aurait eu des conséquences sur le vote.

En effet, depuis cette époque, les équipements de visionnage à domicile ont, on l'a vu, bien changé, et se rapprochent de plus en plus de ceux qui fonctionnent dans les salles de cinéma. Ils reposent sur les mêmes principes (Puces DLP pour certains vidéoprojecteurs de salon par exemple, ou technologie *X-PanD* pour les lunettes des nouveaux téléviseurs LED 3D), ce qui entraîne une certaine perméabilité : le fabricant des lunettes 3D X-PanD vante d'ailleurs l'inter-compatibilité des lunettes dernière génération avec les téléviseurs installés dans les foyers, d'une part, et les équipements installés dans les salles, d'autre part, ouvrant ainsi la possibilité pour les spectateurs d'utiliser au cinéma les lunettes qu'ils utilisent **aussi** à la maison.

Dans le même temps, se pose de manière de plus en plus forte la question de l'existence d'une différence entre le visionnage en salles et le visionnage à domicile des œuvres cinématographiques. Le gros du questionnement tourne autour de la question de la taille de l'image, bien que certains, comme Michel Leiris, objectent que « l'explosion du DVD montre bien que la relation au cinéma n'est plus une question de taille d'écran ».⁷⁸

Pour Alain Resnais, en revanche, « il suffit que l'image que vous ayez (sic) sur un écran en vidéo permette, si vous faites un gros plan d'avoir le visage de l'acteur plus gros que le vôtre. À partir du moment où la tête est plus importante que la vôtre, les effets de montage se retrouvent automatiquement. »⁷⁹ Ce qui aujourd'hui est le cas sur une majorité de plus en plus grande des téléviseurs

78 Michel Reilhac, in *Le Cinéma sans la télévision, Le Banquet Imaginaire 2*, Collectif l'Exception. Collection Réfléchir le cinéma, Ed. Gallimard 2004 p.23

79 Re transcription des paroles d'Alain Resnais lors d'un entretien réalisé par Serge Toubiana à Paris le 24 octobre 2002, à écouter dans les compléments du DVD *I Want to Go Home*. Cité par Gwenola Wagon, dans sa thèse *Utopies d'un cinéma interactif : Accessibilité des images en mouvement*. (Dir Jean Louis Boissier, Université Paris 8, Décembre 2006).

HD de salon – sans même parler des installations Home-Cinema, dotées d'écrans dont les dimensions dépassent allègrement les deux mètres de base, sans parler de la perpétuelle fuite en avant des installations sur le plan de la résolution d'affichage. L'argument de la différence de taille d'écran, avancé par les avocats de la seule salle obscure, trouve ici ses limites.

Des 768x576 pixels de la vidéo analogique PAL en vigueur au milieu des années 90, les écrans qui trônent dans les salons oscillent en moyenne aujourd'hui entre 1440x1080 et 1920x1080, soit, comme on l'a vu, à peine moins que la projection 2K standard dans la majorité des salles à travers le monde. On pourrait certes objecter que la projection 4K (voire plus) est en train de faire son apparition, notamment chez Sony, mais ce serait oublier un peu vite que l'industrie de la vidéo à domicile suit très bien, puisque les premiers systèmes de visionnage à domicile compatibles 4K sont déjà en voie de commercialisation. S'ensuit alors un phénomène de fuite en avant perpétuelle : tandis que les premières caméras capables de passer la barre des 6K sont déjà sur le marché, des prototypes 8K sont déjà en voie d'achèvement. La résolution nominale des images reste toujours supérieure aux écrans sur lesquelles elles apparaissent. Dans ce contexte, le fossé entre diffusion à domicile et diffusion en salles a-t-il toujours une raison d'être ?

Sur le plan du visionnage proprement dit, on répondra prudemment par la négative, en précisant toutefois que le celui opéré à domicile et le celui relevant des salles ne se font pas dans les mêmes conditions de visionnement, non pas sur le plan technique, mais sur le plan humain. En effet, à la maison, le spectateur est maître du déroulement du film. C'est lui qui décide quand le lancer, et quand l'interrompre. On pourrait certes objecter que le spectateur est tributaire du diffuseur lorsqu'il regarde une œuvre qui passe sur une chaîne de télévision, mais, les récepteurs TNT, Câble et ADSL de dernière génération s'accompagnent de plus en plus de fonctions de *Time-Shifting*, c'est à dire permettant à volonté l'interruption et la reprise du direct.

Cette nuance a ses limites, toutefois. En effet, si on étudie les spots publicitaires vantant les offres d'opérateurs de câblodiffusion (Cryptée ou non), on peut constater que l'histoire récente de la publicité pour les offres se découpe en trois ou quatre grandes phases. Dans un premier temps, l'accent a surtout été mis sur le contenu, notamment cinématographique, des bouquets proposés. Ensuite, avec l'apparition des premiers décodeurs dotés de fonctions de Time-Shifting, puis le développement des offres de

visionnage à la demande, les publicitaires se sont focalisés sur le pouvoir nouveau qui était ainsi offert aux téléspectateur. La maîtrise du direct, mettait ainsi en scène, dans la publicité, Kiefer Sutherland ou Zinedine Zidane en cocasses marionnettes victimes des caprices des spectateurs installés confortablement dans leur salon.

En revanche, les dernières campagnes de publicité en date, pour les bouquets Canal + ou pour les offres de télévision par A.D.S.L (Free, Darty, etc), sont revenues, avec le développement de la concurrence en la matière, à une communication davantage centrée sur les contenus proposés, et sur la qualité desdits contenus. Dans le même temps, les publicités pour les téléviseurs compatibles 3.D de dernière génération mettent, elles, l'accent sur l'aspect immersif d'une expérience de visionnage très cinématographique, même dans le salon familial.

Ce changement de stratégie de communication sur les fonctionnalités de *time-shifting*⁸⁰ des box et autres récepteurs T.N.T. tendrait à suggérer les limites de l'intérêt de celles-ci pour les spectateurs lambda. En effet, le visionnage d'un programme en *time shifting* tend, semble t-il, à déconnecter plus encore le spectateur du programme qu'il regarde. En effet, ce n'est pas la même chose de regarder un film ou un programme en direct en même temps que tout le monde, et de regarder le même contenu « seul », d'une certaine manière, dans la mesure où il n'y a plus ce sentiment de regarder le film ou le programme en même temps que X millions de téléspectateurs. Sans compter que le spectateur peut aussi s'affranchir des pauses publicitaires pour détourner son attention du film et faire autre chose. Désormais, le spectateur n'est plus obligé d'attendre celles-ci pour aller chercher de quoi se sustenter, ou de manquer quelques minutes de programme s'il ne souhaite pas attendre jusque-là.

Par ailleurs, l'insistance des publicités sur l'aspect immersif du visionnage à domicile joue sur un rapprochement entre le salon et la salle de cinéma, et entre le spectateur et le film qu'il regarde, suggérant implicitement que visionner un film dans son salon peut produire le même impact que le même film dans « la salle en noir », et ce d'autant plus que, selon René Bonnell, « aux yeux du téléspectateur, le film de cinéma se démarque des séries et des téléfilms (pourtant proches par leur facture) comme si le passage en

80 Inconnue jusqu'à l'apparition du magnétoscope, la pratique du Time – Shifting consiste, pour le spectateur, à prendre son autonomie vis à vis du flux du programme télédiffusé, dont il a la maîtrise soit par le choix du moment où il souhaite regarder un programme, soit parce qu'il peut en modifier le déroulement (retour en arrière, pause, ralenti). Voir lexique.

salles était la marque d'une autre forme de désir, d'un autre rapport à l'œuvre [...] La salle s'impose longtemps à ceux qui ne la fréquentent plus : elle donne aux films de cinéma un parfum particulier à la télévision. La publicité faite au film au moment de sa sortie, son inscription dans la mémoire collective, l'attrait passager qu'il a plus exercé, en un mot, son épaisseur médiatique, lui confèrent une réelle valeur ajoutée imaginaire. Pour peu qu'il ait été un succès, le bonheur de la découverte du film demeure intense.⁸¹ »

Il y a un paradoxe intéressant dans ces réflexions, qui sont ici au cœur de notre problématique quant à la hiérarchie des médias et des supports, et par extension, la dissolution progressive de ladite hiérarchie, dont nous faisons l'hypothèse. D'un côté, il semblerait bel et bien que la salle obscure tende à perdre de son « parfum » spécifique au profit d'autres conditions de visionnage peut être moins grégaires, mais dans le même temps, comme le soulignent Bonnell ou encore Michel Mesnil, le visionnage de films renverrait en permanence à l'expérience de la projection dans celle-ci, fût-ce de manière imaginaire.

Si on en croit ces théories, il semblerait que, pour le téléspectateur, à partir du moment où un film a été montré dans une salle obscure, celui-ci serait affublé d'une aura particulière lors de son visionnage à domicile, aura que n'auraient pas les téléfilms ou les séries télévisées, quelque cinématographique soit leur esthétique, ou encore, quelque télévisuelle soit l'esthétique de certains films, notamment français. Pourtant, bien que diffusés sur grand écran à un moment ou un autre de leur carrière, un nombre important de films français ressemblent plus à des téléfilms destinés aux chaînes qui les ont produites qu'à des œuvres du Septième Art. Qui saurait par exemple dire sans hésiter lequel, entre *Naissance des Pieuvres* et *Miroir, mon beau miroir*⁸², tous deux diffusés sur le petit écran à une heure de grande écoute, a fait l'objet d'une programmation en salles ?

On est dans un contexte où s'ébauche une exacerbation de la convergence des supports et des contenus, que ce soit dans la salle de cinéma ou dans le salon. Dans le même temps, justement parce que ce sont de plus en plus souvent les mêmes « tuyaux » des autoroutes de l'informations qui alimentent tous ces écrans, les films se retrouvent visionnés sur toutes sortes d'écrans et échangés sur toutes sortes de

81 René Bonnell, *La Vingt Cinquième Image, une économie de l'audiovisuel*, p.35 et 39. Gallimard, Rééd.2006.

82 *Naissance des pieuvres*, Réal. Céline Sciamma, *Miroir, mon beau miroir*, Réal. Serge Meynard. Le premier, sorti en salles le 15 Aout 2007, a été diffusé par Arte le 27/10/2010, et le second, produit et diffusé par France 2 le 28 Janvier 2011, tous deux ont débuté à 20h35.

supports, même les plus inattendus. Ainsi, en Décembre 2004, le film *Rok Sako To Rok Lo* (Arindham Chowdhuri) fut-il en parallèle de sa sortie en salles diffusé en intégralité et en streaming sur les réseaux de téléphonie mobile dans plusieurs villes d'Inde, notamment Delhi, posant au passage la question de ces nouveaux usages des images cinématographiques en matière de nomadisme du visionnage, grâce aux baladeurs.⁸³ De manière plus forte encore que leurs prédécesseurs versionnables au milieu des années 50, dans le problongement desquels ils se placent, les films sont des contenus en passe d'être désacralisés, et susceptibles d'être diffusés sur n'importe quel écran, des tablettes tactiles jusqu'aux petits téléviseurs ornant les derniers réfrigérateurs tendance.

Le temps quotidien passé devant ces écrans n'étant pas extensible à l'infini, sauf à tomber dans des usages pathologiques, il y a de fortes chances pour que la consommation des spectateur, au bout d'un moment, ne cesse d'augmenter pour se diversifier entre les différents écrans. Celui de la salle obscure n'en devient plus qu'un parmi tant d'autres infiniment plus accessibles. D'où l'importance, pour les studios, de prendre en compte cette diversification des écrans et des modalités de réception des œuvres, et donc, de *versionner* au maximum leurs films pour augmenter leurs chances d'être vus dans de bonnes conditions dans chacune des filières.

1.6 Les films antérieurs s'accommodent-ils de cette intermédialité nouvelle ? (rétroactivité)

Si cette nécessaire prise en compte des multiples écrans et circuits de diffusion possibles est en passe de devenir courante dans les studios, dont pratiquement tous les derniers blockbusters en dates sont conçus pour une exploitation multi-supports/multi-formats, il en va tout autrement des films plus anciens. Ils n'ont jamais, eux, été prévus pour subir ce genre de manipulation, et ce, d'autant plus que les films « classiques » hollywoodiens présentent une grande rigueur dans la composition et le cadrage, difficilement compatibles avec le recadrage. Or, avec la disparition progressive du 1,33:1 pour cause d'hégémonie des images Haute-Définition d'aspect natif 1,78:1, comment pourra t-on continuer à diffuser des grands films classiques comme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) ou encore *Singin' in the Rain* (Stanley Donen / Gene Kelly, 1952) ?

Sauf à vouloir les laisser mourir par crainte de décevoir les puristes en les laissant tel quels, il

83 *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, Henry Jenkins, New York University Press, 2006, p.4

faudra nécessairement intervenir lors de leur numérisation, ne serait-ce que pour s'assurer qu'ils ne présentent pas de défauts trop rédhibitoires pour des spectateurs modernes. Il ne s'agit pas, bien sûr, de vouloir systématiquement coloriser les films en noir et blanc, de passer *Trafic* à la moulinette Arkamys, ou de convertir en 3D *Vertigo*, mais bien de s'assurer que les scories et les défauts du support ne viennent pas rendre illisibles des images auprès de spectateurs qui n'y auront pas été habitués. Dans le même temps, une trop grande amélioration de la qualité des images comme du son peut desservir les films et surtout les effets spéciaux trop anciens. Cela peut rendre perceptibles certains défauts d'éclairage ou certains éléments susceptibles de briser l'illusion de la fiction, à l'instar des incrustations rudimentaires de Johnny Weissmuller et Maureen O'Sullivan dans *Tarzan The Ape Man* (W.S Van Dyke, 1932), ou, plus proches de nous, des premières versions d'effets de sabre laser dans *Star Wars : A New Hope* (George Lucas, 1977). Ces derniers ont d'ailleurs été, sur les instructions de Georges Lucas lui-même, longuement retravaillés par ordinateur lors de la ressortie de toute la saga au cinéma.

Nous le verrons par ailleurs plus tard, chacun des films cités ci-dessus s'inscrit dans un contexte de possibilités et de limites artistiques bien spécifiques, possibilités devenues obsolètes aujourd'hui de manière plus ou moins spectaculaire selon l'époque concernée. Or, en matière de conception dramatique, certains stimuli lacunaires sont importants, dans la mesure où la construction du suspens ou la tension d'une scène reposent dessus. Lorsqu'on va opérer un transfert d'un film vers un système technologique/artistique différent, ce paramètre sera incontournable, sous peine de voir certaines scènes magistrales de l'histoire du Septième Art devenir inefficaces.

Comment les œuvres s'accommodent-elles des parfois nécessaires avanies qu'elles subissent lors de leur passage au numérique, par exemple ? Continuent-elles de fonctionner malgré tout ? C'est ce que nous allons à présent essayer de comprendre : la transmission des films antérieurs aux générations futures est en effet importante, sans quoi, le cinéma est condamné à bégayer éternellement au présent, sans espoir de transmission de son propre patrimoine aux générations futures.

1.6.1 Deux cas de transmission positive : *Fantasia* (1940) et *Gone With the Wind* (1939).

Par transmission positive, on entend, ici, des cas où, malgré les dénaturations qu'elle a pu subir en vue de réaliser une ou plusieurs nouvelles versions, une œuvre cinématographique continue de fonctionner. L'intermédialité, comme le versionnement pose alors le problème du crédit à accorder aux

copies et/ou aux versions disponibles : pourquoi telle version et/ou telle copie doit-elle être considérée comme plus ou moins valable que telle autre, surtout si on prend également en compte la réception par les spectateurs ?

L'Allemagne propose en 2001 l'inscription à l'UNESCO du négatif de *Metropolis* (Lang, 1927), inscription acceptée par la suite. Pourtant, à l'inverse de la quasi totalité des artefacts inscrits dans cette liste le film de Fritz Lang n'est pas inscrit sous la forme du plus complet de ses négatifs originaux, mais du « shoot » de sa restauration numérique, conduite en 2001 par la Murnau Stiftung, qui en détient encore aujourd'hui les droits. Un choix qui ne laisse d'intriguer, d'autant plus que le programme *Mémoire du Monde* au sein duquel a été inscrit *Metropolis* ne concerne, dans son principe, que le « patrimoine documentaire », et donc, de fait, les artefacts historiques ou archéologiques originaux, à l'instar de la « Bible Gutenberg dite des 42 lignes », qui est considérée comme le premier ouvrage imprimé au monde, ou ces « Manuscrits persans enluminés et décorés », inscrits respectivement en 2001 et en 2007 par l'Allemagne et l'Égypte. Ce n'est pas le cas de l'objet choisi pour le film de Lang.

Nous parlions, à propos de la notion de norme, de la nécessité, pour asseoir la légitimité de celle – ci, de passer par le nécessaire truchement d'un organisme. En l'occurrence, il semblerait que l'objectif visé par la Fondation Murnau et les Allemands ait ici été de procéder à une opération relevant de la même logique. En l'occurrence, le négatif de la restauration 2001 de *Metropolis* acquiert son statut d'artefact original justement par le fait que l'UNESCO ait accepté de l'inscrire au registre « Mémoire du Monde », alors même que la fiche d'inscription, publiée sur le site web du programme, indique que « le résultat [de la restauration] [...] ne correspond pas à la version originale de METROPOLIS, mais "seulement " à une version synthétique réalisée à partir des fragments transmis. » De par son inscription, désormais le négatif Murnau 2001 « existera en tant que copie absolue unique dans le monde » du film, pour reprendre l'un des arguments de recevabilité défendus par les Allemands sur la fiche d'inscription du film.⁸⁴

Ce qui pose une question : il a bien fallu procéder à la nécessaire *fabrication* du négatif. Ce dernier n'a, de fait, et à l'inverse des autres éléments inscrits dans la liste, pas ou peu de valeur archéologique, en ce sens qu'il s'agit d'un objet « neuf », alors que tous les autres artefacts du catalogue Mémoire du Monde sont *historiques*, en ce sens qu'ils nous sont parvenus du passé, et que leur valeur

⁸⁴ Registre Mémoire du Monde,

Formulaire de proposition d'inscription du tirage négatif 35mm de sécurité N°1 de Metropolis, p.7.

vient aussi du fait qu'ils se sont chargés d'une valeur historique, justement parce qu'ils ont traversé le temps et qu'ils en ont subi les outrages.

Ce à quoi on peut, évidemment, opposer l'argument du choix de la copie. Puisque le Registre Mémoire du Monde suppose l'inscription d'un artefact physiquement localisable, on pourrait choisir l'un des éléments qui nous sont parvenus. En effet, il existe, à ce jour, plusieurs négatifs « historiques » du film de Fritz Lang, mais tous sont inégalement endommagés et/ou incomplets, autrement la restauration Murnau n'aurait, évidemment, pas eu de raison d'être. Si l'on accepte le raisonnement de Paolo Cherchi Usai qui veut que la version originale d'un film soit une vue de l'esprit et un objet aussi multiples que les artefacts qui en existent, on ne peut par ailleurs, logiquement, accepter qu'un de ces négatifs ait pu être choisi au détriment des autres qui ne peuvent en effet pas être considérés comme « moins originaux » que lui.

On envisage ici, deux sorties possibles à cette question posée par le statut de « copie absolue unique dans le monde » du négatif 2001 de *Metropolis*. Puisque le registre suppose l'inscription d'artefacts physiquement localisables, on aurait pu imaginer que soient entrés les différents éléments du film de Lang connus au moment de l'inscription. Cependant, cela aurait posé problème dans la mesure où, comme on l'a vu justement à propos du film de Lang, la recherche et la découverte de nouveaux éléments de préservation est une quête infinie, en ce sens que de nouveaux éléments, inédits ou d'une meilleure qualité, peuvent être mis au jour à tout moment. Il aurait, été, de fait, délicat de mettre à jour perpétuellement le registre.

Une autre solution serait à envisager, en prenant exemple sur le principe de la sélection des films « culturellement et esthétiquement signifiants », inscrits chaque année au *National Film Registry* de la célèbre *Library of Congress* américaine. une liste établie chaque année aux Etats – Unis afin de hiérarchiser et guider priorités de conservation des archives cinématographiques.

Sortis respectivement le 15 Décembre 1939, et le 13 Novembre 1940, *Gone With the Wind* et *Fantasia* sont deux exemples de films à avoir fait régulièrement, à travers l'histoire du cinéma, l'objet de ressorties dans des contextes technologiques nouveaux, radicalement différents de ceux pour lesquels ils avaient été conçus au départ. Quelque soit le jugement qualitatif ou archéologique que l'on puisse porter sur lesdites différentes versions, cela aura permis à ces films de parvenir jusqu'à nous, et de maintenir

l'intérêt du public pour eux, d'où leur inscription au registre américain des films « culturellement significatifs », dans le cadre du programmes de priorités de conservation du Congrès Américain, en 1990 pour *Fantasia*, et en 1989 pour *Gone With the Wind*.

Ces deux films ont, l'un comme l'autre, connu un parcours pour le moins cahotique à travers les décennies : recadrés, remixés, ces films ont fait l'objet au moins à deux reprises d'adaptations pour les conformer aux contextes techniques et culturels alors en vigueur, avec des fortunes diverses, et l'éternel problème du **respect** de l'œuvre originale, polémique à laquelle on s'abstiendra de prendre part pour le moment. On s'intéressera ici plus particulièrement à deux ressorties, celles de 1956 et 1982 pour *Fantasia*, et celles de 1954 et 1967 pour *Gone With the Wind*.

Contrairement à ce qu'il s'est passé pour *Metropolis* qui ne pouvait sans doute pas être inscrit comme œuvre immatérielle au patrimoine *Mémoire du Monde*, la sélection des titres, qui se fait à partir d'une liste de 1000 propositions émanant le plus souvent des votes des citoyens américains, est dissociée de la sélection des éléments de préservation proprement dits. En effet, une fois édictée la liste des 25 films de l'année, elle est communiquée au responsable de la *Library of Congress* dont le conservateur est alors chargé de localiser et déterminer les éléments à préserver, puis, le cas échéant, « d'obtenir le matériau archivistique (y compris des éléments situés en amont des copies) des films [listés]. »⁸⁵ Il n'est, de fait, pas nécessaire que les œuvres soient *orphelines*, d'autant plus qu'un autre programme spécifique existe aux Etats - Unis pour cela, lui aussi confié à la *Library of Congress*.

En l'occurrence pour *Gone With the Wind* comme pour *Fantasia*, comme il revient aux équipes de la *Library of Congress* de sélectionner les éléments qu'ils destinent à la préservation, cela implique que (contrairement à *Metropolis* dans le registre *Mémoire du Monde*) l'on ne s'arrête pas au seul négatif original de l'œuvre, ce qui est d'autant plus intéressant que cela laisse ouverte la possibilité d'une préservation des différentes versions de ces films, qui en ont connu plusieurs, d'inégale qualité au fil de leur ressortie.⁸⁶

D'une certaine manière, la désolidarisation du choix du titre (comme œuvre « immatérielle », donc) et ensuite, du matériau à conserver pour rendre justice audit titre, quitte à procéder de temps à autre

85 S. 167 (Public Law 109-9) "Family Entertainment and Copyright Act of 2005"

<http://thomas.loc.gov/cgi-bin/bdquery/z?d109:s.0167>, [En ligne] Consulté le 1er Août 2011

86 Idem.

«aux mises à jour qui seront nécessaires » permet de valider une certaine valeur de ces versions inégales, dans la mesure où le public est impliqué dans le processus de sélection : il participe en effet, via le site internet de la *Library of Congress*, à la constitution chaque année de la liste des 1000 titres dont seront extraits les 25 lauréats. C'est d'autant plus intéressant que, de par les nécessaires processus de transferts qu'elles ont impliqués, ces ressorties ont été l'occasion de **dénaturer** l'aspect des films, et que c'est dans lesdites versions dénaturées que les films, le plus souvent, en sont arrivés à la notoriété conduisant à leur inscription au *National Film Registry*.

Puisqu'il a toute licence pour établir et mettre à jour le corpus des éléments à conserver, y compris les copies positives, cela ouvre la porte vers une conservation des différentes versions et des différents avatars d'un même titre. Les versions inégales et dénaturées sont, indirectement elles aussi concernées et deviennent également « esthétiquement et culturellement significatives », surtout si on considère que l'inscription d'un titre à cette liste annuelle rejaillit, indirectement, sur toutes les copies de ce titre, quelles qu'elles soient et indépendamment de leur qualité propre. Ce qui permet que, dans le futur, toutes les copies encore à découvrir seront, elles aussi, concernées par l'inscription au *National Film Registry* et éligibles à la préservation, si leur contenu inédit en vaut la peine .

Nous allons à présent étudier la manière dont ces dénaturations, impliquées par les choix faits afin de permettre leur ressortie, ont impacté la réception de ces œuvres, en nous concentrant sur deux exemples emblématiques de ce type de problématique : la production Disney *Fantasia* et *Gone With the Wind*. Tous deux sont mondialement célèbres aujourd'hui, mais ils le doivent en grande partie, comme on va le voir, à des reprises qui se sont faites dans des conditions techniques pourtant éthiquement questionnables. Néanmoins, on peut parler de transferts « réussis » en ce sens que cela n'a pas empêché les films de fonctionner, ni même de connaître le succès, même sous cette forme amputée et/ou dénaturée. De fait, dans un cas comme dans l'autre, il est difficile d'établir une hiérarchie, cette dernière dépendant des critères retenus pour l'établir.

1.6.1.1 *Gone With the Wind*

Avant d'être un film, *Gone With the Wind* est un roman extrêmement populaire aux Etats-Unis de Margaret Mitchell, dont l'adaptation cinématographique était très attendue des spectateurs américains, d'où, peut être, la réaction spectaculaire des spectateurs invités, sans le savoir, à la première projection –

test du 9 Septembre 1939, à Los Angeles. Il s'agit d'une production Technicolor luxueuse d'environ quatre heures, tournée en 1,37:1, et en son monophonique.

Auréolé de dix Oscars (dont celui de la meilleure photographie couleur) le film de Victor Fleming resta pratiquement sans discontinuer à l'affiche deux ans durant à travers quelques grandes villes des Etats-Unis, grâce à la stratégie d'exploitation de type « Road-Show », dont les places étaient réservées parfois des semaines à l'avance, repoussant du même coup la sortie générale de plusieurs mois, comme pour la tournée d'un artiste de music-hall ou d'une troupe, d'où le terme « Road - Show », qui signifie « tournée » en anglais.⁸⁷ L'exploitation en profondeur (sub-run presentation) dans les petites villes n'était même pas entamée qu'à la demande générale, le film fut remis à l'affiche dans les grandes villes à partir du 31 Mars 1942 où les places s'arrachèrent de nouveau.

Cinq ans plus tard, le film repartit de nouveau sur les routes, mais toujours en 1,37:1, Technicolor à imbibition et son monophonique. Le 3 Juin 1954, *Gone With The Wind* ressort en grande pompe, mais le film a commencé à vieillir, et certains éléments positifs s'avérèrent irréversiblement dégradés, empêchant tout nouveau tirage. D'où la nécessité de recourir aux sélections trichromes originales, qui furent transférées sur un nouveau négatif Eastmancolor monopack. C'est pour cette raison, explique Richard W. Haines que, les copies de cette ressortie sont reconnaissables ; l'image y devient abruptement granuleuse par endroits et les couleurs beaucoup plus intenses qu'à l'origine⁸⁸, ce que ne manqua pas d'ailleurs de relever Victor Fleming lorsqu'il supervisa le tirage des nouveaux internégatifs. En fin de compte, les teintes, à l'origine relativement douces comme sur beaucoup de films Technicolor de l'époque, se sont retrouvées renforcées tout au long du film afin de maintenir ce film très attendu en conformité avec le contexte dans lequel il était montré.

Nous sommes par ailleurs alors en plein contexte « CinemaScope », les studios annonçant à tour de bras des sorties prochaines dans ce format. D'où l'idée de ressortir le film non pas en 1,37:1, mais en 1,75:1, en masquant partiellement l'image en haut et en bas, pour lui donner un aspect « widescreen ». La projection se faisant alors encore souvent en double poste, précaution fut prise d'ajouter des repères de cadrage en début de bobine, pour permettre aux opérateurs d'aligner au mieux les images et minimiser les pertes qu'entraînait le fenêtrage du projecteur. Dans le même temps, au moins cinq plans capitaux furent

87 Voir Lexique.

88 *Technicolor Movies, The History of Dye Transfer Printing*, Richard W. Haines, Mc Farland Publishing, 2003, p.66

carrément recadrés en laboratoire, et ce de manière irréversible puisque les nouvelles versions furent réintégrées directement dans le négatif original. Ces manipulations ne furent découvertes qu'en 1986 lorsque Ted Turner, alors nouveau propriétaire des droits – et des copies – du film après leur rachat à la M.G.M, confia à Dick May la tâche d'opérer une restauration d'après les négatifs originaux.⁸⁹

En 1967, le film ressort en grande pompe, d'abord au Loew's Theatre d'Atlanta (Géorgie, le 14 Octobre), puis à travers quelques villes sous forme de programmation Road-Show. Le film est en effet présenté dans une toute nouvelle version, destinée aux salles de prestige, doté d'une bande-son spatialisée en six pistes stéréo magnétique, et avec un aspect ratio d'image de 2,20:1. L'image, ainsi amputée d'environ 40% de sa hauteur initiale, occupe alors toute la surface du cadre 70mm, puisque c'est dans ce format que le film fut présenté. Cette ressortie rapporta environ 41 millions de dollars rien que pour le marché américain, auxquels il faut ajouter les 27 millions supplémentaires rapportés par l'exploitation internationale, c'est à dire, selon Sheldon Hall et Stephen Neale, « *plus que n'importe quelle autre ressortie dans l'histoire de l'industrie [du cinéma]* ». ⁹⁰ Un large succès, donc, que l'importance des modifications subies par l'œuvre originale n'a pas obéré.

Dans sa contribution à *Transmitting the Past : historical and cultural perspectives on broadcasting*, Douglas Ferguson fait remarquer que curieusement, si les opérations de « Pan and Scan » opérées pour la télédiffusion de films comme *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962) ou *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955) ont pu être sujettes à controverse, ce ne fut pas le cas de l'opération inverse subie par le film de Victor Fleming pour ses ressorties de 1954 (avec une bande-son « pseudo-stéréophonique » remixée à partir d'éléments originaux récupérés en Février de la même année, puis spatialisée grâce au système Perspecta) 1961 et 1967, bien au contraire.

En effet, il semblerait que, hormis la minoritaire communauté de spécialistes et de passionnés, le grand public ne se soit pas ou peu ému du recadrage et des modifications subies par le film au moins jusque dans les années 90, période à partir de laquelle le grand public semble devenir un peu plus sensibles aux questions liées au respect des œuvres cinématographiques.

89 *New Print of Gone with the Wind is discolored and poorly restored*, Corinne Wayshak, Revue *The Tech*, Volume 109, N°7, 28 Février 1989, Massachusetts Institute of Technology (p.12 et 17)

90 *Epics, Spectacles and Blockbusters : A Hollywood History* Stephen Neale, et Sheldon Hall, Wayne State University Press, 2010, p.181

1.6.1.2 *Fantasia*

Fantasia (1940) est probablement l'un des films Disney à avoir subi le plus de dénaturations lors de sa transmission de génération en génération, jusqu'à la ressortie récente du film en Blu-Ray Disc, dans une version présentée comme la « version originale » enfin définitivement restaurée.

Issu de la collaboration entre Walt Disney et Leopold Stokowski, le film, initialement intitulé *The Concert Feature*, devait, comme son titre l'indique, prendre la forme d'un concert virtuel. Soucieux de la qualité de la reproduction sonore des pièces choisies à la projection, Walt Disney avait, un an auparavant, initié des recherches pour la mise au point d'un procédé susceptible d'améliorer la prise de son, d'une part, et sa diffusion, d'autre part, recherches qui aboutiront pour donner naissance au *FantaSound*. Il s'agissait d'un complexe système de prise de son multicanal à huit pistes, permettant l'enregistrement séparé des différents éléments constitutifs de l'orchestre en vue de leur mixage ultérieur sur trois pistes. A la diffusion, le système *TOGAD* (pour Tone Operated Gain Adjusting Device) permettait d'une part le contrôle des niveaux de diffusion des trois pistes, enregistrés optiquement sur un film 35mm séparé et synchrone avec la bande-image, et d'autre part leur assignation dans l'espace à l'un ou l'autre des groupes de haut – parleurs dans la salle, créant ainsi un « environnement sonore » complexe.

Disney n'étant alors qu'un 'petit' producteur indépendant, il ne possédait pas de réseaux de salles qu'il aurait pu faire équiper d'installations *Fantasound*, comme la Fox le fit pour le *CinemaScope*. Seuls, le Broadway Theater, à New York, et le Carthay Circle Theater, à Los Angeles, acceptèrent d'entrée de s'équiper, malgré le coût élevé de 85 000 dollars, auxquels devaient s'ajouter les nécessaires travaux d'agrandissement des cabines et/ou d'installations de nouvelles lignes électriques, ne serait-ce que pour alimenter correctement les 11 racks d'amplification. En fin de compte, le procédé *Fantasound*, même allégé dans une seconde version deux fois moins onéreuse et encombrante ne fut réellement installé que dans une dizaine de salles, tandis que seule une quinzaine de copies *Fantasound* furent tirées.

Lorsque RKO reprit la main sur l'exploitation et la distribution du film en 1941, en vue d'une sortie l'année suivante, la diffusion « sub-run » de profondeur se fit uniquement avec un son monophonique standard, dans une version drastiquement amputée de quarante minutes (82 minutes contre environ 125 le soir de la première). Cette version sera réutilisée par la suite, lors de la ressortie du film le 1er Septembre 1946. Les premières projections à l'étranger (Argentine, Australie, Royaume Uni en 1941,

Portugal, Espagne, Italie, Belgique et France en 1947) se feront également dans cette version.

Le 7 Février 1956, *Fantasia* fait l'objet d'une nouvelle ressortie, dans une version calibrée à 113 minutes en pleine course à l'armement CinemaScope des studios comme des salles, rétablissant au passage certaines des coupes opérées par RKO en 1941/1942. Contexte cinémascope oblige, on redécouvrit alors que Disney avait, à l'époque, envisagé d'adjoindre l'écran large à la stéréophonie, avant d'abandonner devant les difficultés supplémentaires que cela aurait engendré. C'est dans cette logique que s'inscrit d'ailleurs probablement le choix de ressortir le film en format large, recourant pour cela au procédé *SuperScope*. Le film ne pouvant être ramené à l'aspect ratio de 2,00:1 sur toute sa longueur, chaque segment fut traité séparément. Certains éléments, qui ne pouvaient être recadrés sans trop de pertes, furent enfin compressés dans le sens vertical, déformant au passage les proportions de l'image, le changement de taux d'anamorphose étant obtenu par l'utilisation d'une fréquence pilote ajoutée sur la quatrième piste magnétique des copies. Le CinemaScope permettant enfin la stéréophonie, un nouveau mixage Gauche / Centre / Droit fut réalisé à partir de l'unique et fragile copie encore en état contenant les trois pistes optiques 35mm nitrate originales. Ces pistes furent repiquées sur bande son magnétique lors d'un transfert téléphonique entre R.C.A et les infrastructures Disney, pour cause de lecteur *Fantasound* intransportable.

Ce transfert s'est accompagné d'une lourde perte en aigus et en dynamique de modulation, dénaturant et éloignant plus encore le film de son état initial. Encore trop avant-gardiste pour l'époque, *Fantasia* reçut un accueil plutôt tiède du public, mais, une fois encore, les opérations de recadrage et de remixage ne firent hurler que les puristes, lesquels avaient à l'époque fort peu d'influence auprès du grand public, peu ou pas sensibilisé à ce genre de questions techniques, sans compter que *Fantasia* devint rentable grâce à cette ressortie. Il semblerait toute fois que, comme pour *Gone With the Wind* le passage des proportions originales aux proportions déformées se faisait tellement lentement (parfois jusqu'à 20 secondes), qu'hormis lorsqu'on prête attention certains détails, à l'instar de la forme du soleil dans le segment *Le Sacre du Printemps*, les onze⁹¹ aller-retours de changement d'aspect ratio ne sautaient pas aux yeux, du moins pour le grand public, prouvant une nouvelle fois qu'une œuvre peut, dans un contexte où le public est peu sensibilisé aux questions de recadrage et de dénaturation, parfaitement accepter une œuvre projetée dans des conditions très différentes de celles pour lesquelles elle a été conçue au départ.

91 *Special Projection Process Gives Fantasia New Look*, Norman Wasserman, International Projectionist, Mars 1956, p.14-15.

En 1969, c'est semble t-il également dans une version « widescreen » recadrée que *Fantasia* deviendra culte auprès de toute une génération de jeunes, Disney parvenant à surfer sur la vague du psychédélique alors très en vogue. Une nouvelle affiche aux tonalités fluo sera d'ailleurs créée pour l'occasion pour cibler spécifiquement ce public, avec pour principal résultat une forte demande de location de copies émanant des ciné-clubs universitaires. Précisons que, comme ce sera le cas pour *Alice in Wonderland* deux ans plus tard, il est probable que l'essentiel de cette diffusion universitaire se fit en 16mm. De toutes celles qui ont eu lieu jusqu'alors, cette ressortie étalée sur 2 ans, fut la plus rentable, plus encore que celle de 1982, approximativement post-synchronisée avec un nouvel enregistrement entièrement numérique dirigé par Irwin Kostal. Quant au détail des conditions techniques de projection, et au respect du format d'image, on comprendra bien que ce n'était absolument pas la priorité des hordes de jeunes en tête de nouvelles sensations visuelles et du public familial qui venait voir le film.

Pourquoi cette post-synchronisation ?

En 1982, le cinéma est passé à la stéréophonie depuis seulement cinq ans et la sortie de *Star Wars* (1977) mais, déjà, le grand public semble s'y être habitué, notamment grâce aux efforts de George Lucas et Steven Spielberg. De plus, trois ans plus tôt, l'apparition des disques compacts, au son stéréophonique d'une pureté inégalée par les cassettes et autres phonogrammes disponibles jusqu'alors a, elle aussi, contribué à la création d'un nouveau contexte auditif, où les enregistrements sonores atteignent une richesse jusqu'alors difficilement égalée. *Fantasia* était bien stéréophonique, mais ses bandes sonores, déjà dénaturées par les effets conjoints du transfert téléphonique de 1956 et du vieillissement desdits enregistrements, ont sans doute semblé trop datées technologiquement aux décideurs de chez Disney. Ces derniers ont préféré, plutôt que d'investir dans une restauration de la bande – son, faire enregistrer en numérique stéréophonique une nouvelle interprétation – sans doute aussi, avec en arrière pensée des vues sur une commercialisation CD et cassette.

La version *Roadshow* originelle de 1940 est en effet alors toujours invisible, et le public continue de ne connaître *Fantasia* qu'à partir de ses versions dépourvues d'entracte et d'une bonne part des commentaires de Deems Taylor, calibrées autour de 80 minutes de projection, comme les versions RKO de 1941-1942. Six ans plus tard à peine, les technologies (et les priorités de Walt Disney Pictures) ayant évolué, est mise en chantier une nouvelle restauration du film. Cette fois-ci, le film retrouve sa bande-son originelle, simplement spatialisée en Dolby Stereo. Mais cette nouvelle restauration n'apporte pas grand-chose de plus au niveau du métrage. Quant à l'image, elle retrouve son format original 1,37:1.... mais surtout grâce à l'édition vidéo 4/3 qui s'ensuivra deux ans plus tard, en 1990, pour le cinquantenaire de la sortie du film, version à propos de laquelle on pourra lire notamment dans *Entertainment Weekly* que « les couleurs [y] sont plus riches et délicates qu'auparavant ».⁹²

Pour résumer, le film de Victor Fleming comme la production de Walt Disney ont connu au moins autant de contextes technologiques différents qu'ils ont fait l'objet de ressorties successives, du passage à l'Eastmancolor monopack au son numérique multicanal en passant par les écrans larges. Mais ils s'en sont semblé t-il jusqu'ici, plutôt bien tirés malgré leurs médiocres avatars successifs. Hormis peut être, pour *Fantasia*, le cas mal accueilli de la version 1982 avec le spectaculaire ré-enregistrement d'Irwin Kostal, que Disney renoncera d'ailleurs à utiliser en 1990 à utiliser sur les vidéocassettes du cinquantième anniversaire de la première projection du film, aucune n'a vraiment fait l'objet d'un rejet du grand public.

Fantasia ou de *Gone With the Wind* continuent parfaitement de fonctionner, même très dénaturés et ce malgré les radicales opérations de retouche et de recadrage qu'ils ont pu subir. : peu importe que, standardisation du Dolby Digital oblige, le nouveau mixage stéréophonique de Terry Porter, en 1990, soit très différent de celui de Stokowski, que l'on ne pourra de toute façon probablement plus jamais vraiment reconstituer à l'identique, ou que le film de Victor Fleming soit aujourd'hui visible en salles comme en vidéo dans un mixage Dolby Digital 5.1 très différent de la bande-son monophonique originale. Ces altérations n'ont pas empêché ces œuvres de devenir « culturellement et esthétiquement significatives ».

92 Owen Gleiberman, *Fantasia : The Fiftieth Anniversary Review*, Entertainment Weekly N°34, 5 Oct. 1990.

<http://www.ew.com/ew/article/0,,318323,00.html>, En ligne, 1er Juin 2010.

Ces propos intriguent, d'autant plus qu'on a vu, à propos de la ressortie 1969, que c'est justement la richesse des couleurs, qui attirait alors le public hippie en quête de stimuli visuels sur lesquels « tripper » après avoir consommé des drogues. Est – ce à dire que la ressortie 1982 et celle de 1988 furent plus ternes, ou que les couleurs furent plus encore accentuées pour cette réédition du demi – siècle ? Ou encore que, contexte de sensibilisation du public à la couleur oblige, le *ressenti* des couleurs ait pu changer, aidé il est vrai peut être en cela par la tendance à une saturation excessive de certains des vidéogrammes de l'époque que l'on a pu visionner. D'ailleurs, *Fantasia* fera partie, avec *The Little Mermaid*, des plus gros pourvoyeurs de recettes sur le marché de la vidéo pour la firme aux grandes oreilles, ce qui tendrait à indiquer une vaste percée dans le public sous ce format.

Par ailleurs, il est assez tentant de penser que ces films le soient devenus **justement** parce qu'ils étaient dénaturés. En effet, nous y reviendrons, en vertu d'un sentiment de plus value mal défini qui est attribuée aux ruines, elles font semble t-il presque davantage rêver dans leur état de décrépitude que rénovées à neuf. Peut être parce qu'une fois la ruine restaurée, il n'est plus possible d'imaginer (et donc idéaliser) ce qui a disparu. Les œuvres évoquées ici, ont-elles bénéficié de ce principe ? Le seul moyen de savoir serait, entre autres, d'étudier plus en détail dans quelle mesure les avanies subies par les films pouvaient faire l'objet d'une sensibilisation du grand public à leur égard, et pas seulement au niveau de la presse écrite et des critiques, dont les vues ne coïncident pas toujours avec celles du spectateur moyen. Il serait, dans le cas contraire, bien difficile de prouver que les films pouvaient avoir un statut de « ruine » à l'époque.

1.6.2 Deux exemples problématiques : *Trafic* (1971) et *Cat People* (1942)

Le changement de contexte technologique peut toutefois, pour un film, avoir des conséquences dramatiques, dans la mesure où les spécificités artistiques du nouveau procédé ne s'accommoderont pas forcément très bien des partis pris initiaux, avec le risque d'opérer des contre-sens involontaires. Pour illustrer ce cas de figure, on a choisi deux films : *Trafic*, de Jacques Tati (1971) et *Cat People*, de Jacques Tourneur (1942). Tous deux ont été mixés en son monophonique 1.0, et jouent à plein de cette monophonie, construisant même plusieurs scènes-clefs sur elle.

Pratiquement dès ses débuts, le cinéma utilise l'ajout du son pour ajouter un nouveau niveau de création de sens. Dans le célèbre final de son film *The Jazz Singer* (1927), par exemple, Alan Crosland utilise la musique du *Khôl Nidre* pour relier entre elles les images mettant en scène le fils Rabinowitz (Al Johnson), en train de chanter dans la synagogue, et son père mourant, alité, son père mourant, alité, que veillent sa femme et son proche entourage, dans l'appartement familial situé de l'autre côté de la rue, . Ce lien est d'autant plus évident que le volume sonore du chant augmente lorsque le père demande que l'on ouvre la fenêtre pour mieux entendre le chant, avant de s'écrier «Mama, we have our son again ». (Maman, notre fils nous est revenu !), un effet dont s'inspirera Fritz Lang dans *M*, pour suggérer la proximité géographique entre l'école et la maison où vit la petite Elsie, à travers le bruit de la cloche.

Dans le second flash-back du film, la scène d'entracte de *Lola Montès* (1955), Max Ophüls joue de

la stéréophonie magnétique pour noyer certains propos de ses personnages dans le brouhaha ambiant, ou au contraire les rendre distinctement audibles alors même que nous sommes en mer, de l'autre côté d'un épais hublot, comme pour renforcer le sentiment de délaissement de Lola alors qu'on entend sa mère et son amant du moment deviser tout en dansant.

1.6.2.1 L'utilisation du son pour produire du comique chez Jacques Tati.

Connu pour sa tendance à recourir à la post-synchronisation de ses films afin d'en mieux maîtriser la bande-son en studio, Jacques Tati utilise dans plusieurs de ses films le son pour produire des effets de quiproquo auditifs, comme dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), où il fait croire à son spectateur que le désagréable bruit d'aspiration est émis par l'homme qui boit son thé, alors qu'il provenait en réalité d'un dormeur au ronflement sonore. Dans *Trafic*, Tati utilise à plusieurs reprises un gag du même type, jusque dans la scène finale, où le patron de la société, furieux d'avoir loué pour rien un espace d'exposition, congédie brutalement Hulot, dont le sifflement désinvolte lui est insupportable, sans voir que le fautif était en fait l'ouvrier perché sur son échelle, de la même façon que Peter, le rival de Hulot, voit sa tentative de séduire Maria mise à mal par le bruit des clefs et des pièces de monnaie qui tombent des poches du héros, coincé la tête en bas les pieds pris dans un lierre. Pas plus que l'homme, comme le fait remarquer Michel Chion, le spectateur n'est en mesure d'identifier la source du bruit. D'ailleurs, écrit – il, nombre d'étudiants passent à côté du gag de l'ouvrier, parce qu'ils ne le repèrent pas.⁹³

En son monophonique, il n'y a pas de localisation spatiale possible des sons. Or, « à l'écoute d'un bruit, d'une voix, nous cherchons naturellement à en connaître la provenance dans la réalité comme au cinéma », qui, parfaitement conscient de cette particularité, l'exploite dans la construction du hors-champ ». ⁹⁴ Or, si le réalisateur ne donne pas à l'écran un indice de la provenance du son, comme l'autoradio allumé dans *A bout de Souffle*, la monophonie des films cités ici refuse au spectateur d'en déduire une par lui-même comme il pourra le faire en stéréophonie ou, plus tard, en Dolby Digital. Le spectateur pourra se retrouver ainsi perturbé dans sa construction de sens, à l'instar, justement, de cette séquence du film de Godard, où le geste d'allumage / extinction de la radio dans l'habitacle n'entretient qu'un rapport très lâche avec la musique qui s'arrête et reprend, comme pour mieux nous piéger à nos

⁹³ *Le Son au Cinéma*, Michel Chion, Editions de l'Etoile, 1985, p.22-23.

⁹⁴ *Analyse et réception des sons au cinéma*, dir Thierry Millet, L'Harmattan, 2007 p. 254.

propres réflexes conditionnés par des décennies de cinéma hollywoodien classique..⁹⁵

1.6.2.2 L'utilisation du son dans *Cat People* produire du suspens.

L'impossibilité de la monophonie à donner au spectateur une information quant à l'origine d'un bruit ou le volume d'un espace fut également un excellent moteur dramatique pour les thrillers et autres films à suspens, dont *Cat People* constitue une illustration exemplaire.

Après avoir décliné la proposition d'Oliver (Ken Smith) de la raccompagner chez elle après le dîner, Alice, (Jane Randolph) son assistante, s'engage seule sur le chemin à travers un parc qui la ramènera chez elle, longeant un mur de pierres. Afin de mettre en valeur la différence des bruits de pas entre Alice et Irena (la « féline » du film, qui suit discrètement Alice), et nous permettre d'en associer un à chaque actrice, le réalisateur joue sur la différence de réverbération générée par leurs talons sur le sol. Au bout d'un moment, la superposition des pas d'Irene, plus rapides, continués sur un plan d'Alice, nous laisse entendre qu'Alice a compris (ou ressenti) qu'elle était suivie. A t-elle entendu Irene ? En tout cas, comme les plans suivants nous le montrent, la jeune Bulgare reste invisible, et l'allée où se trouve Alice, vide. Inquiète, la jeune femme presse alors le pas. Et, curieusement, alors que jusqu'alors le bruit de ses talons ne déclenchait que peu ou pas de réverbérations, soudainement celle-ci gagne en intensité, comme si l'actrice se trouvait dans un tunnel, alors que les plans d'ensemble nous montrent qu'elle est à l'air libre, et que rien ne justifierait vraiment cette réverbération.

Cette sensation de volume rend encore plus violente l'apparition de l'autobus, dans un plan relativement serré par rapport à ceux qui l'ont précédé, et qui ne manque pas de faire sursauter au premier visionnage, surtout si la projection se fait à un volume sonore suffisant. Là encore, comme Tati, Tourneur introduit un léger décalage entre le début du son (qui commence d'ailleurs par un bruit évoquant davantage le feulement d'un fauve que le moteur d'un autobus) et l'apparition peu plausiblement abrupte du véhicule, qui entre dans le champ par la droite, juste après un changement de plan, sans que rien dans le bruit de fond n'ait trahi sa nécessaire approche dans les secondes précédentes. Pendant une fraction de seconde, on se pose la double question de l'origine de ce bruit, et de l'apparition soudaine de cet autobus, ce qui tendrait à suggérer l'emploi, pendant au moins quelques secondes, de ce qu'on appellerait en

⁹⁵ *Naissance du Sonimage selon Jean Luc Godard : Quatre minutes d' 'A Bout de Souffle' (1959).*

Gilles Mouëllic, dans *Analyse et réception des sons au cinéma*, dir Thierry Millet, L'Harmattan, 2007, p.21-22.

littérature une focalisation interne du point de vue d'Alice. Elle cherche à écouter si quelqu'un la suit, ce que souligne l'augmentation de la réverbération, mais, sa concentration est telle qu'elle en devient littéralement sourde, et nous aussi, au bruit de l'autobus qui approche.

De tels effets, qu'ils soient comiques ou dramatiques, seraient pratiquement impossibles à obtenir à l'identique en Stéréo ou en Dolby Digital, puisqu'il aurait fallu fatalement recourir aux pistes d'ambiance ou à la spatialisation du son, que ce soit chez Tati ou chez Tourneur, ruinant du même coup l'impact de l'impossibilité de localiser le son dans l'espace. D'où, dans *Playtime*, l'abandon par Tati de ce genre de gags, (stéréophonie magnétique oblige, il n'auraient pas fonctionné), et qui sont remplacés par un travail de remise à plat du son, en refusant au spectateur une profondeur sonore, contrastant au passage radicalement avec les enchaînements de perspectives visuelles que proposent les décors de « *Tativille* ».

C'est probablement pour des raisons similaires que, dans *Jurassic Park* (1993), premier film en DTS⁹⁶ à disposer à volonté d'une bande son spatialisée sur six canaux discrets, Steven Spielberg choisit d'annoncer l'apparition du *Tyrannosaurus Rex* en utilisant presque uniquement le caisson de basses pour la reproduction des pas pesants du dinosaure qui s'approche, rendant du même coup impossible la localisation du son dans l'espace, puisque le caisson de basses situé derrière l'écran, est unique, avec pour conséquence une dramatisation de la séquence. Afin que la séquence fonctionne tout de même dans les salles (dont beaucoup, notamment en Europe, étaient encore seulement équipées SR⁹⁷ au moment de la sortie du film) le bruit du dinosaure est dans le même temps associé à l'image d'une onde de choc visible tour à tour dans un gobelet posé sur le tableau de bord d'un des véhicules téléguidés, dans un rétroviseur, ou encore à la surface d'une flaque d'eau sur le sol détrempé. Sans cet enchaînement d'éléments visuels, la réplique du jeune Joseph Mazzello (Tim Murphy) « did you feel that ? »⁹⁸ n'aurait probablement pas eu l'effet dramatique escompté lors des projections SR du film, sans vraie dynamique au niveau du caisson de basses.

Mark Kerins va plus loin, en avançant l'hypothèse que le mixage de *Jurassic Park*, comme d'autres films pionniers du Dolby Surround prenait même également en compte, par anticipation, le

96 Système de son numérique multicanal « Digital Theater Sound ».. Voir Lexique.

97 SR pour *Spectral Recording*, c'est à dire, la seconde génération du procédé *Dolby Stereo*, incapable d'atteindre la même plage dynamique dans les basses fréquences que le DTS. Celle – ci étant utilisée par le DTS comme secours analogique au cas où le système viendrait à défaillir, la différence est particulièrement sensible à l'oreille, surtout au moment du basculement, que ce soit dans un sens ou dans l'autre, d'ailleurs.

98 « Vous avez senti ça ? »

crucial marché de la vidéo à domicile, et ses cassettes VHS à la stéréo douteuse : « The makers of *Jurassic Park* knew they **could** use the 5.1 DTS Soundtrack to place sounds very carefully – for instance, a particular sound could be mixed to the right surround speaker only. What they **could not** do, though, was make it **crucial** to know that that particular sound came from the right surround speaker, as viewers watching *Jurassic Park* later on video or television would not receive this piece of information. »⁹⁹

Dans un contexte où la vidéo était en passe de passer en tête des recettes générées par les films, devant les salles de cinéma, une telle hypothèse se tient, en tout cas, et tendrait à valider notre réflexion quant à la très précoce anticipation par Hollywood des conséquences et des problèmes nouveaux posés par la nécessaire intermédialité de ses films. Sans compter qu'en France, par exemple, bataille judiciaire avec les fondateurs du LC Concept oblige, les systèmes DTS n'étaient pas exactement bienvenus dans les salles.

Plus généralement, à propos du passage des films du mono au stéréo, subi à un moment ou à un autre par pratiquement tous les titres antérieurs à 1977, il faut toutefois nuancer notre propos : cette absence d'intercompatibilité entre les films « mono » et leurs successeurs en Dolby Digital n'est pas aussi absolue qu'il pourrait sembler au premier abord, et cela, grâce aux défauts intrinsèques aux premières versions des procédés Dolby matricés, qui ont lourdement influé, encore aujourd'hui bien que de façon plus subtile, sur l'esthétique générale et les canons de mixage en son Surround.¹⁰⁰

Lancé en 1977 avec *Star Wars : A New Hope*, de George Lucas, le Dolby Stereo – de même que ses successeurs, *Dolby A* puis *Dolby SR*, reposait sur le matriçage de quatre canaux sonores (Gauche, Droite, Centre et Ambiance) dans le signal issu de la traditionnelle bande sonore optique monophonique. A la projection, un décodeur spécifique, appelé processeur, permettait de séparer les différentes informations pour les envoyer vers les amplificateurs et les enceintes idoines, tandis que la copie présentait une piste sonore qui restait compatible avec une projection sur un équipement standard antérieur. Or, certaines fréquences (notamment celles de la voix) et certains mouvements de sons

⁹⁹ *Beyond Dolby (Stereo) : Cinema in the Digital Sound Age*, Mark Kerins, p.44, Indiana University Press, 2010.

Traduction : L'équipe de *Jurassic Park* savait qu'elle **pouvait** faire usage de la bande son 5.1 DTS pour placer très finement les sons dans l'espace – par exemple, un son particulier pouvait être mixé de manière à ne sortir que de l'enceinte ambiance arrière droite. Ce qu'ils ne **pouvaient pas** faire, en revanche, était de rendre **cruciale** la connaissance du fait que ledit son provenait de l'enceinte d'ambiance arrière droite, dans la mesure où les spectateurs regardant *Jurassic Park* ultérieurement en vidéocassette ou à la télévision ne pourraient recevoir cet élément d'information.

¹⁰⁰Le surround est une forme de stéréophonie qui décline celle – ci dans deux des axes de l'espace la profondeur et la largeur. Voir Lexique.

spécifiques perturbait le système, qui se mettait alors par erreur à envoyer l'information sonore reçue vers les enceintes d'ambiance, ce qui pouvait totalement détruire l'intelligibilité d'une séquence. D'où, expliquent Jay Beck et Tony Grajeda, la nécessaire supervision des premiers mixages de films par des ingénieurs de chez Dolby, lesquels ingénieurs s'assuraient dans un premier temps que les informations cruciales restaient dans les canaux Centre / Gauche / Droit, les informations liées aux canaux Surround, puisque matricées, n'étant tout simplement pas lues par les équipements monophoniques antérieurs.

C'est pour cette raison qu'on pouvait avoir « des bandes sonores où la musique et certains effets de bruitage (comme des passages de véhicules ou le survol d'un avion, par exemple) s'émancipaient de l'espace de l'écran, tandis que les dialogues restaient prisonniers derrière le plan de l'image. »¹⁰¹ Aujourd'hui encore, même avec cinq canaux numériques discrets, l'enceinte centrale des installations reste principalement dévolue aux dialogues et aux éléments narratifs les plus fondamentaux : il est rarissime d'entendre un personnage s'exprimer depuis l'enceinte gauche ou droite, ou alors, le temps d'une seule réplique ou d'un changement de plan, pour souligner sa position dans l'espace par rapport au personnage à l'image, s'il est hors champ, par exemple.

Conclusion / Transition

Si la transposition multiple des contenus audiovisuels et cinématographiques en particulier entre médias et formats, aujourd'hui couramment pratiquée à la télévision comme au cinéma est devenue une pratique banale, y compris dans les émissions d'archives comme « Les enfants de la Télé » ou « Apocalypse », elle a pour conséquence une certaine confusion en ce qui concerne l'aspect des images sources, dont on finit par oublier à quoi elles ressemblaient. On en oublie ainsi qu'elles sont recadrées ou tronquées. Cette intermédialité permanente et l'habitude indifférente des (télé) spectateurs, associée à leur culture numérique (liens hypertextes, renvois, etc) ont pour conséquence une interchangeabilité toujours plus grande des différentes versions dont la hiérarchie génétique devient de plus en plus confuse. Les images deviennent alors intégrées à un complexe rhizome mental, dont les différents éléments vont s'agencer différemment d'un spectateur à l'autre, et se renvoyer mutuellement en permanence les uns aux autres, ce qui entraînera plus encore confusions et mélanges.

101 « ...Soundtracks where music and certain sound effects (such as car drive-offs or plane flybys) burst free of the space of the screen while dialogue was locked behind the plane of the image. »
Jay Beck *The Sounds of Silence*, in *Lowering the Boom, Critical Studies in Film Sound*,
University of Illinois Press, 2008, p.70,

Dans le même temps, culture numérique du lien hypertexte et du renvoi oblige, une certaine catégorie de spectateurs prend goût à ce versionnement, qui lui permettra de faire coller au mieux le film qu'elle veut voir à ses envies et ses attentes du moment. Par ailleurs, le versionnement peut **faire partie de l'œuvre**, ou presque faire œuvre lui-même, par la production de sens nouveau opérée par les renvois entre les différentes versions des œuvres, multiples et assumées comme pour *Avatar*, *The Lord Of The Rings* ou encore *The Blade Runner* et *Kingdom of Heaven*, grâce aux équipements numériques qui permettent le renvoi entre les versions : seamless branching,¹⁰² menus de sélections des versions, vente en coffrets comparatifs contenant plusieurs éditions, etc... vont d'ailleurs reposer sur ce fonctionnement hypertexte du versionnement.

Nous vivons dans un contexte où, technologies de l'information obligent, les œuvres migrent de plus en plus facilement d'un écran à l'autre, d'un support à l'autre, mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas un phénomène nouveau, le numérique ne fait que pousser à leur paroxysme des pratiques déjà existantes, comme on a pu le voir à propos du cinéma des années cinquante.

En fait, on peut penser que tout commence à partir de la Seconde Guerre mondiale. A ce moment là, les conditions économiques du contexte de guerre, qui compliquent les exportations d'une part, et les contraintes financières liées à l'effort de guerre, vont en effet changer la donne dans l'exploitation cinématographique comme le financement des studios, qui vont se retrouver, pour trouver de nouvelles recettes, contraints de développer leurs stratégies de ressorties des films, jusqu'alors marginales ou réservées à un contexte bien particulier. A titre d'exemple, Thomas Schatz recense une vingtaine de reprises pour la seule année 1946, et le double l'année suivante, autrement dit respectivement plus du triple et du sextuple du nombre de reprises ayant eu lieu les années précédentes.¹⁰³

Comme on le verra par la suite, ces procédés ont probablement aussi pour ambition d'aider à renouveler les conditions de présentation des œuvres auprès de spectateurs toujours plus blasés, habitués à des projections et des technologies de plus en plus sensationnelles. Ainsi peut-on dire que la stratégie conduisant à la sortie en 70mm de *Gone With The Wind*, ou la reprise en IMAX d'*Apollo 13* pour faire bénéficier de nouveaux procédés en cours de développement de lettres de noblesses (et de succès faciles)

102Pratique prévalant au versionnement des films sur DVD, le plus souvent. Voir lexique.

103*Boom and Bust : American Cinema in the 40's*. University of California Press, p. 292

auprès du grand public est héritée, par exemple, de celle à l'œuvre sur *Ben Hur : A Tale of the Christ* by *General Lew Wallace* (1922), ressorti dans une version « sonorisée » en 1931. L'installation à long terme de cette pratique va avoir son rôle à jouer dans l'intermédialité des films repris dans le futur, lorsqu'il faudra trouver des moyens de les adapter aux nouveaux contextes technologiques : CinémaScope, Son Dolby, Télévision, et aujourd'hui, imagerie numérique.

On a vu qu'à travers les décennies, se mettaient en place deux processus croisés, particulièrement remarquables en période de transition. D'une part, on assiste à une convergence technologique qui tend à rassembler sur des écrans « all-purpose », des contenus et/ou des formats toujours plus différents. De l'autre, on assiste, à l'inverse, à un éclatement de l'exploitation des œuvres cinématographique, qui sont devenues des objets multifacettes, de plus en plus volontiers déclinables en fonction des supports et des marchés accessibles.

Quelles conséquences cette évolution va t-elle avoir sur la manière dont s'opère la réception des films par les spectateurs, dans l'obscurité de la salle ? Comment les œuvres cinématographiques parviennent-elles à s'inscrire dans des contextes culturels et/ou technologiques pour lesquels elles n'avaient pas été prévues, et comment les spectateurs les appréhendent-ils ? D'autres paramètres que l'évolution des techniques sont-ils à prendre en compte ? Quel rôle les contextes culturels, notamment, peuvent-ils jouer ?

Deuxième partie : Les techniques façonnent le spectateur

2 Bases théoriques et historiques autour de la réception des films

2.1 Lien entre contexte technologique et impact des stimuli cinématographiques

2.1.1 Notions de Technologie Définissante et de Référentiel Technologique.

A travers la plupart de ses ouvrages, notamment *Turing's Man : Western Culture in the Computer Age*,¹⁰⁴ et *Remediation : Understanding New Media*,¹⁰⁵ Jay David Bolter développe la théorie que l'on peut définir chaque contexte culturel par une **technologie définissante**, dont la sphère d'influence s'étend, au-delà du simple usage de ladite technologie, jusque dans la philosophie, la culture et la conception du monde. Ces propos prolongent les réflexions des archéologues et des paléo-historiens, qui découpent l'histoire de l'humanité en âges en fonctions des technologies disponibles alors : âge de bronze, âge de pierre, etc...

Ainsi, ce que Marilyn Ferris Mlotz appelle « l'âge de la navigation », put se développer grâce à la mise au point des complexes mécanismes d'horlogerie à l'œuvre dans les sextants, puis les horloges à bord des bateaux, qui devaient garder la plus grande précision possible dans la mesure où l'établissement exact de l'heure était une composante indispensable à la localisation précise du navire sur l'océan. Or, écrit-elle, la sphère d'influence des horloges s'est étendue jusqu'au dix-huitième siècle, jusque dans la Déclaration d'Indépendance, dont le début contient plusieurs références cosmologiques insérées par Thomas Jefferson, de la même manière que Freud, en plein contexte du développement des transports à vapeur, se retrouva amené à « conceptualiser la psyché humaine comme une machine à vapeur ».¹⁰⁶ On peut donc y voir des **technologies définissantes**, en ceci que certains traits culturels sont intrinsèquement liés à leur présence.

Pour Jay David Bolter, les **Technologies Définissantes** sont au cœur de processus de fertilisations croisées, ou plutôt, dira t-on ici, de **contaminations** croisées. Ainsi, l'ordinateur (et, élargira t-on, les technologies du numérique et de la communication, les ITIC), constitue pour lui la technologie définissante de notre contexte contemporain, tour à tour moyen de communication et outil scientifique. Cependant, aussi perfectionnée soit-elle, une technologie ou un mécanisme peut ne pas être retenu comme

104 *Turing's Man : Western Culture in the Computer Age*, The University of North Carolina Press, 1984

105 Jay David Bolter, *Remediation : Understanding New Media*, The MIT Press, 2000

106 Marilyn Ferris Motz, *Eye on the Future : Popular Culture cholarship into the Twenty – First Century*, Popular Press, (University of Wisconsin Press) 1994 p.152-153

technologie définissante, d'un âge donné. Par exemple, les hélicoptères(entre autres) de l'inventeur et peintre italien Léonard de Vinci, n'entrent pas dans cette catégorie : beaucoup trop en avance sur leur temps, ils restèrent lettre morte. Il en va de même pour le chef d'œuvre d'horlogerie céleste découvert en 1900 dans l'épave d'un navire grec du 1er siècle avant notre ère, près de l'île d'Antikythera, dans la mer Egée.¹⁰⁷

En effet, écrit-il, cette pièce reste une découverte sinon unique, du moins très isolée, et, sans sa découverte, on n'aurait jamais pu imaginer les Grecs capables d'une telle invention, dans la mesure où aucune référence n'y est faite, ni aucun autre exemplaire n'a été découvert, alors, par exemple, qu'on peut lire en filigrane des propos du prêtre Claude Frollo chez Victor Hugo, une référence (allusive et indirecte, certes, pourra t-on objecter) au développement exponentiel des technologies d'impression industrielle alors presque arrivées à leur paroxysme.¹⁰⁸ A l'échelle du cinéma, on pourra en dire autant, et cette notion de technologie définissante nous sera utile pour établir le contexte technico-culturel (ou **référentiel technologique**) dans lequel s'inscrit telle ou telle œuvre, ce qui nous permettra de situer celle-ci à l'aune des moyens techniques alors disponibles, et de mieux évaluer les différences lors des **remédiatisations**, c'est à dire des transferts entre supports et, à travers le temps, entre **référentiels technologiques**. A la lumière des théories de Jay David Bolter, on peut ainsi comprendre que, par exemple, les formats d'écran larges aient été adoptés au milieu des années 50, mais que leur première tentative d'introduction ait été un échec dans les années 30 : ils n'ont pas **essaimé** suffisamment à travers le public pour ce que cela soit possible.

Lorsque sortent *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928), *Allô Berlin ? Ici Paris !* (Julien Duvivier, 1930) ou encore *Das Testament Des Doktor Mabuse* (Fritz Lang, 1933), l'industrie du cinéma à travers le monde est préoccupée par sa transition au parlant, et plus particulièrement les problématiques (et les protestations du public) que va susciter immanquablement la barrière de la langue. Curieusement, c'est aussi à cette époque que les scènes de conversation téléphonique (et/ou le téléphone en tant qu'accessoire) vont prendre une importance nouvelle, même si on peut en trouver dans certains films muets plus anciens. Dans *Lights of New York* (1928), relève ainsi Martin Barnier¹⁰⁹, le téléphone est ainsi au centre de l'intrigue, dans de nombreux plans, jusque dans une scène de conversation où les acteurs, au lieu de converser face à face, sont tous tournés vers le micro camouflé dans le téléphone posé sur le bureau. Pour

107 *Turing's Man : Western Culture in the Computer Age*, Jay David Bolter, University of North Carolina Press, p.15.

108 *Writing Space : Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, Jay David Bolter, Taylor & Francis, 2001, p.2

109 *En Route Vers le Parlant*, Martin Barnier, p.146-147, Editions du CEFAL,

sa part, *Allô Berlin ? Ici Paris !* comprend un montage de sonneries et de « Allô » dans toutes les langues, comme si le cinéma cherchait à conjurer la barrière de la langue, avant que les premiers studios de doublage à grande échelle n'ouvrent leurs portes en 1932, dans l'Italie de Mussolini, qui avait d'ailleurs déclaré hors-la-loi tout dialogue non italo-phoné.¹¹⁰

A l'inverse on peut par exemple voir des signes qu'Hollywood se préoccupe alors de la transition au format large et à la stéréophonie (sans parler de la télévision) dans des films comme *Singin' in the Rain* (1952). Dans cette optique, on peut se dire que, de la même manière que *Notre Dame de Paris* parle de son contexte de publication, en 1831, *Singin' in the Rain* (Donen / Kelly) constitue au moins un témoignage du contexte des années 1950, où le cinéma se préoccupait de ses changements à venir. La Columbia n'accueillait-elle d'ailleurs pas des équipes de télévision sur ses plateaux depuis 1951 ?¹¹¹ De la même manière, dans les années 3, le film musical fut largement utilisé pour réduire le plus possible les dialogues afin que les films restent le plus universels possible. Il est intéressant de noter que le cinéma des années 50 a vu revenir le genre du film musical sur le devant de la scène en CinémaScope, avec des films comme *Rose-Marie* (Mervyn LeRoy, 1954) *There's No Business Like Show Business* (Walter Lang, 1954), *Oklahoma!* (Zinneman, 1955), *How to Marry a Millionaire* (Jean Negulesco, 1953). Le genre de la comédie musicale est très pratique dans les périodes de transition car, le plus souvent, les chansons sont enregistrées en studio et non sur le plateau. On bénéficie donc d'un matériau sonore bien plus riche, ce qui permet de mieux mettre en valeur la qualité de la stéréophonie magnétique.

Si *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) ou *The Bat Whispers* (Roland West, 1930), s'inscrivent bien dans un contexte où le tout jeune parlant est une **technologie définissante**, ils peinent, malgré les prouesses techniques des chefs opérateurs Arthur Edson et Robert Planck (respectivement chef opérateur des versions 65mm de *The Big Trail* et *The Bat Whispers*), à s'imposer vraiment comme des films **en format large**. D'ailleurs, la mention du *Magnifilm* n'apparaît même pas sur l'affiche la plus connue du film de West (Verte, Jaune et Noire), où seul figure le slogan « greatest all talking thriller », qu'on peut traduire littéralement par « le plus grand thriller 100% parlant ».¹¹² De plus, à partir de l'été 1930, les différents studios conviendront de limiter l'exploitation en format large des films à une dizaine

110 *The Talkies : American Cinema's transition to Sound*, Donald Crafton, University of California Press, 1999 p.441

111 *Hollywood, l'Usine à Rêves*, Christian-Marc Bosseno, Jacques Gerstenkern, Gallimard, 1992 p.108 à 111, cité par Philippe Roger : *Rêves et Cauchemars américains : Les Etats-Unis au miroir de l'opinion publique française*, Collection Histoire et Civilisation, Septentrion Presses Universitaires, 1996 p.217

112 Il existait bien une accroche pour le procédé magnifilm (« Twice the size ! Twice the Thrills ! », c'est à dire, [une image] deux fois plus grande ! Deux fois plus de sensations ! »), mais elle semble avoir été utilisée dans la communication en direction des salles et des exploitants, comme un argument commercial, plutôt qu'auprès du public.

de salles, afin d'éviter la contamination du public à l'écran large, et la généralisation d'un procédé alors condamné.

L'utilisation d'effets novateurs et leur calcul pour maximiser l'impact de ceux-ci sur le public vont donc supposer, pour l'industrie du cinéma, la prise en compte des habitudes des spectateurs pour mieux en jouer. Lorsque le *Chanteur de Jazz* sort, les spectateurs étaient déjà habitués à entendre des voix au cinéma, puisque, dans certaines salles, l'accompagnement des films se faisait déjà à l'aide de platines tourne-disques, les projectionnistes devant même parfois se muer en véritables disc-jockeys s'ils voulaient enchaîner les accompagnements en suivant à peu près les images à l'écran, piochant dans des catalogues d'ambiances sonores souvent fournis par les studios eux-mêmes. Il est donc non seulement possible, mais logique, que les spectateurs dans les salles aient pu entendre au moins quelques fois des accompagnements chantés. Lorsque la voix du jeune chanteur s'élève au début du premier numéro dans le bar juif, il n'y a donc, a priori, rien de nouveau pour le spectateur. Mais on peut imaginer l'impact que pouvait produire le plan suivant, dans lequel l'enfant chante et danse dans un synchronisme quasi-parfait avec la musique. De même, dans cette séquence de *Fantasia* (1940) les cloches du village, qui marquent le début de la transition entre la pièce de Moussorgsky *Une Nuit sur le Mont Chauve* et le début choral de *Ave Maria*, retentissent soudain depuis les enceintes situées à l'arrière de la salle, faisant peut être sursauter ou se retourner certains des spectateurs.

De la même manière qu'un virus, de tels effets technologiques sont toutefois délicats à manipuler, car, une fois « contaminé », pour ainsi dire, chaque spectateur a franchi un point de non-retour. On l'observe aujourd'hui assez facilement, lorsqu'on regarde la différence de réaction et de comportement, parmi les plus jeunes enfants assistant aujourd'hui à des projections en relief numérique, entre ceux qui ont déjà une certaine expérience du relief, et ceux qui sont encore émerveillés par le procédé. Ces derniers tendent encore la main presque à chaque fois pour essayer d'attraper le ou les objets, et s'assurer, peut être, qu'il s'agit bien d'une illusion.¹¹³

¹¹³C'était notamment très perceptible sur la publicité 3D numérique pour les friandises *M&M's*, vue en première partie des films *Tangled* et *MegaMind*, lors de séances respectivement à Paris (Gaumont Marignan) et Marseille (Pathé Plan de Campagne). Dans les deux cas, j'ai pu constater que certains enfants s'amusaient essayer d'attraper les pastilles expédiées dans les airs par l'un des deux personnages qui renverse accidentellement son paquet de friandises, tandis que d'autres, pourtant sensiblement du même âge, riaient eux aussi mais gardaient leurs bras bien immobiles sur leurs accoudoirs.

2.1.2 La représentation inaugurale : mythologie de la réaction spectaculaire du public au « Grand Café ».

Il faut croire que l'enfant est, en général, un personnage idéal pour évoquer certaines réactions primitives devant les premières projections du cinématographe, puisque c'est à travers les yeux d'une adolescente de quinze ans que Jean-Marie Lo Duca nous fait vivre l'une des premières séances du Cinématographe Lumière. « Dès que nous [elle assiste à la séance en compagnie de sa tante] nous sommes assises, j'ai crié : on venait de plonger la salle dans l'obscurité. C'était la règle. Un faisceau de lumière coupa le noir et éclaira le drap de lit. J'ai crié encore une fois : un train venait vers nous à toute vitesse ; j'avais beau savoir qu'on était dans un sous-sol à deux pas de l'Opéra, ma première impression a été la panique. ».¹¹⁴ Dans le même temps, la légende veut que les adultes aient, eux aussi, réagi assez fortement à ce spectacle nouveau qu'offraient les Frères Lumière. « Quelques spectateurs, effrayés, esquissèrent un geste de fuite » écrit à son tour José Carlos Avelar¹¹⁵. Probablement un peu exagérée (sans doute aussi pour des raisons publicitaires), cette image de certaines bandes provoquant chez ces spectateurs « primitifs », « des commencements de panique dans les salles obscures », reste fortement ancrée dans l'imaginaire collectif des spectateurs de cinéma contemporain.

Il faut dire qu'un nombre assez important d'anecdotes du même acabit gravitent autour de ces spectaculaires films des Frères Lumière, d'autant plus qu'ils sont brefs, durée des bobineaux obligeant. Le cliché du prêtre brandissant son crucifix, ou du spectateur plongeant littéralement sous les fauteuils, comme le met en scène la bande-dessinée éditée par Glénat et le Parc du Futuroscope pour les festivités du Centenaire du Septième art, sont séduisants pour l'imagination, mais probablement exagérés.¹¹⁶ Le *Dictionnaire des Cinématographes en France*, de Jacques et Chantal Rittaud-Hutinet brosse cependant une édifiante carte de France des réactions de spectateurs, rapportées dans la presse de l'époque. Les films « captivent jusqu'à l'angoisse tous ceux qui voudront contempler ce spectacle qui dépasse tout ce qu'on peut imaginer »¹¹⁷ et les Frères Lumière passent, y compris auprès de leurs propres employés, pour des « sorciers ».¹¹⁸

114 *Petite Histoire du Cinématographe*, Jean-Marie Lo Duca, Collection le Temps des Signes, Editions Capucin, 2004, p.10-11.

115 *Le Vol Libre du Regard*, José Carlos Avelar,

in *Cinéma d'amérique latine* N°4, 1996, Presses Universitaires du Mirail, page 40.

116 *1895 – 1995 : Cent Ans de Cinéma*, Scénario d'Achille Zavatta et Dessins de Gilbert Bouchard, Glénat, 1995.

117 *Le Bavard, 21 Mars 1896, Les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897)*, J. Rittaud-Hutinet, in *Les Arts de l'Hallucination*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.141-142.

118 *Le Cinéma des Origines : les Frères Lumière et leurs Opérateurs*, Jacques Rittaud-Hutinet,

En fait, une fois passée la surprise, qui n'en est déjà plus une, la raison ayant entre temps fait son œuvre après cette réaction spontanée, « on s'y fait vite », ajoute la jeune fille dans sa lettre chez Lo Duca. La représentation que nous nous faisons dans notre imaginaire collectif de ce moment charnière de l'histoire des cultures et des techniques est peut être d'autant plus forte qu'elle nous est aujourd'hui résolument et irrémédiablement exotique, voire même incompréhensible pour nous spectateurs des années 2000, auxquels les mêmes images inspireront tout au plus un sourire attendri devant ces sautillantes silhouettes fantômatiques en noir et blanc.

C'est exactement ce qui est à l'œuvre dans les théories de Jay David Bolter autour de son concept de **Technologie Définissante**. Lorsqu'un enfant d'aujourd'hui découvre *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, il le découvre dans un contexte culturel qui n'a strictement rien à voir, *a fortiori* quand, depuis tout petit, il a pu manipuler des images animées à l'aide des applications pour très jeunes enfants commercialisées par Apple à destination de ses tablettes tactiles et autres Iphone. Il est d'ailleurs impressionnant de voir la précoce dextérité de certains très jeunes enfants sur les tablettes tactiles, interagissant virtuellement avec une version numérique du célèbre *Chatter Telephone*, dont les ventes entre les années 80 et 90 sont réputées avoir sauvé la firme alors en grande difficulté financière.

Presses Universitaires de France, 1985.

2.1.3 Petite histoire du film-démo : une fuite en avant visant à retrouver cet impact sur un public qui a depuis longtemps perdu sa virginité cinématographique ?¹¹⁹



Illustration 3 : spectateurs durant une projection cinématographique

Pendant toute la durée des 40 secondes que dure ce spot publicitaire cinéma, son réalisateur montre (parfois en plan serré) les différentes réactions des spectateurs qui ont assisté à l'une des premières projections du film, en 2007, lors du Festival Catalan International de Cinéma Fantastique de Sitges. Ces images sont entrecoupées de cartons indiquant, dans un premier temps les prix reçus par le film lors du Festival de Sitges, puis une seconde version, mise à jour peu avant la sortie en salles, montre les prix reçus à Gérardmer. Fait rare pour une bande annonce de cinéma, à aucun moment, dans ces deux versions, ne sont montrées des images du film qu'elles sont censées promouvoir.

Pratiquement invariablement les spectateurs sursautent, et, après coup, certains rient de leur propre frayeur, comme nous l'avons tous fait à un moment ou à un autre dans un manège à sensations fortes, ou dans la maison fantôme d'une fête foraine. Imaginons un instant, que l'on ait pu saisir « en direct » sur

¹¹⁹ Le concept de film – démo est un concept lancé par Laurent Jullier dans *Qu'est ce qu'un bon film ?* (La Dispute, 2002), et dont il ébauche déjà la définition, mais sans employer cette expression, dans son ouvrage précédent, *L'Ecran Postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, paru en 1997 chez L'Harmattan.

pellicule, comme dans cette bande-annonce, les réactions des premiers spectateurs de *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*. Les images que l'on aurait rapporté seraient, on en émet ici l'hypothèse, d'un acabit similaire, avec peut-être les rires d'après-coup en moins : contrairement aux apparences, le spectateur de *REC* est venu s'amuser à se faire peur, alors que, chez Lumière, il s'agirait plutôt d'une attraction d'une curiosité, mais pas d'une de ces soirées aux cours desquelles étaient mises en action des *Lanternes de peur*.

A lire la nostalgie, ou du moins la pointe d'envie qui se perçoit presque invariablement derrière chacune des contributions qu'on a pu lire à propos de la « représentation inaugurale » du Cinématographe, et des réactions des premiers spectateurs, on se demande en effet si, depuis cet instant, spectateurs, d'un côté, comme cinéastes et studios, de l'autre, n'ont pas cherché inconsciemment à reconstituer, ou du moins, s'approcher au plus près de la sensation forcément unique qu'ont dû ressentir les premiers spectateurs de l'année 1895.

L'histoire du cinéma est en tout cas ponctuée de dates comme ce jour de Décembre 1895, où les spectateurs des salles obscures se retrouvent face à une innovation technique produisant chez eux un ressenti **spectaculaire** digne des *thrill rides* des parcs d'attractions et autres fêtes foraines. A leur propos on invitera d'ailleurs notre lecteur à noter qu'en ce qui concerne ces derniers, et contrairement à ce qui se passe dans les salles obscures, les mêmes causes produisant les mêmes effets d'une génération à l'autre, les plus célèbres des *thrill rides*, du train fantôme au *roller coaster* ou « grand huit », reposent toujours sur les mêmes trucs et les mêmes recettes que dans les années 50. Elles n'ont en effet depuis guère évolué dans leur principe, hormis le fait qu'aujourd'hui les circuits sont, principalement pour des raisons de sécurité, dessinés, modélisés et contrôlés par ordinateur. Si ces simulations n'ont pas révolutionné le principe des *thrill rides*, outre les inévitables économies réalisées durant la phase de conception, elles ont permis d'aller plus loin, et de créer des manèges dans lesquels on va pouvoir, en toute sécurité, renouveler un genre en permanence menacé d'une obsolescence très vite synonyme d'un désintérêt du public. Grâce aux simulations, on peut créer une illusion de danger toujours plus saisissante, et ainsi maintenir l'intérêt d'un chaland, par ailleurs toujours plus exigeant en matière de conditions de sécurité.¹²⁰

La comparaison avec les fêtes foraines n'est pas innocente. Très vite, après la projection

120 Robert Cartmell, *The Incredible Scraeam Machine : A History of the Roller Coaster*, Amusement Park Books / Bowling Green State University / Popular Press, 1987

inaugurale, le Cinématographe devient en effet, grâce aux productions de Méliès ou Pathé, notamment, un véritable phénomène de foire, entre la Goulue et les femmes à barbe.¹²¹ Comme le montrent les annonces publicitaires corporatives citées par Jacques Deslandes et Jacques Richard, les projections cinématographiques sont alors vues comme un gage de « fortune assurée » pour les forains, à condition, évidemment, de trouver des sujets qui ne mettent pas le chaland, déjà sollicité de toute part par des manèges spectaculaires, face à des scènes naturelles et donc « banales. »¹²²

La concurrence est si rude pour les cinématographes forains, que ceux-ci mettent alors l'accent sur le sensationnel, avec les bandes fantasmagoriques vendues par Méliès, ou les images de catastrophes ou d'actualité spectaculaires ramenées des quatre coins du globe par les opérateurs de la firme au Coq. Si le *Repas de Bébé* ou la *Pêche aux Poissons Rouges* ne suffisaient déjà plus pour étonner, et commençaient à voir leur impact sur le public s'émousser, il fallait donc « frapper plus fort ». Ainsi, respectivement en 1899 et en 1901, Ferdinand Zecca et Georges Méliès s'attirent d'ailleurs les foudres du Préfet de Paris, qui ordonne la suppression d'une séquence mettant en scène la Guillotine chez Zecca. Deux ans plus tard, il fait carrément interdire une bande de Méliès, ce dernier étant en effet allé jusqu'à montrer à l'écran le suicide du colonel ou la tentative d'assassinat contre l'avocat.¹²³ Précisons que cette interdiction, pour des raisons politiques cette fois-ci, est restée en vigueur jusqu'aux années 1950. Dans les années qui suivirent la projection du Grand Café, il s'agit, avant même de standardiser une industrie encore embryonnaire, de fidéliser le public. Pour Morvan Boury, les présentations cinématographiques d'alors « perpétuent la tradition spectaculaire du Cinéma, fondée sur l'effet de surprise, du "jamais vu" »¹²⁴. C'est dans cette même logique, en 1900, que les Frères Lumière organisent, à l'Exposition Universelle, l'une des premières projections sur un écran qualifié de « géant » pour l'époque. Pour ces séances, ils avaient d'ailleurs au départ envisagé d'utiliser leur procédé *Lumière Géant* (avec une pellicule de 75mm), avant de se rabattre finalement sur une projection 35mm classique. De son côté, Raoul Grimoin-Samson prépare (avant d'abandonner pour des raisons à la fois techniques et sécuritaires) son spectaculaire simulateur de vision circulaire *Ballon Cinéorama*. Quelques pavillons plus loin, les grandes vedettes du moment, de Sarah Bernhardt à Félicia Mallet, font sensation dans les « visions animées » et surtout sonores du *Phono-*

121 Noël Burch, *La Lucarne de l'Infini : naissance du langage cinématographique*, L'Harmattan, rééd. 2007 p. 61

122 Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du Cinéma*, Casterman, 1993, p.128, cité par Patrick Désile dans *Généalogie de la lumière, du panorama au cinéma*, Ed. L'Harmattan, 2000, p.54.

123 Albert Montagne, « Crimes, faits divers, cinématographe et premiers interdits français en 1899 et 1909 », *Criminocorpus, revue Hypermédia* [En ligne], Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 02 mars 2011. URL : <http://criminocorpus.revues.org/207>

124 *Dynamique de l'innovation technique dans l'Histoire du Cinéma*, in *Une Histoire Economique du Cinéma Français 1895 – 1995, Regards Franco – Américains*, Dir. Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage, Coll. Champs Visuels Ed. L'Harmattan, 1997, p.308.

Cinéma-Théâtre de Lioret et Maurice, où on peut entendre Sarah Bernhardt jouer des extraits de *Hamlet*, ainsi que Réjane dans *Madame Sans - Gêne*.¹²⁵

Dans les années qui suivront, le Cinéma quitte les foires pour se sédentariser, d'autant plus que le Congrès de Paris, en 1909, signe la fin de la vente des copies, et la mort du cinéma forain. L'argumentaire concurrentiel semble alors se détourner des procédés novateurs spectaculaires et l'innovation technique change de champ d'application. Les exploitants jouent alors plutôt sur la qualité architecturale des premiers **palaces**, dans lesquels « chaque homme est un roi, et chaque femme, une reine »¹²⁶.

Il faut en effet « soigner le public, précieux réservoir de la fortune de l'industrie dorée du cinéma » et travailler sur la qualité intrinsèque des bandes qui lui sont proposées. Du coup, le tout nouvel art / industrie, lorgnant du côté des beaux-arts pour s'adjoindre les élites en plus du public populaire, part à la recherche de « scénarios écrits par des hommes de goût ou des auteurs professionnels ». De leur côté, les producteurs rivalisent « d'efforts artistiques et de soins matériels pour amener la production à un meilleur titre. »¹²⁷ C'est dans ce contexte que les procédés artistiques d'effets colorés (virages et teintages) entre autres, atteignent leur apogée, comme dans *Ben-Hur : A Tale of the Christ by General Lew Wallace* (Fred Niblo, 1925) ou *Greed* (Erich Von Stroheim, 1924).

Néanmoins, les premiers germes de ce qu'on appellera, plus tard, « le film-démo » commencent à être semés. Pour anticiper sur la suite, on notera que sa logique n'est pas sans rappeler celle avec laquelle les Frères Lumière optent pour un cadre et une composition mettant le plus possible en valeur le mouvement. Le passage au parlant sera, par exemple, avec *Alibi* (Roland West 1929) ou *The Jazz Singer* (Crosland, 1927), l'occasion de démontrer, de manière la plus frappante possible, la synchronisation du son et de l'image. Le film de West le prouve par la répétition sérielle de sons et de mouvements dans sa séquence d'ouverture, celui de Crosland, par l'effet de contraste entre les passages synchrones, et ceux simplement accompagnés d'une musique. On pourrait aussi retenir le triptyque final du *Napoléon* d'Abel Gance, mais il s'agit pour lui (comme pour Autant-Lara avec son *Construire un feu*), davantage d'un « nouvel art » que d'un moyen de créer du spectaculaire, dans la recherche d'une « plénitude esthétique »

125 René Prédal *Cinéma sous influence : le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*, Editions L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2007, p.104

126 *Cinema Treasures : A New Look at Classic Movie Theaters*, Ross Melnick Andreas Fuchs, Voyageur Press, p. 63.

127 Propos de l'éditorialiste Georges Dureau dans *Ciné-Journal*, cités par Edouard ARNOLDY dans *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Coll Travaux et Thèses, Editions du CEFAL, pp. 56-57

dont se préoccupe beaucoup moins l'industrie cinématographique.¹²⁸

D'autres exemples notables émaillent ainsi la suite de l'histoire du cinéma. On s'abstiendra de les citer, pour simplement retenir un cas particulier, bien qu'isolé. Le 12 Août 1927, à New York, se tient la spectaculaire projection inaugurale du film de William A. Wellman, *Wings*. Produit par la *Paramount Famous Lasky Corp.*, le film, qui surfe sur la forte popularité de l'aéronautique grâce aux exploits de Lindberg, met en scène la rivalité amoureuse transformée en compétition acharnée de deux jeunes pilotes de l'Air Force durant la Première Guerre Mondiale. S'il nous intéresse ici, c'est parce qu'il a fait l'objet d'une projection particulièrement soignée, l'objectif étant, dans un contexte où le public commençait à se lasser d'un spectacle au renouvellement limité, de maximiser l'impact sensationnel des séquences-clefs (les audacieux passages de combats aériens) sur les spectateurs. Pour ce faire, le studio a fait appel à son procédé *Magnascope*, expérimenté depuis plusieurs mois dans quelques séquences d'autres titres, notamment la grande bataille navale de *Old Ironsides* (James Cruze, sorti le 6 Décembre 1926).

Développé et imaginé par l'Italien Lorenzo Del Riccio, le procédé *Magnascope* reposait sur le changement brutal de la taille d'image en cours de projection, tandis que s'écartaient des masquages amovibles qui encadraient l'écran « standard ». Le procédé utilisait un équipement (projecteur / pellicule / image) tout à fait standard. Seul, un système d'objectifs montés sur une simple glissière (bientôt remplacés par un objectif unique réglable) permettait de démultiplier le taux d'agrandissement de l'image sur l'écran. Le lendemain de la projection au Criterion Theater, dans sa critique parue dans le *New York Times*, le journaliste Mordaunt Hall met l'accent sur le spectaculaire réalisme des scènes et les réactions positives des spectateurs à l'entr'acte, dans le hall du cinéma, à l'instar de ce jeune officier engagé dans l'Air Force américaine : « Ce crash dans le désert était un vrai coup de poing ! »¹²⁹ Comme si le changement de taille d'écran ne suffisait pas, la Paramount décide d'abonder plus encore dans le spectaculaire en sonorisant les avions à l'aide d'un procédé de son sur film séparé, mis au point par la General Electric. La combinaison des deux devait être saisissante, et participera probablement de l'obtention par *Wings* de l'un des premiers Oscars techniques de l'histoire (Oustanding Achievement). Alors que Paramount, respectueuse du « Big Five Agreement » mettait dans sa communication autour du film plutôt l'accent sur la relation sentimentale du triangle amoureux, c'est surtout l'aspect spectaculaire

128 Roger Icart, *Abel Gance*, L'âge d'homme, 1983, p.368

129« *That crash in the no man's land was a real bust – up !* »

Wings : The Screen, The Flyings Fighters, Mordaunt Hall, The New York Times, 13 Août 1927.

En ligne sur www.movies.nytimes.com, 2 Mars 2011.

du film qui retient l'attention : « Pour le public, c'est et ce sera un spectacle grandiose. Les trucs avec les avions font de l'ombre à tout le reste [du film], miniaturise l'histoire d'amour, la relègue au second plan, mais qui s'en préoccupe ? »¹³⁰

En 1952, la projection inaugurale du *Cinerama* produira sans doute le même effet sur les spectateurs, et ce, d'autant plus que l'équipe de Fred Waller et Mike Todd a choisi, là encore, de jouer sur le contraste avec la projection traditionnelle. En faisant précéder le début du film d'un long exposé dit par Lowell Thomas, filmé et projeté en 1,37:1 Noir & Blanc Monophonique, sur une toute petite portion de l'immense écran, bordée par le rideau entrouvert. A l'issue de son exposé sur l'histoire des images, Lowell, prenant des accents d'un Monsieur Loyal, s'exclame alors, dans un plus pur style hollywoodien, : « And now, ladies and Gentlemen, *This Is Cinerama !* » Tandis que l'écran s'ouvre sur toute sa largeur, et que la bande-son magnétique stéréophonique neuf pistes prend le relais de la monophonie optique, la célèbre séquence inaugurale du film débute alors et va embarquer (est ce un hasard ?) les spectateurs dans un sensationnel tour de *roller coaster*¹³¹. Après l'entracte, quand les spectateurs regagnent leurs sièges, des fragments sonores, très spatialisés, sont diffusés. La voix du maître de cérémonie fait alors l'éloge des possibilités techniques de l'installation sonore multipiste. Là encore, ce sera un triomphe.

Dans les années 70, toujours avec les mêmes recettes, deux nouveaux spectacles cinématographiques vont venir impressionner un public en mal de sensations fortes au cinéma, le *Sensurround*, et le *ShowScan*. Ce dernier, avec une cadence de projection deux fois et demi supérieure à la normale créant un effet saisissant de réalisme et de profondeur, donne l'illusion, comme dans *New Magic* (Douglas Trumbull, 1983), qu'il y a vraiment quelqu'un derrière l'écran quand le très endommagé faux documentaire sur le feu d'artifice brûle dans le projecteur, en début de film.¹³²

Le 15 Novembre 1974, MCA lance un nouveau procédé spectaculaire, via sa filiale Universal

130« For the public, it's, and will be, a grand show. The airplane stuff overshadows everything else, dwarfs the love story, shoves it into the background, but who cares ? Propos rapportés par Leslie Midkiff Debauche » *Reel patriotism : The Movies and World War I*, University of Wisconsin Press, 1997 p.190.

131 *The Miracle of Todd* – AO ambitionnant d'être au nouveau procédé ce que *This Is Cinerama* pouvait être pour le système triple bande, c'est logiquement que ce film comportera, lui aussi, une séquence de *roller coaster*, qui sera d'ailleurs utilisée à travers le monde pour les démonstrations de l'effet spectaculaire du procédé. C'est, du moins, ce que semblent indiquer des témoignages comme celui, anonyme, publié dans *The New Scientist*, intitulé *The Screens get bigger and bigger*. (24 Avril 1958, Volume 3, N°75, p.10),

132 Ce même film que nous découvrirons finalement à la fin du film, grâce à l'intervention du mystérieux propriétaire du cinéma dans lequel sont englobés, fait intéressant, les spectateurs.

Pictures : le procédé Sensurround, avec le film *Earthquake*, de Mark Robson. Le système était utilisé pour créer , à des moments stratégiques, des ondes choc dans les ultra-basses fréquences censées « faire trembler les spectateurs et les salles elles-mêmes. Ces ondes étaient synchrones avec des explosions ou tout autres simuli appropriés présents à l'écran, (comme l'évènement éponyme du film *Earthquake*.)»¹³³ préfigurant ainsi les puissants caissons de basses des concerts et des cinémas d'aujourd'hui. Afin de maximiser l'effet du film, l'exploitation se fait en 35mm et en 70mm à son magnétique multipistes, bien que *Sensurround* soit théoriquement adaptable aux copies monophoniques optiques. Aujourd'hui, des projections où le film change de format en cours de route comme *The Dark Knight* ou *Tron : Legacy* relèvent de la même logique, de ce que Laurent Jullier appelle le *Film-Démo*, d'où sa définition :

« Les récentes mutations techniques du dispositif (retour des écrans géants joint aux installations sonores multipistes *surround* et ses déclinaisons aujourd'hui dominantes en termes de consommation des films ([...]Home – Cinema) induisent un nouveau mode d'évaluation du film basé sur l'exemplification des techniques de diffusion . Le meilleur film devient celui qui démontre le mieux les spécificités de la machine qui le projette . [...] La circulation illégale, sur le web, des œuvres en avant – première semble encourager de toute façon l'industrie comme le public à plébisciter le film – démo : un spectateur qui achète son ticket pour *Spiderman* alors qu'ils vient de le voir sur son PC (il est de notoriété publique que des versions numériques de ce film circulaient dans les universités et les lycées français un bon mois avant la sortie officielle) apprécie nécessairement autre chose que l'objet – film – l'agrément d'une sortie entre amis, sans aucun doute, mais aussi la puissance technique déployée par la salle ».¹³⁴

¹³³*Beyond Dolby (Stereo) : Cinema in the Digital Sound Age*, Mark Kerins, Indiana University Press, p.29.

¹³⁴*Qu'est ce qu'un bon film ?*, Laurent Jullier, Ed, La Dispute, 2002, p.81-82.

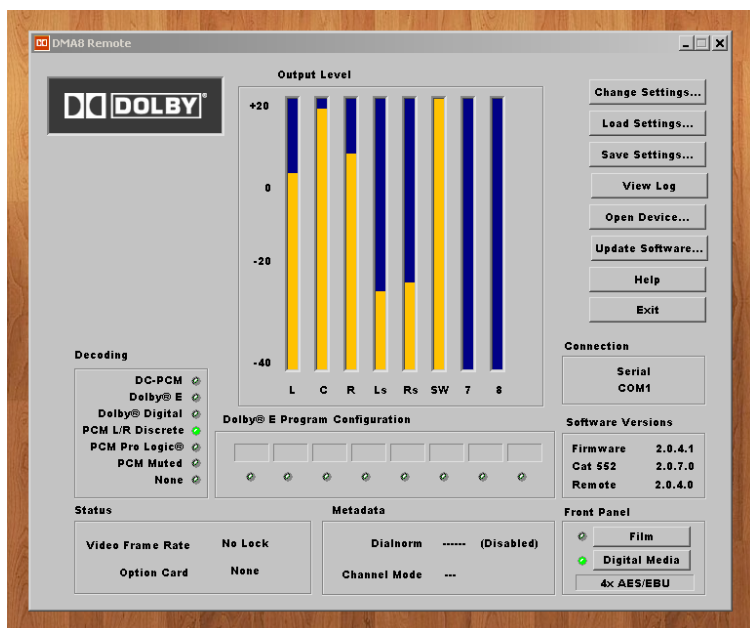


Illustration 4: Interface de contrôle son IMAX

On voit ainsi que le canal SW (SW pour subwoofer, autrement dit, celui des fréquences ultra-graves) était exploité à fond au moment où la capture a été faite. On peut aussi constater que, pour autant, tous les canaux ne sont pas à fond tout le temps, et qu'ils modulent même beaucoup, comme le niveau des canaux Ls et Rs peuvent en donner une idée. Il est fort probable qu'à ce moment-là, seule une ambiance sonore était diffusée par les enceintes latérales et arrières. Dans la salle IMAX MPX du Pathé Carré de Soie (Lyon), où le film était également présenté en IMAX 3D Digital, le volume sonore sur ce film pouvait cependant atteindre des pointes à 90 dB dans les séquences les plus spectaculaires faisant appel aux six canaux à leur maximum.

L'idée que la « puissance technique développée par la salle », pour reprendre l'expression de Jullier, figure parmi les arguments susceptibles d'attirer les spectateurs dans une salle, plutôt qu'une autre, n'est pas nouvelle, surtout dans un contexte de saturation de l'offre de salles cinématographiques, dont le prix n'a par ailleurs pratiquement pas cessé d'augmenter, au moins ces dix dernières années, réduisant la fréquentation de second ou de troisième visionnage. Après tout, comme le notent Joël Augros et Kira Kitsopanidou dans *L'économie du cinéma américain*, en ce qui les concerne, les exploitants vendent des tickets d'entrées pour accéder à leurs salles, et, si on pousse la logique à l'extrême, les films ne sont au fond là que pour les remplir. Exploitants comme producteurs et distributeurs ont donc intérêt, surtout dans

¹³⁵<http://www.projectionniste.net/forums/viewtopic.php?f=7&t=2327&start=375>, 16 Février 2011.

un système où les multiplexes sont quasi-hégémoniques, à ce que l'équipement technique lui permette d'être mise en valeur.¹³⁶ C'est dans ce contexte que s'inscrit d'ailleurs aujourd'hui le slogan *The IMAX Experience* accolé à chacun des blockbusters hollywoodiens exploités sur les écrans géants de la firme canadienne : le spectacle cinématographique est une **expérience que le spectateur doit ressentir physiquement afin de pouvoir retourner à ces séances convaincu qu'il en aura pour son argent, a fortiori** si les séances IMAX sont plus chères que la moyenne des places de cinéma.¹³⁷

Affichés en grand sur le fronton des cinémas qui en étaient dotés comme sur les affiches des films qui les employaient, les logos *CinemaScope*, *Todd-AO*, s'inscrivent dans cette logique, entre côté spectaculaire de la projection, et valeur qualitative de celle-ci. Ainsi, le cinéma parisien *UGC Bretagne*, qui fut l'un des pionniers français en la matière avec le Gaumont Aquaboulevard, afficha un écriteau indiquant son passage à la projection numérique sur presque toute la largeur de sa devanture. Il était également courant dans les années 1990, dans les villes où les multiplexes commençaient à s'implanter, d'indiquer dans les programmes de cinéma, les salles et donc les établissements équipés d'un système de son numérique. Ce signalement se faisait par un pictogramme spécifique. Cette pratique n'est certes pas nouvelle : dans les années trente et quarante, déjà, les plaques *High Fidelity Motion Picture Sound* signalaient les salles équipées des dernières améliorations techniques en matière de diffusion sonore et de réduction de souffle. Dans les années cinquante, les studios s'assuraient que les salles utilisent l'écriteau publicitaire correspondant à la version du *Package CinemaScope* installé dans leurs murs, afin d'éviter que l'écriteau *High Fidelity Sterophonic Magnetic Sound* ne soit apposé à l'entrée de salles ne projetant qu'en monophonie les films *CinemaScope*.

Cependant, la logique du film-démo va changer la donne. Le public, pas forcément informé des dernières subtilités techniques dans les salles, va se rendre compte de cette évolution par lui-même. Le principe du film-démo a pour conséquence, (et pour rançon, aussi, d'une certaine manière) de sensibiliser le spectateur à la plus-value sensationnelle et qualitative qu'implique l'amélioration des installations. A trop vouloir jouer dans la surenchère, on peut cependant donner dans le risible. Dans *Bolt*, (Byron Howard & Chris Williams, 2008), le spectateur est ainsi privé d'une des grandes explosions de la scène introductive. Elle n'est montrée que de très loin, dans une l'ambiance sonore par ailleurs très riche en bruissements bucoliques. Seul, se fait entendre le bruit du gobelet soufflé par l'explosion qui tombe à

136 Joël Augros et Kira Kitsopaniidou, *L'Economie du Cinéma Américain*, Armand Colin, 2009.

137 Les tarifs peuvent monter jusqu'à 15€ par personne en plein tarif pour les films en 70/15 3D,

à cause du surcoût additionnel des lunettes, soit près du double du prix d'une séance 35mm 2D classique (8€ en moyenne).

Au-delà de la recherche de *sensations*, les spectateurs sont également de plus en plus sensibilisés à la qualité intrinsèque du spectacle cinématographique offert par la salle, notamment par le biais des logos apposés sur le fronton de celles – ci. Cela leur permet de faire étalage de la qualité comme des performances de leurs équipements techniques. Ces pratiques auront des fortunes plus ou moins heureuses, comme nous le verrons à propos de *Black Swan*, réalisé par Darren Aronofsky. En outre, peut être aussi grâce à leur propre expérience à domicile, si la capacité de la salle à « envoyer » reste importante, les spectateurs apprennent à apprécier certaines nuances.

On établit donc l'hypothèse que le film-démo soit une notion pertinente également en matière de travaux plus subtils, comme dans *A Bug's Life*, de John Lasseter (1998). Dans ce film, les ambiances sonores surround ont été si finement travaillées que, pour en saisir toute la richesse, le DVD propose de les écouter séparément, à l'aide d'une option audio dans laquelle ils sont présentés sans dialogues et sans musique. Pour être opérationnel aujourd'hui, le film comme l'installation de la salle, doivent en effet certes « envoyer » de la puissance, mais ils doivent aussi être d'une qualité technique suffisante pour rendre compte des moments subtils entre deux « feux d'artifice ». Pour ce faire, sont apparues des marques, labels de qualité comme *STS* en Europe, et *THX* outre-atlantique, ou *IMAX* pour la projection spectaculaire.

Entre sa fondation en 1981, sous l'égide de l'ingénieur du son de LucasFilm Thomlinson Holman, et son changement d'actionnaire majoritaire avec le rachat par Creative Labs de 60% des parts de la société, *THX* était une société de labellisation des salles de cinéma, selon qu'ils se conformaient à un draconien cahier des charges, qui n'imposait aucun matériel spécifique mais des conditions techniques, visuelles et sonores drastiques. L'objectif était de s'assurer que les conditions techniques de projection (angle du projecteur, cadrage, réglage et performances de la chaîne sonore, etc..) aient un impact le moins important possible sur la réception de l'œuvre par le public. Pertinente du temps de la transition au son numérique (qu'elle visait d'ailleurs à encourager, d'une certaine manière), la labellisation *THX* est aujourd'hui en perte de vitesse comme de crédibilité. Ce recul s'explique essentiellement par le passage au numérique, qui entretient chez le spectateur lambda cette idée, simpliste mais pas entièrement infondée,

138 On émet ici l'hypothèse qu'il s'agisse d'un clin d'oeil à Jurassic Park, dans lequel l'une des premières occurrences d'un bruit important généré par un subwoofer est associé à ce plan serré sur l'eau dans le gobelet posé sur le tableau de bord des petits véhicules électriques.

que toutes les salles sont de moins en moins éloignées qualitativement les unes des autres. En outre, depuis le rachat par Creative Labs, il semblerait que, contrairement aux chefs étoilés, les salles estampillées THX soient moins contrôlées que par le passé.

Il serait cependant abusif de réduire le système THX à une simple exigence qualitative technique. Le cahier des charges THX ambitionnait également de vérifier que l'impact acoustique de la salle soit le moins important possible sur la réception de la bande sonore. Il s'agissait de faire en sorte que toutes les salles proposent un spectacle visuel (et surtout sonore) sinon interchangeable, du moins équivalent, à l'inverse d'une salle de concert où le mélomane éclairé vient aussi et avant tout pour *entendre* le morceau, qu'il possède dans sa discothèque et connaît par cœur, mâtiné de la couleur acoustique de la salle dans laquelle il s'est rendu. On est ici dans un élément fondamental, mais paradoxal du concept de film-démo comme du dispositif sensationnel. Mettre en valeur le sensationnel d'un film dans une salle suppose aussi de pouvoir verser par moments dans le « non spectaculaire », qui doit lui aussi rester de bonne qualité, le contraste permettant de mieux faire ressortir les atouts de la salle et/ou du film. C'est, au-delà des considérations de coût, peut être pour cela que des films comme *The Dark Knight* (Nolan, 2008), n'ont pas intégralement été tournés en Imax 3D, et alternent entre les 2 formats. C'est dans cette logique, d'ailleurs, que le nombre de projections de films en 3D numérique est resté plutôt relativement limité jusqu'à la sortie de *Tron : Legacy*, (en moyenne, deux à quatre films par trimestre). Il s'agissait justement d'éviter que ne s'émousse l'effet de la 3D sur les spectateurs, et que chaque nouvelle sortie ou chaque futur film 3D annoncé continue de faire l'évènement. Si les films ne font pas l'évènement, ils sont noyés dans le bruit de fond des multiples nouveautés qui sortent chaque semaines, et avec lesquelles le film « spectaculaire » va se retrouver en concurrence.

Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹³⁹ Walter Benjamin introduit le terme d' *accoutumance*, (p.50), écrivant : « au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établi à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles ». [...] *La réception par la distraction, de plus en plus en sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle – même d'importantes mutations dans la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice. »*

139 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (Version de 1939),
Trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz,
Walter Benjamin, Folio Plus Philosophie, Gallimard, 2008.

Si on fait abstraction de leurs accents brechtiens, et de l'idéologie marxiste qui sous-tend les propos de Benjamin, les mots choisis résument dans une condensation frappante ce paradoxe avec lequel doit composer en permanence un cinéma « d'attractions » au sens peut être moins Vertovien que forain du terme, dira t-on en pensant tout à la fois à André Gaudreault et à Laurent Jullier¹⁴⁰ Comme on a pu le voir à travers ce succinct historique, que nous aurions pu émailler de bien d'autres exemples, presque à chaque fois que le cinéma hollywoodien¹⁴¹ cherchait un renouvellement de son spectacle, il le faisait par une surenchère spectaculaire, obtenue par la plus-value technologique d'un procédé sinon nouveau, du moins, à la réception duquel les spectateurs étaient peu habitués.

La logique du film-démo revient à condamner le cinéma, et avec lui l'industrie du spectacle cinématographique dans son ensemble, à une perpétuelle fuite en avant. En effet, l'exposition à chaque nouveau type de spectacle de spectacle cinématographique fait, avec le temps, acquérir aux spectateurs de nouvelles compétences sensorielles (et peut-être même, comme on y reviendra, neuro-cognitives.). L'acquisition de ces nouvelles compétences va créer un phénomène d'habitude, si bien qu'au bout du compte, ce qui était quelque mois encore auréolé du sceau de la nouveauté, risque de devenir d'une affligeante banalité : « 3D, ok, on a compris. So What ? Et Alors ? ». ¹⁴²

En résumé, la gestion des innovations technologiques du spectacle cinématographique suppose des précautions qui ne sont pas sans évoquer celles censées prévaloir, en médecine, à la décision d'utiliser ou non une molécule antibiotique dans le traitement de telle ou telle affection, ou dans le choix des produits à utiliser dans la lutte contre les nuisibles animaux comme végétaux. A force d'être exposées à ces molécules, les générations successives d'envahisseurs finissent par développer de nouvelles compétences qui vont les rendre absolument insensibles auxdites molécules qui, quelques générations plus tôt, les auraient radicalement exterminés en un temps record.

C'est pour cette raison qu'on a pu constater presque invariablement, à travers l'histoire des techniques, qu'une seconde phase suivait celle de la sensibilisation aux technologies nouvelles : celle de sa réappropriation artistique, à travers l'exploration des possibles nouveaux offerts par l'évolution des

140 André Gaudreault, *Cinéma et Attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, 2008.

Laurent Jullier, *L'Ecran Postmoderne ...* L'Harmattan, 1997.

141 L'Europe n'est pourtant pas en reste, mais, comme on le verra, pour des raisons culturelles et/ou idéologiques, le film – démo n'y est pas perçu ou de la même façon.

142 *Ne pas refaire les erreurs du passé*, Interview du réalisateur Joe Dante, Cahiers du cinéma n°647, pp.13-16. Nous verrons plus loin que la 3D contemporaine,

conditions technologiques du spectacle. Si, dans un premier temps l'impact prépondérant du spectacle domine sur la qualité intrinsèque du film et de son récit, très vite, cela ne suffit plus, il faut de nouvelles trouvailles pour renouveler l'intérêt du spectateur. C'est ainsi que le son, la couleur puis l'écran large se sont retrouvés progressivement dotés de complexes grammaires artistiques qui ont permis que leur usage se poursuive dans le temps. Ces complexes productions de sens, institutionnalisation suprême de celles-ci deviennent à leur tour des objets d'études esthétiques virtuellement inépuisables, et contribuent à établir les lettres de noblesse du procédé. Cet apprentissage culturel va par ailleurs avoir un effet contradictoire, mais très intéressant. Tout en contribuant à maintenir l'intérêt des spectateurs pour la nouvelle technologie ou les nouvelles modalités du spectacle, les nouveaux films réalisés dans les procédés techniques vont, paradoxalement, contribuer aussi à la préparation de leur succession. Avec le temps et l'habitude, les spectateurs vont en effet pouvoir intégrer cette grammaire et autres codes conventionnels prévalant à la construction des films. Une fois suffisamment implantées dans la mémoire collective, ces éléments auront un rôle à jouer dans le processus d'adoption de la future génération technologique à venir.

On l'a vu, l'utilisation répétée de schèmes similaires d'un film à l'autre (dont les combinaisons possibles sont, certes nombreuses, mais pas infinies) va renforcer l'accoutumance des spectateurs à des conditions techniques spécifiques : telle forme d'écran, tel type de volume sonore, etc.... Mais, quand une nouvelle technologie va faire son apparition, les habitudes grammaticales et techniques héritées de l'ancienne technologie vont être d'un intérêt paradoxal. En effet, elles vont permettre d'éviter aux spectateurs de se perdre complètement dans les possibilités du nouveau spectacle, et servir de repère. C'est pour cette raison que la plupart des films les plus spectaculaires ou pionniers, de *The Robe* à *Avatar* présentent une esthétique de montage et une grammaire visuelle des plus *classiques*, sans parler de la transparence de la construction narrative (reproche récurrent qui fut fait au film de James Cameron). On est chez le réalisateur américano-canadien très loin des excentricités formelles avant – gardistes d'un *Lola Montès* (Ophüls, 1955), d'un *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean Luc Godard, 1966) ou encore d'un *Amer* (Hélène Cattet et Bruno Forzani, 2009).

Dans le même temps, les routines visuelles qu'impliquerait un trop grand trop grand classicisme formel vont créer, chez le spectateur, une forme de conditionnement qui va rendre d'autant moins spectaculaires ses confrontations ultérieures à l'ancienne technologie. Il faut prendre en compte la nécessaire comparaison (plus ou moins inconsciente, heureusement pour le film de Fleming) que vont faire les spectateurs lorsqu'ils vont redécouvrir des classiques dont ils sont familiers dans des conditions

techniques nouvelles.

Les films pionniers tournés avec en ligne de mire plusieurs supports d'exploitation vont alors devoir composer au mieux entre la contrainte du nécessaire classicisme du film pour sa projection dans le format spécial, d'une part, et d'autre part, les exigences des spectateurs qui verront le film dans la version « standard ». Il faudra faire attention, à l'inverse, à ne pas être « trop » classiques sous peine de risquer voir le public bouder la version « standard », parce que trop « terne » en regard de l'autre. Il faut également s'assurer que le film soit complètement fonctionnel dans *chacune* de ses versions.

Reste une question, que l'on ne peut manquer de se poser à l'étude de l'histoire des techniques. Lorsqu'on regarde de manière rétrospective, on peut voir que les nouveaux / futurs procédés sont déjà présents en germe dans les évolutions qui les ont précédés, pour reprendre les propos de Bolter.¹⁴³

L'évolution des technologies cinématographiques est elle aujourd'hui en train d'atteindre une sorte de palier ? Exception faite des expérimentations lancées (entre autres) par Kodak en matière de projection par laser,¹⁴⁴ la chaîne de diffusion/production est en train d'absorber le choc de la disruption numérique. Pendant cette période de transition et de construction d'un nouveau modèle, on est en train d'assister à des améliorations qualitatives (augmentation de la résolution de la diffusion), qui ne remettent en revanche pas encore les grands principes en train de s'établir. Après la projection numérique 3D, absorbée à une vitesse record par les spectateurs / consommateurs jusque dans leurs foyers, on peut s'interroger : quelles perspectives s'ouvrent encore à l'industrie cinématographique hollywoodienne, lorsqu'il faudra une nouvelle fois renouveler le spectacle, une fois les spectateurs tous devenus complètement contaminés par les technologies de projection 3D numérique ?

Dans *Qu'est -ce qu'un bon film ?*, Laurent Jullier définit le film-démo comme la conséquence d'un nouveau mode d'évaluation des films, basé sur une mise en avant de capacités techniques des équipements de diffusion des films. En d'autres termes « le meilleur film devient celui qui démontre le mieux les spécificités de la machine qui le projette. C'est le film-démo dont le vendeur de DVD diffuse en boucle les morceaux de bravoure de façon à *faire sensation* sur le chaland. Il récompense l'amateur de

143 Jay David Bolter s'est peut-être ici nourri des propos de Benjamin, pour qui chaque époque contient une part de prophétie qu'il revient au présent de déchiffrer, ou de Michelet, pour qui « chaque époque rêve la suivante ».

144 Pionnier en la matière depuis l'automne 2010, Kodak s'est vu le 24 Février 2011 accorder un feu vert en la matière par la F.D.A Américaine. En attendant une implémentation aux normes D.C.I, indispensable pour une commercialisation de masse du procédé par la plupart des fabricants (Christie, Barco, etc...) la firme de Rochester annonce avoir bon espoir de mettre les premiers modèles sur le marché d'ici une vingtaine de mois.

http://motion.kodak.com/US/en/motion/About/News/2011/Feb24_1.htm, Consulté le 1er Mars 2011.

l'investissement financier qu'il doit consentir (une place dans une salle de prestige est plus chère, un système home cinema coûte deux fois le prix d'une télévision.)¹⁴⁵

La presse spécialisée en a beaucoup parlé, *Avatar* est, d'une certaine manière, un exemple typique de film-démo en ce sens qu'il démontre, de manière parfois spectaculaire, la gamme des effets que 'on peut obtenir avec la 3D (inspirant d'ailleurs aux mauvaises langues la critique que le film de James Cameron ne faisait au fond pas grand-chose d'autre que chercher à en donner pour leur argent aux spectateurs s'étant affranchis du surcoût 3D de 3€.). Cependant, James Cameron ne se contente pas des traditionnels poncifs du genre, n'y cédant d'ailleurs vraiment qu'à quelques moments, comme lorsque Jake Sully, à peine sorti de cryogénéisation, contemple la goutte d'eau en apesanteur, ou lorsque le carquois de Neytiri transperce le plan de l'écran en direction du public. Le réalisateur canadien travaille plutôt sur la sensation de profondeur de champ, un peu comme dans *Dial M for Murder*, d'Alfred Hitchcock.

« Quand vous regardez une scène en 3D, les choses paraissent encore plus réelles. [...] La 3D provoque une immersion totale, vous avez le sentiment d'être physiquement dans le film et de participer à son histoire. ».¹⁴⁶ Dans le même temps, puisqu'elle est moins « violente » pour le spectateur, cette 3D « douce », a pour inconvénient de se faire oublier auprès de lui : ce type de 3D, comme le dit James Cameron, « La 3D provoque une immersion » dans le récit si réussie qu'on en oublie le dispositif technique. Or, justement, le but de toute démonstration est de rendre son objet perceptible au maximum. En l'occurrence, nous voyons tous les jours en relief. Si la 3D en salles ne fait qu'imiter visuellement celle-ci, son intérêt et son attrait vont très vite s'amenuiser. Pour maintenir l'intérêt, il faut rester dans un périlleux équilibre entre le Charybde de la surenchère (qui finit, on l'a vu, par être risible), et le Scylla de la simple reconstitution d'une vision normale.

Chez Michael Bay dans *Transformers : Dark Side of the Moon* ou Joseph Kosinski dans *Tron Legacy*, on est dans un autre registre du film-démo, relevant de ce que Jullier appelait un « bain de sensations ». En l'occurrence, du « bain de sons », comme dans un concert ou certains spectacles de son & lumière, dans une logique qui est celle du *feu d'artifice*.¹⁴⁷ Ces films sont d'ailleurs mixés de manière à

145

146 Propos de James Cameron, cités et traduits par :

Jean Luc Wachthausen, James Cameron, le visionnaire du cinéma, Le Figaro, 26 / 12 / 2008.

[Version en ligne, www.lefigaro.fr, consulté le 3 Juin 2011]

147 Laurent Jullier, *L'Ecran post - moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*.

Coll. Champs Visuels, l'Harmattan, 1997

permettre à la salle de déployer sa puissance technique, avec, pour le film de Michael Bay, des voix perçues comme légèrement en retrait, comme pour s'assurer que l'opérateur ne baissera pas trop le son.

2.1.4 Le film-démo, un concept hollywoodien ?

On a ici beaucoup parlé, en matière de film-démo, de cinéma américain ou, plus exactement , de cinéma commercial hollywoodien. On y est, en effet dans le prolongement logique de ce qu'annonçaient, dans les années 1990, les jingles des soirées cinéma de France 3. Souvent réalisés en images de synthèse, ils mêlent en un maelström visuel des clins d'oeils à bon nombre de films dont on peut dire qu'ils sont prophétiques du concept imaginé par Laurent Jullier .



Illustration 5: Jingle « France 3 Cinéma » version 1

« Le jingle de présentation des films sur France 3, en 1995 - 1996, est un hymne au cinéma de Besson - Lucas - Spielberg, qui contient la plupart des caractéristiques de ce que l'on verra [...] être le film -concert, et donc encourage le téléspectateur à recevoir ce qu'il présente comme un "son & lumière »,¹⁴⁸ écrit – il d'ailleurs dans son ouvrage *L'Ecran Postmoderne*, propos que l'on pourrait prolonger en poursuivant l'étude de ces défunts jingles « Jeudi Cinéma » de France 3.

Ils terminaient par un long travelling dans le hall d'un cinéma arrivant jusqu'à la salle « 3 » dont les portes s'ouvraient pour dévoiler les fauteuils rouges, et l'écran, vite plongé dans l'obscurité pour qu'y soient projetés les mots « jeudi cinéma ». C'est ici une référence assez évidente aux jingles de la régie publicitaire Médiavision (Jean Mineur), qui se terminaient, eux aussi, par un travelling suivant le célèbre petit personnage en train de surfer sur un ticket de cinéma.

¹⁴⁸Jullier, *L'Ecran post – moderne*, p.18



Illustration 6: Jingle « France 3 Cinéma » version 2

On notera par ailleurs que le Jingle 2002/2003 du *Cinéma du Jeudi*, toujours sur France 3, comportait ce plan d'hélicoptère, reproduit ici. Il semblerait qu'il soit repris pratiquement *tel quel* du jingle *Dolby Digital* inséré juste avant le film sur la plupart des DVD Sony et Columbia, encore aujourd'hui. Dans les deux cas, en effet, l'hélicoptère vient par le bord droit du cadre, et la caméra, dans les deux cas, opère le même mouvement plongeant juste après. En fait, le jingle de France 3 dans son

ensemble donne même l'impression d'avoir pris modèle sur le Jingle Sony.

Devant cette forte association, presque évidente, entre « film-démo » et cinéma hollywoodien, se pose alors une question. Peut-on trouver quelque chose qui relève de la logique du film-démo en dehors dudit cinéma de « Spielberg / Lucas / Besson », pour reprendre l'expression de Laurent Jullier ?¹⁴⁹ Après, tout, dans sa contribution à l'ouvrage *Policiers et criminels, un genre populaire européens sur grand et petit écrans*, Marc Vernet ne saluait-il pas les efforts, dans les années cinquante, de Jacques Becker dans *Touchez pas au Grisbi* (1954) ? Dans ce film « épatant », le réalisateur s'emploie à rivaliser (de manière parfois un peu archaïque, certes) avec le cinéma hollywoodien, avec, paradoxalement, une farouche «volonté à la fois de se démarquer du cinéma américain et de prouver qu'on peut en France faire aussi bien. »¹⁵⁰

Cependant, là où Luc Besson travaille sur l'effet technique et l'impact de celui-ci sur le spectateur (notamment sur le mixage de la musique d'Eric Serra¹⁵¹ sur *The Fifth Element*, ou des effets sonores sur

¹⁴⁹On précisera ici qu'il est fait référence au film *The Fifth Element*, duquel sont inspirés les métros aériens futuristes au début du jingle décrit par Laurent Jullier, dont on ne saurait au juste définir la nationalité, dans la mesure où les acteurs – des vedettes du cinéma américain – s'y expriment en anglais, et où le film a été tourné à Pinewood, Londres, sur le même site que le prestigieux *Studio 007*, où sont traditionnellement tournées les grandes séquences finales spectaculaires des films produits par Barbara Broccoli et Michael G. Wilson.

¹⁵⁰ Marc Vernet, *Touchez pas au Grisbi, film épatant : Argot, dernier crit et revendication nationale*, in *Policiers et Criminels, un genre populaire européen sur grand et petit écrans*,

Dir. Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet et Geneviève Sellier, Coll. Champs Visuels, Ed. L'Harmattan, 2009, p.70

¹⁵¹ A elles seules, les musiques d'Eric Serra semblent mériter d'être considérées comme des musiques démonstratives de la

Arthur et les Minimoys) Jacques Becker, lui, mettait davantage l'accent sur ce qui était montré à l'image pour « épater » son spectateur, montrant des intérieurs résolument modernes, avec frigidaire et tout le confort. Sur le plan technique, *Touchez pas au grisbi* était plutôt, comme le souligne d'ailleurs Jullier, un peu « archaïque », notamment dans la manière de montrer les scènes de voiture en rétroprojection.

Culturellement, il semblerait en effet que les Européens, (et plus particulièrement les Français, aient du mal avec la virtuosité d'une « puissance technique » déployée par la salle ou par un procédé, du moins, dans l'univers du cinéma de fiction. Ainsi, sur son *Lola Montès*, Max Ophüls s'arrangeait-il volontiers pour « boucher » le cadre CinémaScope, comme il l'avait non sans fierté annoncé à Peter Ustinov, en utilisant des caches mobiles. Pendant ce temps, on l'a vu, la démonstration technique semble, en Europe, plutôt le fait d'expérimentateurs avant-gardistes et moins de films « commerciaux » destinés au grand public, que ce soit chez Autant – Lara (*Construire un Feu*) ou chez Abel Gance (Napoléon).

Seuls, les Frères Lumière, semblent occuper une place à part. En effet, on ne dira jamais assez que leurs prises de vues semblent avoir été composées pour mettre en valeur le mouvement, et maximiser la perception de celui-ci. La composition, à l'effet **frappant**, semble chercher à « valider » par les faits le principe de leur appareil d'enregistrement du mouvement, puisque c'est étymologiquement le programme contenu dans le nom Cinématographe. Ainsi, dans la version du *Train en Gare de La Ciotat* que nous connaissons, le train emprunte la diagonale du cadre, autrement dit, le *plus long chemin* possible dans l'image, ou dans les seconde et troisième version de la *Sortie des Usines*, dans lesquelles les employés en mouvement occupent tout le cadre.

Dans sa contribution à l'ouvrage *Du héros au super-héros, Mutations cinématographiques*, Fabien Gaffez, après André Gaudreault ou encore Tom Gunning, revient sur le distinguo que fait le narratologue Québécois, entre *narration*, d'une part, et *monstration*, d'autre part : « Quand le premier [mode de pratique filmique] dépend de l'attraction pure, le second est le moment où l'histoire à raconter s'intègre et forme le récit filmique tel qu'on le connaît aujourd'hui. », écrit – il.¹⁵²Il semblerait que le cinéma, sinon

puissance technique des salles : qu'on étudie ses compositions pour *GoldenEye*, *Le Grand Bleu* ou encore *The Fifth Element*, on constatera l'usage qui est fait des basses électroniques, au son très rond et une attaque très nette, qui présentent une affinité particulière avec le caisson de basses, accentuant le ressenti physique des ces sons par les spectateurs.
152 Fabien Gaffez, *La Peau Dure, Quelques hypothèses relatives au système d'incorporation spectaculaire menant du burlesque au blockbuster*, in *Du Héros au Super Héros : Mutations Cinématographiques*, sous la direction de Claude Forest, Collection Théorème, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009,p.87.

Européen, du moins Français, ait culturellement du mal à concilier les deux. La séquence de Triptyque Polyvision sur le *Napoléon* d'Abel Gance est d'ailleurs tellement autonome par rapport au récit du film, qu'elle est volontiers présentée séparément. Dans la même logique, la dernière bobine du film *Le Mystère Picasso*, la seule à être en CinémaScope, est autonome par rapport au reste du film.

A l'inverse, l'industrie cinématographique Hollywoodienne semble réussir, elle, à conjuguer les deux dans des films qui parviennent à être tout à la fois l'un et l'autre, logique qui connaîtra son apogée avec la naissance du genre du Blockbuster. Comme l'écrit Fabien Gaffez, « Le blockbuster (né économiquement avec *Jaws* [...] et stylistiquement avec *Star Wars* [...] ou *Indiana Jones* [...]) constitue un pur cinéma d'attractions, qui renvoie au cinéma des premiers temps, où la narration passait par l'agrégat de séquences purement monstratives. »¹⁵³

C'est donc logiquement que l'on va plutôt associer le concept de Laurent Jullier au cinéma commercial hollywoodien. Comme dans *Avatar* ou dans *Tron Legacy*, si le récit y est **prétexte** à un développement d'effets spectaculaires réminiscent de films comme *Earthquake* (Mark Robson, 1974), par exemple, lesdits effets restent relativement cadrés par un récit des plus classiques dont ils ne font par ailleurs jamais perdre le fil.

Il semblerait que ce fossé culturel n'ait pas encore été totalement comblé, comme en témoigne le retard pris par le cinéma Français en matière de numérique et surtout en matière de cinéma 3D relief. Alors que la projection 3D relief se développe en France depuis bientôt cinq ans et le film *Bolt*, il faudra attendre seulement le 6 Juillet 2011 pour voir sortir le premier film 3D produit et tourné dans nos contrées. *Derrière les Murs*, sous la houlette de deux jeunes scénaristes et réalisateurs Julien Lacombe et Pascal Sid, est d'ailleurs une production relativement indépendante, soutenue par les producteurs du film d'Alain Chabat *Bébés*, et intégralement réalisée avec un équipement français, développé par la société *Binocle*, jusqu'alors principalement connue pour ses prestations techniques en matière de retransmission télévisée en 3D, notamment pour la Coupe du Monde de Rugby 2010.¹⁵⁴

153 Fabien Gaffez, p.88.

154 Ce retard et ce choix de l'équipement ne sont pas sans rappeler la préoccupation d'une partie des techniciens du cinéma Français au milieu des années 1950, et l'accueil fait à un cinémascope vu par toute une partie de la profession, notamment emmenée par un Autant – Lara amer de l'échec de son *Construire un Feu*, comme une menace américaine envers un cinéma français. D'où, à l'époque, l'insistance de la CST et des syndicats de techniciens français pour que soient mis en place des travaux afin de lancer un CinémaScope Français afin, sinon de contrer, du moins d'échapper à l'emprise de l'Américain Fox.

2.2 Quelles traces de leur temps peut-on trouver dans les films ?



Illustration 7: Le site du Parthénon, Athènes.

A son arrivée sur l'esplanade du Parthénon, comme virtuellement sur n'importe quel site archéologique en ruines, le visiteur se prend souvent, ne serait ce qu'un instant, à imaginer ce à quoi pouvaient bien ressembler, en leur temps, les monuments du haut desquels le contemplant des millénaires. On peut, certes, aujourd'hui réaliser des hypothèses plus ou moins précises grâce aux technologies de visualisation en imagerie de synthèse 3D, mais nous ne saurons probablement jamais quelle est leur part de vérité, et dans quelle mesure elles ont été biaisées par la barrière du temps, qui ne s'écoule jamais que dans un sens. Un peu en retrait du Parthénon lui-même se trouve un enchevêtrement de pierres et autres gravats, probablement tombés du bâtiment, et déposés là, quelques jours ou quelques siècles après leur chute.

En 1842, Mérimée s'extasiait à propos du Parthénon, un des « plus beaux monuments que l'esprit puisse concevoir. [...] Il a un je ne sais quoi qu'il faut voir. ». C'est tout le paradoxe. Qu'a-t-il pu voir ? Et en quoi était-ce différent de ce que nous pouvons avoir sous les yeux aujourd'hui ? Même avec les meilleurs mots du monde, et la meilleure description, nous ne le saurons probablement jamais, dans la mesure où notre imagination reste cantonnée à notre point de vue de citoyens du XXI^{ème} Siècle.

Au XVIII^{ème} siècle, en revanche, avec la montée du phillélénisme, nous sont parvenus de nombreuses représentations picturales du site, qui constituent un témoignage intéressant de l'aspect que pouvait avoir le site à l'époque. On pense, en particulier, à la période précédant la destruction du minaret dont avait été affublé pendant ses années de reconversion en mosquée. Ces images peuvent donc, plus sûrement que les mots peut-être, servir de béquille à une imagination de fait davantage susceptible de rendre justice à ce souvenir.

Dans dix, vingt ou cent ans, ce sera vers le cinéma qu'on pourra se tourner pour trouver des témoignages datés de l'aspect du Parthénon, notamment à travers cette séquence du film *My Life in Ruins* (Donald Petrie, 2009), dont est issu le photogramme représenté ci-dessus (Ill.7). On a souvent eu l'occasion de dire, en effet, que le cinéma pouvait être un « témoin de son temps », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Joseph Leclerc en 1970.

Il en va de même pour les films eux-mêmes. Aujourd'hui, et au-delà du vieillissement et du parcours des copies, ne nous reste des films sortis dans les années 1950 que ce que plus d'un demi-siècle d'histoire et d'évolution technologique a filtré pour nous. Ce filtrage est irréversible, à un point tel qu'il est difficile (est-ce seulement possible ?) pour nous d'imaginer l'aspect d'une oeuvre donnée pour les spectateurs à telle ou telle époque, surtout lorsque son parcours jusqu'à nous a été chaotique, comme ce fut le cas pour *Fantasia*, *Gone With The Wind*, *Bucking Broadway* ou encore *Metropolis*. En d'autres termes, il s'agit d'essayer de voir si, et comment, on pourrait déceler, dans les films, des traces du « monde de référence »¹⁵⁵ cinématographique dans lequel chacun d'eux s'inscrit, traces dont on espère qu'elles pourront servir, indirectement, de témoignage de l'époque. En effet, avant d'être des cinéastes, les réalisateurs et leurs équipes restent avant tous des spectateurs et des gens de leurs temps ; et leurs travaux sont, de fait, nourris d'éléments datés, dont ils constituent un témoignage indirect. On table sur la

155 Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*
Editions du CEFAL, Collection Grand Ecran - Petit Ecran, 1999

propension des cinéastes à citer, dans leurs films, quelque chose de leurs mondes de référence, en pariant sur le fonctionnement associatif de la mémoire humaine.

Lorsque j'écris ou prononce le titre *Metropolis*, je convoque en effet, sans le vouloir, un ensemble de souvenirs lié à ce film, lesquels souvenirs sont à leur tour fatalement liés à d'autres, et ainsi de suite. La lecture de ce même mot va provoquer, chez mon lecteur et / ou mon auditeur, la même opération de convocation. Son résultat (qui sera connue de lui seul) sera fatalement différent du mien, parce que la personne aura un vécu et un bagage mémoriel différent du mien. Et, quand bien même nous aurions le même bagage mémoriel, il reste statistiquement difficile d'établir que le souvenir pioché dans le stock de souvenirs par mon interlocuteur et par moi sera forcément le même, parce que nous n'avons pas forcément trié de la même façon les éléments qui le composent. On admettra donc a minima que ledit souvenir sera différent, sans préjuger de l'importance de cette différence.

Si les oeuvres cinématographiques disent quelque chose du contexte dans lequel elles s'inscrivent, elles peuvent donc aussi, indirectement, témoigner du contexte cinématographique d'alors. On se propose donc d'utiliser le biais de l'intertextualité pour établir une cartographie de l'état du « bagage culturel cinématographique commun » à travers ses « manifestations secondaires » spécifiques à chaque génération. On espère ainsi en retirer des informations et de traces relatives à la manière dont tel ou tel film était reçu et associé à d'autres à telle ou telle époque, d'une part, et, d'autre part, par comparaison, comment s'est opérée son évolution de proche en proche, et de génération en génération. Dans la même logique, on essaiera de voir comment les préoccupations techniques et / ou artistiques liées à l'évolution des techniques peuvent resurgir plus ou moins fortement à travers des œuvres qui n'ont, a priori, pourtant guère à voir avec l'histoire des techniques de diffusion.

Le souvenir ne prend, bien sûr, jamais une forme aussi simple que celle d'une image bien définie, il s'agirait plutôt de fugaces flashes, comme certaines des visions de Johnny Smith dans la série américaine *The Dead Zone*, par exemple. Flashes dont la fugacité, la perpétuelle évolution et l'interperméabilité empêchent la conscientisation rationnelle, ce qui les rend particulièrement fragiles et sensibles à la corruption, à la modification, d'autant que la réorganisation et la compilation des souvenirs va peut être ajouter une part d'imaginaire faisant la synthèse entre plusieurs souvenirs.

Cette image mentale étant intrinsèquement intime, et spécifique à chacun d'entre nous, on peut,

par extension, dire sans trop prendre de risque qu'il existe aujourd'hui autant de versions de *Metropolis* ou de *Snow White and the Seven Dwarfs* qu'il a existé de spectateurs les ayant vu, quelles qu'en soient les conditions. Avec le temps, ces versions successives disparaissent donc avec les personnes qui les ont en tête. Ce n'est pas un mince problème, la mémoire des hommes faisant partie des supports retenus par Noël Carroll¹⁵⁶ pour la préservation des films. Dans chacun des témoins cités ici, c'est donc toujours un peu du film qui est conservé, ou du moins, une certaine « manifestation, plus ou moins directe, » de celui-ci, pour faire référence à François Jost. ¹⁵⁷En effet, comme l'écrit Genette, « Les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de "consister" en un objet, soit parce qu'elles "s'incarnent" en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de ce (ou ces) objet(s), et d'une certaine manière, survivre à sa (ou leur) disparition . »¹⁵⁸

On est, de fait, aujourd'hui, dans un univers où les œuvres littéraires comme cinématographiques se sont mises à dépasser le champ de leurs seuls artefacts originels, dépassant les limites des objets qui leur servent de vecteurs. Dans cette logique, pour l'élève qui répond « j'ai vu le film » à l'enseignant lui demandant s'il a lu *Madame Bovary*, ou encore, pour la pétulante gouvernante de la série télévisée *The Nanny*, qui conseille invariablement aux enfants de son employeur de « louer la cassette vidéo » au lieu de lire les livres que leur donne à lire leur professeur de littérature, ces « manifestations » des œuvres, bien qu'indirectes, n'en sont pas moins valables. Certes, cette substitution vient ici d'une paresse intellectuelle, mais son résultat n'en est pas moins à prendre en compte. Comme nous le verrons par la suite, on assiste par ailleurs à une dissolution progressive de la hiérarchie entre les différentes versions au sein d'un même film. En l'occurrence, dans le cas de la scène décrite dans cet épisode de *The Nanny*, non seulement la version film d'une œuvre littéraire semble, pour reprendre les termes de François Jost, passer pour elle comme « une des formes » de ladite œuvre, et être interchangeable avec celle-ci, mais encore la **vidéocassette** est, à son tour, une version **valide** de ladite œuvre cinématographique. Cette problématique, les technologies numériques contemporaines (DVD, Projection numérique DLP, etc.) la prolongent en la complexifiant plus encore. Sans parler des versions plus ou moins licites qui circulent par dizaines sur les réseaux pirates, et qui sont bien souvent, les seules que possèdent certains internautes.

Au – delà du seul DVD, auquel Valentina Re restreignait ses propos dans sa contribution à *Qu'est*

156 Noël Carroll, *Towards an Ontology of the Moving Image*, in *Philosophy and Film*

Sous la direction de Cynthia A. Freeland et Thomas E. Wartenberg Routledge, pp. 68-85. 1995

157 François Jost, *Le Temps d'un Regard, Du spectateur aux images*,

Méridiens Klincksieck / Nuit Blanche Editeur, p.168 – 169. 1998.

158 Gérard Genette, *L'œuvre de l'Art - I : Immanence et transcendance*, Seuil, 1994, p.26.

ce que le contemporain?, c'est tout un pan des reproductions des œuvres cinématographiques qui oscillent aujourd'hui « dans une "zone indécise" entre l'exemplaire authentique, la nouvelle version et la manifestation indirecte dans la forme de reproduction de haute qualité ». ¹⁵⁹ C'est justement cette « pluralité » du film qui fait tout son intérêt dans le cadre de notre sujet, et qui constitue le sujet d'étude de groupes de recherches comme *Le Film Pluriel*, qu'animent Marie Frappat et Michel Marie.

Un film n'est en effet pas seulement une copie, sur un support X ou Y, c'est aussi et surtout une complexe imbrication de nos différentes rencontres avec celles-ci au fil du temps et de notre parcours de spectateur. Or, avant d'être réalisateurs, les cinéastes sont avant tout, bien souvent, des cinéphiles et/ou, plus simplement, des spectateurs. Si l'on admet que l'imagination n'est jamais que la recombinaison de souvenirs visuels, auditifs et/ou sonores déjà existants, on va pouvoir, en conséquence, considérer les œuvres qui en sont inspirées comme de possibles vecteurs d'autant de *manifestations indirectes* des précédentes. En partant, comme dirait Ricœur, à la recherche systématique des « traces mémorielles » du passé, on espère ainsi, pouvoir, certes indirectement, accéder à ce « petit bonheur » de sa reconnaissance, dont est irrémédiablement privé l'historien, condamné à travailler dans l'absence de son sujet d'étude, à travers la seule médiation de ses « traces textuelles ». ¹⁶⁰

En effet, à l'autre bout de la chaîne de production puis de diffusion, les spectateurs réagissent à leur tour avec leur propre culture, et se construisent leurs propres réseaux associatifs. C'est à la croisée de ces univers que viennent, par exemple naître les sentiments de *déjà vu* qui viennent surprendre les spectateurs au détour d'un plan ou d'une séquence qu'ils découvrent pourtant pour la première fois. C'est aussi à ce niveau que naissent certaines réactions ou certains jugements plus ou moins radicaux quant à la qualité d'une copie, ou d'une version donnée. De telles réactions, souvent épidermiques peuvent, aux yeux de l'historien, paraître complètement erronées ou aberrantes en regard d'une « vérité historique » qu'il a patiemment établie à force de collecte de documents. Ce passage par la subjectivité des spectateurs comme des cinéastes pourrait donc aussi, on l'espère, nous permettre de comprendre pourquoi et comment une même copie, une même version, peut engendrer des réactions et des jugements qualitatifs parfois totalement contradictoires, notamment par apport à ce qu'on a pu établir historiquement, prolongeant ainsi le traditionnel débat entre la question de la vérité historique et celle du témoignage.

159 Valentina Re, *œuvres Plurielles / Réceptions plurielles : la vie multiple du film à l'époque du numérique*, in *Qu'est ce que le contemporain (Tome 1)*, Sous la direction de Catherine Naugrette, Editions L'Harmattan, Collection Arts et Médias, 2011, p.251

160 François Dosse, *Paul Ricœur : un abandon du devoir de mémoire ?* In *Témoignage et écriture de l'histoire : Actes du Colloque de Cerisy - la - Salle*, Ed. L'Harmattan, 2003, p.74

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette avait déjà, bien que dans le champ de recherche des ouvrages littéraires et des relations entre textes, établi cinq niveaux de relations transtextuelles, qu'il énumère « dans un ordre approximativement croissant d'abstraction » : Intertextualité, Paratextualité, Métatextualité, Hypertextualité et Architecturalité.¹⁶¹ On se propose, ici de les réutiliser, non plus comme moyen de mettre au jour « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », mais pour en faire un guide méthodique quant à notre exploration des différents liens associatifs que peut contenir une œuvre à son « monde de référence ». Les cinq réseaux de relations entre les œuvres établis par Genette fonctionnent simultanément et systématiquement quelle que soit l'œuvre, quel que soit le spectateur. Ils vont venir nourrir des réseaux d'une infinie complexité, que nous allons tenter ici de déplier.

Pour chacune des catégories qui vont suivre, on se propose de reprendre la méthodologie de Genette, et décliner quelques exemples, de manière à dresser un corpus aussi complet que possible des complexes schémas que l'on peut rencontrer. Dans le cadre de cette partie, le lecteur est invité à considérer les films non pas comme une œuvre cinématographique, mais comme un certain réseau de souvenirs associés à un titre donné. C'est de l'étude de la construction et l'évolution de ce complexe réseau qu'il va s'agir dans les pages qui vont suivre.

2.2.1 Les films s'inscrivent dans un réseau d'éléments visuels/culturels issus d'autres arts

Comme tous les arts, le Septième art se nourrit de ce qui se fait dans les autres arts. La liste des filiations génétiques étant longue et l'exhaustivité en la matière peu féconde pour le sujet qui nous occupe, nous nous restreindrons ici, pour cette première approche, à l'étude d'un seul cas de figure.

Parce que déjà très balisé, notamment par Jacques Aumont dans *L'Oeil Interminable : Cinéma et Peinture* (Séguier, 1995), ou encore, plus récemment, par Luc Vanchéri dans *Cinéma, et Peinture : Passages, partages, présences*, (Armand Colin, 2007), on a choisi de se concentrer ici, au seul champ des différents types de liens que nouent les œuvres cinématographiques avec la peinture, en reprenant les différentes situations prévues par Genette.

161 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, Coll. « Poétique », 1982

La pratique la plus courante, la plus évidente, reste celle de la citation directe d'un tableau dans un film. D'Alfred Hitchcock (*Frenzy*) à Gus Van Sant (*To Die For*) en passant par Stanley Kubrick (*Barry Lindon, Eyes Wide Shut*), de nombreux réalisateurs nourrissent leurs univers visuels d'emprunts à la peinture et la photographie. Ainsi, Peter Greenaway compose certains des plans de *The Cook, The Thief His Wife and Her Lover* (1989) en référence directe aux natures mortes et autres vanités flamandes,¹⁶² tandis que, dans ce même film, le décor du restaurant de Spica est truffé de citations picturales jusque dans la décoration murale. Dans *Alien : Resurrection*, on notera ainsi la très forte ressemblance entre certains plans où apparaît le monstre du film de Jeunet, et le tableau de Bacon *Chimpanzee*, par exemple (1955). Au – delà de la citation directe, on verra d'ailleurs que l'œuvre de Bacon a eu une influence sur l'esthétique générale de ce film.¹⁶³

Déjà plus subtile, la pratique de l'allusion, qui consiste à profiter d'une citation implicite pour enrichir le sens de l'œuvre. Cette citation suppose, de fait, la connaissance par le spectateur de la référence, et sa capacité à l'identifier pour la comprendre et ainsi décoder le sous-entendu. Ainsi, il arrive régulièrement qu'un réalisateur se serve du tableau de Van Eyck *Les Epoux Arnolfini* pour se manifester auprès du spectateur. Par exemple, chez Welles, dans son *Othello* (1942), la référence est allusive, mais frappante lorsqu'on confronte directement les photogrammes au tableau. Le miroir dans lequel Othello, en proie au doute, opère un frappant regard caméra, est très exactement celui qui trône à l'arrière plan du tableau de Van Eyck. Le miroir étant le lieu de l'apparition du peintre dans le tableau, dans le film, c'est comme si on avait à la fois à l'écran Welles le comédien, et, dans le miroir, Welles le réalisateur, qui nous fait un clin d'oeil à la manière de Van Eyck.

De la même manière, dans son *Batman* (1989), Tim Burton met en scène une séquence au cours de laquelle le Joker (Jack Nicholson) se livre à une opération de saccage en règle sur fond de musique urbaine, dans le musée de Gotham City. Cette séquence de deux minutes est richement truffée d'allusions à l'art contemporain, de Pollock à l'attitude d'artistes conceptuels qui dictent à leurs assistants leurs instructions. En cours de route, il taggue l'un des tableaux d'un *Joker Was Here*, dans une référence évidente au *Johannes de Eyck hic fuit*, que l'on peut lire au – dessus du miroir sur le tableau des *Epoux Arnolfini*, formule qui désigne le reflet dans lequel apparaît le peintre.

¹⁶²*The Films of Peter Greenaway : Sex, death and Provocation*, Douglas Keesay, Mc Farland Publishing, 2006 p.89

¹⁶³*New Cinematographers*, Alexander Ballinger, 2004.

Dans les deux cas évoqués ici, si on supprime la référence allusive, et la production de sens qui l'accompagne, le plan de Welles devient un simple regard caméra-contre nature pour le cinéma hollywoodien classique-et le Joker, chez Tim Burton, un banal vandale.

Il peut arriver que ce type de relation allusive déborde dans le champ du paratexte de l'œuvre. Les œuvres de réalisateurs comme Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick ou Gus Van Sant sont notoirement connues pour comporter en leur sein, des références picturales plus ou moins explicites. D'autres vont, pour leur part jusqu'à reprendre, partiellement ou intégralement, le titre des tableaux ou des œuvres dont elles sont inspirées. Cela se fait le plus souvent dans le cadre d'adaptations d'œuvres littéraires, par exemple, ou, dans le cadre qui nous intéresse, de récits inspirés par un tableau. C'est le cas de *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007), ou *The Girl with a Pearl Earring* (Peter Webber, 2003). Leurs intrigues sont respectivement centrées autour de Rembrandt et Vermeer, et gravitent autour des tableaux *La Compagnie de Frans Banning Cocq et Willem Van Ruytenburch*, plus connu sous le poétique titre de *La Ronde de Nuit* (*The Night Watch*, en anglais), et *La Jeune Fille à la Perle*. Dans ce cas de figure, le tableau devient un élément de paratexte du film, tandis que ce dernier, à travers son récit, explore le contexte du tableau. Il en résulte une interpénétration indirecte des deux œuvres. Là encore, l'allusion paratextuelle suppose la connaissance au moins par les créateurs de l'affiche, de la référence en question, et peut être de fait utilisée pour mettre en évidence la notoriété de l'œuvre à l'époque.

Dans *Palimpsestes*, Genette avait prédit que ses catégories n'étaient pas parfaitement étanches les unes par rapport aux autres. En effet, et plus encore peut être qu'en littérature, domaine premier de la théorie de Genette, il est, en matière d'arts visuels, difficile de trouver des références picturales qui relèvent du régime du commentaire d'autres œuvres sans pour autant être des citations. Un exemple très représentatif de cette problématique peut être trouvé dans *Blade Runner : The Final Cut* (Ridley Scott, 1982), sous la forme de la photographie que Deckard étudie à l'aide d'un système de traitement vidéo informatique lui permettant de naviguer à l'intérieur de l'image pour en saisir les moindres détails, de la même manière que nous pouvons focaliser notre attention sur des détails spécifiques d'un tableau.¹⁶⁴ Cette référence est d'autant plus importante que la photographie est, pour Arthur Engelbert, une référence à la peinture flamande condensant dans une seule image des éléments de deux tableaux : *Les Epoux Arnolfini*

¹⁶⁴ Ce que rappellera, très finement, la peinture *Esper Sequence*, d'Alain Jousseau qui reconstitue en un seul grand tableau l'image explorée virtuellement par Deckard dans le film, et permet ainsi au regard du spectateur, comme dans le film, de naviguer au sein de ses différents plans, minutieusement reproduits.

(Van Eyck, 1434), et *Intérieur avec une femme jouant de l'épinette* (Emmanuel de Witte, vers 1680)¹⁶⁵ Or, c'est justement par la circulation du regard et la focalisation de l'attention que l'on finit par découvrir que « Johannes de Eyck hic fuit ». Au-delà de la référence, qui suppose elle aussi d'être connue, Ridley Scott nous donne, d'une certaine manière, à voir le processus d'exploration de notre regard, et indirectement, la manière dont certaines de nos souvenirs visuels sont en fait des recompositions mentales à la fiabilité parfois questionnable.¹⁶⁶

Les différents étapes de la production d'un film font volontiers appel à la contribution graphique de nombreux artistes, du storyboard aux esquisses préliminaires. Pendant toute la durée de la pré-production, et parfois même sur le plateau, il est courant que soit installé un panneau ou un tableau sur lequel sont affichées les possibles références visuelles à utiliser dans le film en préparation. Celles-ci ne seront pas forcément toutes retenues par le réalisateur et son équipe, mais, à force de passer heures et jours devant ces panneaux, fatalement l'un ou l'autre des éléments visuels non finiront par « hanter » l'équipe artistique, pour reprendre l'expression de Darius Khondji sur le film de Jeunet *Alien Resurrection* (1997).

On considèrera alors ces cas comme des cas *d'hypertextualité*. Contrairement à une citation ou une allusion, l'on ne pourra probablement jamais prouver avec certitude quelle était la part d'intentionnalité, et la part d'involontaire dans les échos tissés entre les œuvres. Ces œuvres qui en citent d'autres ne le font pas de manière directe, mais, pour reprendre les mots de Genette, les premières ne pourraient exister sans la présence des secondes dans la culture et l'esprit de l'équipe artistique d'un film. Elles en constituent donc, a minima, une trace.

Du point de vue du spectateur, et comme on le verra, on ne sait jamais exactement quel réseau de connivences visuelles elle va déclencher en fonction de la culture, de l'éducation et / ou du parcours de chacun. Ainsi, un film de Lynch, par exemple *Blue Velvet* ou *Mullholand Drive* pourra t-il tour à tour convoquer chez ses spectateurs des réminiscences d'œuvres de Bacon ou d'Edward Hopper, changeant du même coup la lecture que ceux-ci en feront. Hopper traite plutôt dans sa peinture de la trivialité du

¹⁶⁵*Entscheidungen fällen – eine Kritik visueller Entscheidungskompetenz*, Arthur Engelbert, in *Updates : Visuelle Medienkompetenz* Manja Herlt, Königshausen & Neumann Verlag, 2002 p.98

¹⁶⁶On notera que, lorsque Harrison Ford demande au processeur ESPER de zoomer dans le miroir, aucune trace n'y apparaît d'un photographe ou au moins d'un objectif susceptible d'avoir pris le cliché, ce qui est physiquement impossible. C'est d'autant plus ironique que, justement, le miroir, si on s'en tient à la logique de la référence, devrait être l'endroit où « Johannes de Eyck hic fuit ».

quotidien des classes moyennes américaines, tandis que l'œuvre de Bacon est presque intégralement parcourue de thèmes et ou de représentations violentes ou horribles.

Même s'il elle semble peu féconde pour notre thématique, on terminera tout de même avec un mot sur les relations d'architextualité entre peinture et cinéma. Il est en effet important de noter la nécessaire relativité des définitions sur lesquelles reposent ces relations. Que ce soit pertinent ou non, on utilise volontiers des références ou des métaphores picturales pour décrire et / ou classer les films, ce qui suppose de s'entendre d'abord sur lesdites références. A titre d'exemple, le terme d'« impressionnisme » au cinéma ne renvoie pas forcément ni à la même période ni aux mêmes réalisateurs, selon que l'on se réfère à David Bordwell,¹⁶⁷ ou à Georges Sadoul¹⁶⁸. Dans son ouvrage *Le Cinéma Français (1860-1962)*, l'historien français consacre le quatrième chapitre de son ouvrage à *L'Ecole Impressionniste*, qu'il place dans une période (1920 -1927) plus restreinte que David Bordwell. En conséquence, les filiations prêtées au groupe des Batignolles ne seront pas les mêmes selon la référence et la définition retenue.

Si une œuvre picturale citée implicitement dans un film tombe dans l'oubli, cela pourra avoir pour conséquences un changement du regard porté sur ce dernier par une génération de spectateurs et/ou un des groupes qui la composent. Par ailleurs, si l'œuvre citée ou le film vient à être trop dénaturé, le lien entre les deux pourra être lui aussi affaibli ou au contraire renforcé, l'écho visuel reposant sur le rapprochement et la comparaison des deux œuvres. En outre, les œuvres picturales vont pouvoir aussi servir aux spectateurs pour juger (toujours par comparaison) de la qualité d'un étalonnage, par exemple, ce qui pose le problème de la référence. Comme on le verra en effet par la suite (notamment à propos de *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock) les citations picturales peuvent servir de point d'ancrage pour essayer de restaurer et/ou, retrouver l'étalonnage d'un film. Ces pratiques connaissent des fortunes plus ou moins heureuses selon qu'elles prennent en compte ou non la complexité des opérations de transformation visuelle qu'implique toujours la prise de vues au cinéma, avec son éclairage et ses réétalonnages particuliers, sans parler des spécificités visuelles propres à chaque procédé technologique (Numérique, Technicolor, etc...).

167David Bordwell, *French Impressionist Cinema : Film Culture, Film Theory*, Arno Press, 1980.

168Georges Sadoul, *Le cinéma français (1860 – 1962)* Flammarion, 1962

2.2.2 De la même façon, un second réseau de traces se noue entre films

A cette première catégorie de réseaux de références palimpsestes, d'autres sont également à l'œuvre au sein du Septième Art même. Steven Spielberg et George Lucas, par exemple, s'amuse dans la plupart de leurs films à se citer mutuellement sous forme de private-jokes. Dans *Close Encounters of the Third Kind* (Spielberg, 1977), par exemple, on peut voir une apparition sur le vaisseau spatial du robot 3PO dans *Star Wars* (Lucas, 1977).

Comme pour les liens avec la peinture, la citation directe est probablement le cas de figure le plus facile à trouver. En effet, le cinéma regorge d'extraits de films, insérés tels quels sur un écran de télévision ou de cinéma présent dans la diégèse. Dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Amélie, assise dans une salle obscure durant le prologue du film, assiste à une projection qui est en fait une compilation d'extraits de *Jules et Jim* (Truffaut, 1962) et *Father's Little Dividend* (Vincente Minnelli, 1951). Dans *Wall – E*, (Stanton, 2008) le petit robot ramasseur de déchets, resté seul en état de marche après l'abandon de la terre par les humains, rythme ses journées en visionnant d'une vieille bande vidéo contenant des extraits de *Hello Dolly !* (Gene Kelly, 1969). Enfin, dans *My Life in Ruins* (2009), le gérant de l'hôtel regarde à la télévision un extrait du film *Alexis Zorba* (Mihalis Kakogiannis, 1964)

Dans certains cas, l'utilisation d'un extrait de film peut être un moyen de commenter le récit ou ajouter une touche supplémentaire dans la construction des personnages, comme dans *Ratatouille* (Brad Bird, 2007), dans lequel le jeune commis Linguini s'endort devant un film sentimental en noir et blanc (probablement *Brief Encounter*, de David Lean, daté de 1947). Autre exemple, dans le cinéma français, avec *Le Premier Jour du Reste de ta Vie* (Rémi Besançon, 2008). Dans ce film, un long extrait de *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960), diffusé à la télévision, est utilisé comme point de départ de la réminiscence nostalgique de l'un des personnages, qui vient de quitter le domicile familial et se rémémore la manière qu'avait son frère de réciter et mimer les dialogues par cœur, soulignant au passage les forts liens entre eux. On pourrait aussi évoquer *What Women Want* (Nancy Meyers, 2000), dans lequel le personnage de Mel Gibson regarde un extrait de *The Hunt for Red October* (1989), se moquant au passage de l'accent de Sean Connery. Signalons que ce gag est, en fait, une référence implicite implicitement au *Razzie* (l'équivalent américain des *Gérard*) du « pire accent » reçu par l'acteur irlandais pour sa performance dans le film de John Mc Tiernan.

Si les cas que nous venons d'évoquer reprennent à la fois le son et image originaux, dans leur continuité, il peut arriver que des citations soient, plus intimement encore intégrées au déroulement du film, sans ces « guillemets » citationnels dont l'écran dans l'écran peut jouer le rôle. Il peut arriver que seule la bande-son du film soit citée, comme dans *Finding Nemo* (Stanton, 2002) où est repris un extrait du thème de *Psycho* (Hitchcock). Ces renvois vers d'autres films dont le thème est très connu et/ou très fortement associé à un film permettent, souvent de jouer du plaisir de l'allusion ironique. Moins évidentes, elles n'en sont pour autant pas moins intéressantes, parce que (contrairement aux citations les plus évidentes) elles supposent, comme on l'a vu à propos des *Epoux Arnolfini*, la connaissance par le public de la référence en question, et peuvent donc en constituer un indice.¹⁶⁹

Ainsi, de même que le choix du thème de *Psycho* en dit, dans *Finding Nemo*, très long sur le personnage de Darla auquel il est associé dès sa première apparition. On évoquera aussi le cas de *A Bug's Life* (Lasseter, 2008) où les plans de vol en formation des sauterelles dans le dernier tiers du film font, eux, directement référence à la célèbre séquence des Walkyries d'*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Cette référence est d'autant plus intéressante que le bourdonnement des sauterelles en vol est réalisé à partir d'un mélange de bruits d'hélicoptères, entre autres.

Le récit étant cependant généralement conçu pour fonctionner tout de même sans que soit comprise la référence, dans dans certains cas, la citation peut devenir auprès de certaines générations de spectateurs plus célèbres que le film original auquel elles font référence/ Ce fut le cas pour *Chi Mai*, la musique du *Professionnel*. (Georges Lautner, 1981, composée par Ennio Morricone). Elle a en effet été réutilisée par Alain Chabat dans son film *Asterix et Obélix : Mission Cléopâtre*, en référence à la publicité *Royal Canin* très diffusée dans les années 1980 et 1990.¹⁷⁰ Il en va de même pour, *Mizirlou*, le thème de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), réutilisée comme thème principal de la série des films *Taxi* (Gérard Pirès, 1998), écrits et produits par Luc Besson. Elle est devenue, auprès des très jeunes spectateurs, emblématique des comédies françaises plus encore que du film de Tarantino.

On l'a évoqué à propos de la peinture, une citation implicite suppose, au-delà de la connaissance

169 On signalera que ces références auditives sont très bien mises en valeur par le sous-titrage à l'intention des malentendants, qui pourrait donc avoir son utilité afin de repérer ces allusions auditives.

170 Les fins connaisseurs du parcours d'Alain Chabat relèveront, au passage, l'allusion à la fausse publicité qu'il avait écrite pour Canal + dans le cadre de *Les Nuls l'Emission*, sur la même musique, rebaptisant *Royal Canin* en *Royal Rabbin*.

de la référence, une ressemblance suffisante pour permettre la reconnaissance, et dans la foulée, l'établissement du lien citationnel. Avant d'en apprécier le sel (Enjoy), il faut bien en effet être en mesure de reconnaître une citation (recognize). Or, ce processus de reconnaissance et d'identification est tributaire, sinon de la copie, du moins, a minima, de la version du film. Il peut en effet en exister ou en avoir existé plusieurs, que ce soit pour des raisons techniques, historiques, et/ou idéologiques. En d'autres termes, l'écho visuel suppose non seulement qu'il y ait connaissance du titre évoqué, mais aussi, que les différentes copies disponibles soient suffisamment proches de celles qui étaient disponibles au moment de la sortie du film second.

C'est ce qu'illustre, au-delà de la problématique de son appartenance à l'une ou l'autre des catégories de Genette, difficilement décidable, cet exemple tiré du film de Peter Jackson *The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring* (2001). Un plan y présente une troublante ressemblance avec cet autre plan, tiré cette fois-ci de la production Walt Disney *Fantasia* (1940).¹⁷¹



Illustration 8: Confrontation de photographies de *Fantasia* et *Lord of the Rings*

On pourrait certes, objecter que la ressemblance et la composition similaires ne suffisent pas à elle seules à établir avec certitude qu'il y a bel et bien citation. Il serait bien aisé pour abonder dans ce sens, de plaider pour un possible « plagiat par anticipation », suivant l'argumentaire d'un Lautréamont ou d'un François Le Lionnais : « Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue

¹⁷¹Les photographies sont issues respectivement du DVD Metropolitan du film de Jackson, édition 2002, et du Blu Ray Buena Vista. Édition 2011.

parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans un passé lointain. ».

Cet argument de défense (dont il ne nous appartient pas ici de remettre en cause la bonne foi ou la légitimité) n'est pas sans évoquer la possible existence d'un bagage universel culturel et surtout visuel commun aux hommes. de la même manière que les sourires ou certains codes de composition des images gardent la même signification de l'Europe à l'Asie en passant par les cultures arabes ou primitives.¹⁷² L'existence de ce « bagage » universel n'a cependant jamais pu être prouvée avec certitude.

Dans le cas qui nous intéresse, au-delà de la simple ressemblance visuelle, la suspicion d'un lien allusif entre le film de Jackson et la production Disney est renforcée par la similitude des ambiances musicales qui les accompagnent. Dans les deux cas, en effet, il s'agit d'un morceau choral dans une langue incompréhensible pour le spectateur lambda, en latin dans *Fantasia*, et en Elfique, dans *The Lord of the Rings*. Un riche réseau d'échos se noue alors entre les deux séquences. Si l'extrait du film de Peter Jackson ne fait pas forcément référence à la musique de *Fantasia*, son existence perd beaucoup de sa richesse sémantique sans lui.¹⁷³ Il s'agirait donc, au mieux, d'une citation allusive (ce qui validerait de fait le sens implicite que suggère la mise en rapport des deux séquences entre elles) ou involontaire, mais d'une citation tout de même. Elle serait alors simplement née d'un lointain souvenir de visionnage, resurgi de façon plus ou moins consciente ici.

On fera remarquer à notre lecteur que, dans la version Haute-Définition destinée à la télédiffusion, et passée, notamment, sur la chaîne privée TF1 en 2009, recomposée à partir des images Super 35 originales, la ressemblance entre les deux films est encore plus frappante. En effet, s'il n'y a guère d'information supplémentaire en bas de l'image, le cadre est de fait décalé vers le haut et la ligne d'horizon vers le bas. Cela dévoile beaucoup plus d'information visuelle dans la partie supérieure et la hauteur des arbres. Finalement, plus encore que dans la version 2,35:1 présente sur le DVD, les deux plans se

¹⁷²Pour donner une illustration de cette base universelle commune, on évoquera le cas de ce visuel publicitaire dont la variante diffusée dans les pays arabes – dans la langue desquels la lecture se fait, contrairement à chez nous, de droite à gauche – avait fait, au début des années 90, l'objet d'un retournement par symétrie horizontale par un adaptateur peu au fait du sujet. Les images se lisant de la même manière qu'en occident, le visuel avait été mal compris. Le lecteur intéressé désireux d'approfondir la question des liens entre universel et particularisme en matière de communication visuelle et de publicité est invité à consulter l'ouvrage suivant : *La Communication multilingue : Traduction commerciale et institutionnelle* (Matthieu Guidère, De Boeck Supérieur, 2008).

¹⁷³ On notera ainsi qu'à l'origine, l'*Ave Maria* de Schubert repose sur des extraits librement traduits en allemand du populaire poème de Walter Scott, *La Dame Du Lac*. Plus exactement, il s'agit du passage où Ellen Douglas, en exil, prie Marie à la veille d'une importante bataille. De son côté, le plan de *The Lord of the Rings* montre l'une des premières vagues de départ en exil des Elfes, qui quittent la Terre du Milieu pour Rivendell, puis les Havres Gris, constituant l'un des derniers signes avant – coureurs des événements belliqueux qui ravageront la Terre du Milieu.

retrouvent avec un équilibre de composition presque identique, confirmant donc l'importance de la copie utilisée quant à l'établissement de liens entre des œuvres.

Aujourd'hui, la trilogie de Peter Jackson, comme *Fantasia* ont fait l'objet d'une réédition complètement réétalonnée en Blu – Ray – Disc, les deux éditions ayant été présentées comme des éditions « ultimes » de complétude et de qualité par leurs éditeurs respectifs (Buena Vista pour *Fantasia*, *Metropolitan* pour *The Lord of the Rings*.) Si le changement d'étalonnage – beaucoup plus vert, à en juger par les comparatifs mis en ligne sur de nombreux forums de cinéphages, directement à partir de captures d'écran, ne change pas fondamentalement la donne quant aux relations entre *Fantasia* et *The Fellowship of the Rings*, il en va tout autrement lorsqu'on découvre le nouvel étalonnage 2011 du film produit par Walt Disney.



Illustration 9: Photogramme extrait de la version Blu - Ray - Disc 2011 de *Fantasia*

On a reproduit ci dessus un photogramme, issu de la version Blu – Ray de *Fantasia*. C'est le même que celui, issu du DVD de 2000, que nous avons utilisé pour la comparaison, et qui est ici étalonné à l'identique. Comme on peut le constater, les silhouettes et leurs lanternes deviennent pratiquement

invisibles, dans cet univers de tons pastels, et l'écho visuel avec le film de Peter Jackson est beaucoup moins marqué que si on prend le DVD de 2000. Cela nous conduit à formuler l'hypothèse que l'on peut voir des traces des conditions de visionnage des films cités dans d'autres. Si notre utilisation des relations entre films comme témoins de leur temps venait à être invalidée, cet exemple permettrait au moins de mettre en valeur l'importance de la copie et de la version quand on étudie les liens entre les œuvres cinématographiques. En d'autres termes, avant d'établir un lien entre deux films, il importe, pour le valider, de le vérifier en consultant au moins une copie contemporaine de la production du film second, pour éviter les anachronismes.

Il est difficile d'évoquer la question de la citation au cinéma sans parler de celle, courante dans les productions de studio, des recyclages d'images issues, le plus souvent, de précédents films de la même firme. Souvent, en effet, les images « neutres » de certains plans d'ensemble ou de certains plans de coupes sont recyclées dans des banques d'images (et de sons) dans lesquels les studios puisent à volonté. On en trouve des exemples dans *Tarzan the Ape Man* (W.S. Van Dyke, 1932), ou dans *Passage To Marseille* (Michael Curtiz, 1944). Cela évitait ainsi de recourir à de coûteux tournages additionnels. Dans la même logique, citons aussi le recyclage d'éléments de référence tout au long du parcours d'un studio d'animation, comme ce fut le cas chez Disney, par exemple. Un tel réseau de ressemblances visuelles va avoir pour conséquence de compliquer l'identification, d'éventuels recadrages, amputations et autres dénaturations des œuvres, le grand public étant en effet peu sensibilisé à ces questions-là.

Ainsi, par exemple, les images de référence créées pour la séquence de fête dans *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) furent réutilisées presque à l'identique dans *The Jungle Book* (Reitherman, 1967), *The Aristocats* (1970) ou encore *Robin Hood* (1973), tandis que les « Princesses Disney » antérieures à l'introduction du système CAPS de PIXAR et à la Xérogaphie, de Blanche - Neige en 1937 à Aurore en 1959 en passant par Cendrillon en 1950, font toutes, à un moment où à un autre, le même geste avec le bras, mettant la main à hauteur des yeux, quel que soit le format, l'échelle du plan, et le procédé du film. Evidemment, ces plans ont été tous animés à partir du même matériau de référence, recyclé de l'un à l'autre. Cela va potentiellement, créer un brouillage entre ces différents éléments, sans compter que, d'un plan à l'autre, le décor n'est pas forcément le même, ni même, la tonalité des gouachages, par exemple. Ces phénomènes vont compliquer l'établissement de relations claires avec des citations ultérieures ne relevant pas, elles du recyclage mais par exemple de la parodie. Lorsque les animateurs de *Shrek* s'en amusent dans le film en images de synthèse réalisé par Andrew Adamson et Vicky Jensen, il est ainsi

difficile d'établir à quel plan exactement fait référence cette séquence.

L'animation n'a pas le monopole de la paraphrase visuelle. Elle-même truffée de références cinématographiques et visuelles, de *Through the Looking Glass* aux films d'arts martiaux japonais, la trilogie *The Matrix* des Frères Wachowski a ainsi à son tour essaimé dans tout un corpus de films du genre dans lesquels la référence visuelle n'est, sinon directe ou du moins très explicite, que pour les quelques aficionados qui connaissent les films par cœur. Par exemple, *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002) comme *Underworld* (Len Wiseman, 2003) reprennent tous deux, presque à l'identique, des plans de *The Matrix*, à un détail près, celui de l'étalonnage. Ce plan de plongée nocturne sur la façade d'un immeuble sous des trombes de pluie dans le film de Len Wiseman fait ainsi écho à un plan similaire, dans le premier tiers du film des Frères Wachowski, exception faite du filtre bleuté qui recouvre l'image dans la production Lakeshore Entertainment. Là encore, ce type de situation peut engendrer des interpénétrations visuelles dans l'esprit des spectateurs. Il peut aussi arriver, lorsqu'une même société fournit des effets spéciaux numériques à plusieurs studios, et/ou, à plusieurs films, qu'elle soit tentée de recycler des plugins informatiques et des effets déjà en partie travaillés.

On passera sur les relations paratextuelles des films, peu fécondes quant à nos réflexions, pour simplement retenir l'existence d'échos visuels entre les affiches des ressorties successives d'un film, et le contexte dans lequel elles ressortent. Au fil de ses ressorties successives, les affiches de *Gone With the Wind* les plus connues aujourd'hui utilisent, pour sa promotion, des variantes du même visuel, à partir de deux images restées célèbres : celle du plan final, et celle où les deux vedettes s'élancent comme pour s'embrasser. Dans certains cas, comme pour l'affiche de la ressortie 70mm de 1967, l'image est inversée par symétrie axiale, mais, globalement le résultat visuel est le même, créant un effet d'ensemble, et le sentiment de « stabilité » du film à travers les décennies. A l'inverse, les affiches successives de *Fantasia* évoquent bien, elles, le parcours chaotique qui fut celui du film imaginé par Walt Disney en 1940, à l'instar, surtout, des visuels très psychédéliques utilisés dans les années 1970.

Ce point ayant déjà été couvert par la littérature existante, notamment, entre autres, par Jean-Pierre Esquenazi dans *Politique des auteurs et théorie du cinéma*¹⁷⁴ on passera sur les questions qu'entraînent

¹⁷⁴ Jean Pierre Esquenazi, *Politique des auteurs et théorie du cinéma*, Editions L'Harmattan, Collection Champs Visuels, 2003.

On attirera tout particulièrement l'attention du lecteur sur les passages consacrés dans cet ouvrage à la carrière de Cecil B. DeMille dans l'univers de la bande - annonce, et notamment, la contribution de celui - ci à la promotion du Cinémascope et du film de Henry Koster *The Robe*.

notamment les blockbusters hollywoodiens, et, plus particulièrement, le paratexte qu'en constituent teasers et autres pré-bandes annonces. Ils contiennent en effet souvent des plans qui seront finalement écartés au montage, ou des musiques d'autres films du même réalisateur ou du même studio. Ce matériau, pourtant sélectionné pour sa vertu promotionnelle ou représentative du film, sera alors utilisé à l'envi par le studio pour présenter le film, et remis à tous les médias qui couvriront l'évènement. Or, chaque média va réutiliser les images à sa façon, sans compter que les opérations de transcodage impliquées par les mises aux normes de chaque système broadcast vont entraîner des changements dans l'étalonnage des dites images promotionnelles, qui vont perdre en luminosité ce qu'elles gagneront en saturation.

Sur le plan des liens entre histoire des techniques et paratexte promotionnel des films concernés, on ne s'étendra pas non plus davantage, pour simplement citer deux références en la matière. Avec son ouvrage *Coming Attractions : Reading american Movie Trailers*, Lisa Kernan étudie la rhétorique d'Hollywood quant à la promotion de ses futurs « phénomènes de foire », à commencer par le CinemaScope. A l'inverse, sur un plan plus purement technique, on attirera l'attention du lecteur sur les très intéressantes questions soulevées par l'historien des techniques et du cinéma Keith Michael Johnson dans son ouvrage de référence *Coming Soon : Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*.¹⁷⁵

A travers son histoire, Hollywood a régulièrement mis en scène, de manière métatextuelle, des tournages d'autres films, de *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), qui met en scène la vie du plus célèbre des mauvais réalisateurs au moment de la production de son *Plan 9 From Outer Space* (1959), à *Body Double* (Brian De Palma, 1984), qui s'ouvre sur une référence évidente à l'univers des films d'horreur de série B, et à l'un de ses plus célèbres porte-étendard en la personne de Bela Lugosi. Le cinéma destiné à un plus jeune public n'est pas en reste : dans *Bolt* (2008), Christopher Williams et Byron Howard mettent en scène les ficelles et les dessous peu reluisants d'une série télévisée à succès pour enfants, et, plus généralement, de l'industrie cinématographique elle – même.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Lisa Kernan étudie notamment les aspects esthétiques de la bande annonce comme la question de l'utilisation du *glamour* pour promouvoir, d'abord le Technicolor, puis le CinemaScope, à travers des égéries comme Marilyn Monroe. Pour sa part, Keith M. Johnston, davantage centré sur les questions purement techniques. Il soulève notamment, la très intéressante question de la contradiction qui sous – tend l'utilisation de matériau promotionnel standard dans les salles « standard » pour la promotion de l'aspect spectaculaire de films en Cinémascope ou en Cinérama (et notamment *How The West Was Won* en amont de sa sortie.)

Lisa Kernan, *Coming Attractions : Reading american Movie Trailers*, University of Texas Press, 2004.

Keith M Johnston, *Coming Soon : Film trailers and the selling of Hollywood Technology*, Mc Farland & Co, 2009.

¹⁷⁶Si aucune référence à une série précise n'est faite, on peut émettre l'hypothèse que les scénaristes avaient en tête de faire un clin d'oeil à la programmation *ABC Kids Tv Show*, qui a marqué des générations de téléspectateurs de manière très forte. D'ailleurs, les numéros de téléphone indiqués dans le film – notamment sur les affichettes dd

Pour se recentrer sur des films traitant, directement ou indirectement, de l'évolution des techniques, on se focalisera ici surtout sur deux films : *Singin' in the Rain* (Donen/Kelly, 1952) et *Pleasantville* (Ross, 1998). Ils constituent tous deux, d'une manière intéressante, moins des traces d'intertextualité entre films, que, semble-t-il, des témoignages vivants du contexte de leur production.

Ces deux films commentent en effet, directement pour *Singin' in the Rain*, indirectement pour *Pleasantville*, l'évolution des technologies et ses conséquences pour le Septième Art, d'une part, et pour les œuvres, d'autre part. On l'a vu, lorsque le film de Stanley Donen et Gene Kelly sort, l'industrie cinématographique hollywoodienne est déjà en train d'étudier les modalités de son basculement vers le format large, d'une part, et les conséquences qu'impliquera le développement de la télévision, d'autre part. *Singin' in the Rain*, avec son récit ancré dans le contexte historique du basculement d'Hollywood vers le parlant, parle, en filigrane, de son contexte de production, où les nouvelles technologies vont changer radicalement la façon de faire des films. Sous couvert de l'humour, le film montre, tour à tour, les nouvelles contraintes impliquées par le changement technologique, du placement des micros aux problèmes techniques, en passant par les contraintes nouvelles pour les acteurs, dont le jeu (et une partie du travail) changent du tout au tout : cours de diction, de chant, etc. Enfin, l'une des rares erreurs anachroniques du film montre, à travers l'idée de Katherine Selden, le principe du doublage et de la post-synchronisation, pour sauver *The Duelling Cavalier* du naufrage.

Dans son ouvrage *American Cinema of the 1950's : Themes and variations*, Murray Pomerance explique la complexité des niveaux de doublage utilisés dans le film de Stanley Donen et Gene Kelly. Evolution des techniques oblige, le cinéma, usine à rêves, est obligé, pour renouer avec la nécessaire illusion de réalité du récit (make – believe), d'ajouter de nouveaux artifices à ceux déjà en vigueur. C'est, au fond, de cela que parle vraiment *Singin' in the Rain* : le « vrai » son pris sur le tournage, n'était toujours satisfaisant qualitativement et techniquement parlant, (comme les personnages, lors de la projection --test du *Duelling Cavalier*, ne manqueront pas de le faire comprendre par leurs commentaires évoquant, durant la projection, le déroulement de la prise de vues.) et produisait sur le public un effet qui pouvait complètement décrédibiliser une séquence.¹⁷⁷ Ironiquement, Debbie Reynolds (qui joue Kathy Selden, la jeune « comédienne de théâtre ») voit en effet sa voix doublée au moins aussi souvent, sinon peut-être plus, que celle de Lina Lamont dans le film. Elle est pourtant, d'après le scénario, censée lui

¹⁷⁷*American Cinema of the 1950's : Themes and Variations*, Murray Pomerance, Rutgers University Press, 2005 p.70

prêter la sienne En effet, la voix « parlée » de Lina Lamont censément doublée par la jeune actrice Kathy Selden n'est autre que la voix parlée normale de son interprète Jean Hagen. La voix chantée de Debbie Reynolds, trop grave, est également doublée, notamment dans les duos avec Gene Kelly, par Betty Royce, sans doute afin d'éviter que ce dernier ne soit obligé de chanter dans des tonalités qui ne lui conviennent pas. Doubler les voix chantées était en effet alors une pratique courante, notamment dans les comédies musicales, principalement pour des raisons commerciales, par exemple lorsqu'un studio avait déjà fait mettre sur le marché un enregistrement sur disque avec un interprète finalement contraint, pour une raison ou pour une autre, à quitter la distribution du film concerné.¹⁷⁸

Sorti sur près de 6 000 écrans américains le 23 Octobre 1998, *Pleasantville* met en scène les tribulations de David et Jennifer, deux adolescentes projetés par accident dans l'univers monochromatique et aseptisé d'une série télévisée de type soap opéra des années 50. Très vite, les personnages et l'univers de la série (qui donne son nom au film) vont, sous l'influence des deux adolescents, prendre des couleurs . Certains personnages de l'univers fictionnel vont violemment s'opposer à ce changement irréversible dans leur univers, soucieux de maintenir sa « continuité » monochromatique.

Dans le cadre d'une approche métatextuelle, deux lectures complémentaires peuvent être faites de ce film qui, contrairement aux autres œuvres étudiées ici, ne renvoie pas directement à une œuvre en particulier, mais à tout un corpus. On peut en effet tour à tour y voir la chronique du passage d'un référentiel technologique à un autre et une évocation des conséquences de la *remédiatisation* d'une œuvre. Cette évocation se fait, ici, par le truchement de la colorisation, en référence aux séries et films qui ont subi ce traitement à la même période, à l'instar de *Zorro*, par exemple. Il semble permis de voir, dans le film de Stanley Donen et Gene Kelly comme dans celui de Gary Ross, un témoignage plus ou moins volontaire des préoccupations technologiques et culturelles que pouvait avoir l'industrie cinématographique. Préoccupations qui concernent, en l'occurrence, les mutations impliquées par un bouleversement technologique radical alors en cours. Le passage à la stéréophonie et à l'écran large, pour *Singin' in the Rain*, et l'infiltration de moins en moins déguisée des technologies de production et de diffusion numérique, dans *Pleasantville*.¹⁷⁹

178 Ces pratiques sont également liées, dans certains cas, et pas seulement pour les comédies musicales, à la candidature aux Oscars d'une chanson dont le studio possède les droits, afin d'en doper la commercialisation. Dans l'un de ses ouvrages, le critique américain Emanuel Levy rappelle ainsi l'importance que ce genre de pratique a pu avoir quant à la renommée de *Three Coins in the Fountain*, de Jean Negulesco (1954), par exemple.

Emanuel Levy, *All About Oscar : The History and Politics of the Academy Awards*, Continuum International Publishing Group, 2003 p. 195

179 Moins évidente, mais possible aussi, l'évocation, par Gary Ross, de la question de la colorisation des films dans leurs

Avant l'arrivée des personnages de David et Jennifer dans l'univers de la série, tout était monochromatique, simple et prévisible, dépeignant au passage une certaine image idéalisée de la société américaine dans les années 50.¹⁸⁰ Très vite, sans en avoir conscience ni (du moins au début) un quelconque contrôle, les deux adolescents vont « contaminer » l'univers de la série par leurs émotions et leurs sentiments, dont semblent incapables leurs interlocuteurs monochromatiques. Et, ce faisant, ils vont contaminer les personnages et l'univers autour d'eux, qui va, progressivement, être envahi de touches de couleur de puis en plus importantes.

Dans le film, le passage à la couleur est vécu par les personnages comme une contamination à une quelconque maladie honteuse à un point tel, par exemple, que Betty Parker, pour donner le change à ses concitoyens, se maquille un moment pour masquer ses traits devenus pimpants¹⁸¹. Comme cela se passerait pour l'adoption d'une technologie, au fur à mesure que le récit avance et les contaminations se multiplient, chacune d'elles est mise en scène d'une manière de moins en moins spectaculaire. Seules, les toutes premières touches de couleur et leur découverte par les personnages sont en effet mises en scène de façon très détaillée, insistant notamment sur les réactions de ceux qui en sont témoins-comme dans l'épisode de la rose rouge, par exemple. Par la suite, le film retient simplement les principaux archétypes de réaction devant une situation sociale donnée, tels que les décrit Burke dans *Attitudes Towards History* (1937) : l'acceptance et le rejet, que l'on peut aussi lire comme les deux phases successives de l'adoption d'un nouveau contexte par le public. Le changement suscite en effet parfois le rejet avant l'accoutumance. L'accent est mis tour à tour sur les bouleversements qu'implique le changement, et les éléments restés inchangés.

On peut également lire *Pleasantville* comme un commentaire de la colorisation, et plus généralement, de la remédiatisation des œuvres, notamment à travers les réactions du réparateur TV. Il ne

éditions vidéo : les années 1990, en clôture desquelles vient *Pleasantville*, dans la lignée des pratiques de Turner dans les années 1980, ont ainsi vu revenir sur les écrans et les rayonnages américains des films et/ou séries plus ou moins tombés dans l'oubli, comme *Zorro*, remis à l'antenne par Walt Disney Pictures dans une version colorisée en 1993, par exemple.

180 De fait, *Pleasantville* peut être aussi lu comme une métaphore critique du MacCarthysme, cohérente avec les opinions politiques de Gary Ross comme avec l'un de ses précédents scénarios, comme a pu le souligner notamment Paul Grainge dans *Memory and Popular Film*. L'évidence de ce premier niveau de lecture peut expliquer certaines réactions critiques négatives, qui voient dans ce film un « mélange exaspérant de miracle technologique et d'idiotie idéologique » (J. Hobermann, *Sight and Sound*, Mars 1999) .

181 Le maquillage est par ailleurs un aspect important du cinéma hollywoodien, on pourrait donc voir un lien entre ce moment du film et la séquence de maquillage dans *A Star is Born*, ce qui inscrirait le film de Gary Ross dans un réseau d'allusions plus riches encore. Le lecteur intéressé pourra consulter l'analyse que fait Marc Cerisuelo de ce réseau dans *Hollywood à l'écran, essai de poétique des films*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Collection l'Oeil vivant, 2000, p.160 et suivantes.

reconnaît plus sa série et ses personnages favoris depuis leur passage à la couleur, et demande à David et Jennifer de remettre les choses en état, « comme elles étaient auparavant ». Ce qui est impossible, au grand dam du vieil homme.

En effet, *Pleasantville* a été produit et sorti dans un contexte où les manipulations numériques des images, à commencer par la colorisation, devenaient infiniment plus faciles qu'en analogiques. D'ailleurs, comme nous avons pu le voir à propos de l'histoire de la post-production numérique, le film de Gary Ross, post-produit sur les infrastructures *CineSite*, en bénéficie lui-même. Les personnages qui devaient basculer en couleur portaient en fait un maquillage vert à ce moment-là, la transition se faisant à l'aide d'un trucage par ordinateur, comme dans la scène où la mère se poudre pour masquer son passage à la couleur.

Plutôt qu'à *The Truman Show* auquel il est souvent comparé, le film de Gary Ross renverrait plutôt à *Singin' In The Rain* avec lequel il partage cette thématique des conséquences d'un basculement social. Cependant, dans les deux films, le changement social n'est pas montré avec la même empathie. Dans *Singin' in the Rain*, la déchéance de Lina Lamont est prévisible dès le début, Stanley Donen et Gene Kelly maximisant l'impact de l'atroce voix de crécelle de l'actrice, très différente de sa voix naturelle, en retardant la première audition de celle-ci. Par la suite, rien n'est fait pour créer une compassion du spectateur vis à vis d'elle. A l'inverse, chez Gary Ross, le film prenant le temps d'explorer les conséquences et les réactions des personnages face à leur changement de statut, et notamment la mère, comme on l'a vu. Une seule exception notable subsiste, celle du personnage de Big Bob. Comme Lina Lamont, c'est celui qui a le plus à perdre dans ce changement, qu'il combatta violemment. Cependant, on rappellera que celui-ci, qui est le tout dernier à passer à la couleur, est incarné par J.T. Walsh. Ce choix de casting en fait d'une certaine façon le « méchant » du film. En effet, comme Gene Hackman auquel il était souvent comparé à l'époque, l'acteur était traditionnellement associé auprès du grand public à ses personnages fourbes et ambivalents, à l'instar du Lieutenant Markinson dans *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992) par exemple.

Pleasantville comme *Singin' in the Rain* appartiennent tous deux à ces corpus de films particuliers qui apparaissent à chaque changement de période technologique. Traversés de part en part de questions identitaires, ces films témoignent de la manière dont Hollywood s'interroge sur son devenir. En fait, si le film de Donen et Kelly prend pour sujet la transition de l'industrie du Septième Art vers le parlant, c'est

pour mieux parler des préoccupations qu'entraînait l'évolution des modalités du spectacle avec le Cinemascope.

Singin' in the Rain comme *Pleasantville* raillent la manière dont se raidit le cinéma dans une période de transition, l'apparition d'une technologie donnant lieu à des contraintes nouvelles. Les trucages numériques, au début des années 1990, ont posé les mêmes problèmes. On est ainsi aujourd'hui frappé par la fixité de la caméra dans les plans truqués, de cette scène de *Jurassic Park* où les Velociraptors attaquent dans la cuisine du centre les petits-enfants de John Hammond. Le raccord avec les éléments non truqués, où la caméra est plus mobile, est souvent masqué par un brusque panotage de recadrage, en jouant sur le filage qui s'ensuit. Cette fixité n'apparaît pas non plus dans les plans où le réalisateur a fait appel à des marionnettes animatroniques, (notamment dans la scène du diplodocus malade, au début du film). Ce contraste en rappelle un autre, entre la virtuosité de la « caméra – ballerine » de Stanley Donen et Gene Kelly dans *Singin in the Rain*, et les plans fixes du *Duelling Cavalier*. On pense aussi au complexe travail de caméra qu'impliquait la faible profondeur de champ des premières versions du Cinemascope, obligeant les réalisateurs à maintenir les acteurs toujours à peu près dans le même plan vis-à-vis de la caméra, comme c'est particulièrement frappant dans la séquence *Young Sailor* de *There's No Business Like Show Business* (1955), ou encore dans certains plans de *The Robe* (1953). La caméra y apparaît comme empêchée dans ses mouvements. Afin de mettre au mieux en valeur l'horizontalité du format et masquer ce problème, les studios, comme la Fox, encourageaient les réalisateurs à abandonner au mieux la profondeur de champ, qui constituait pourtant un ressort dramatique.¹⁸²

Dans la logique des réflexions de James Walters dans *Alternative Worlds in Hollywood Cinema : resonance between realms* on peut se demander si, dans un cas comme dans l'autre, les espaces fictionnels de *The Duelling Cavalier* devenu *The Dancing Cavalier*, chez Gene Kelly et Stanley Donen, d'une part, et de l'univers de *Pleasantville* dans le film éponyme de Gary Ross d'autre part, ne pourraient pas être lus comme des « espaces de répétition » (rehearsal spaces) dans lesquels, comme les personnages qu'elle

¹⁸²L'on pourra certes objecter que l'aspect ratio n'y est pas tout à fait le même que dans les films Cinemascope évoqués, et que le contexte technique est également différent, mais il semblerait que ce soit à cela que Tati fasse référence dans cet interminable et très drôle plan de son *Playtime* (1967), lorsqu'il s'amuse à faire venir un personnage du fond d'un très long corridor, plan qui n'est pas sans évoquer, dans *The Big Trail* (Walsh, 1930), ce plan de la séquence finale où Breck Coleman (John Wayne), retrouve sa promise après s'être acquitté de sa dette d'honneur. Comme dans le film de Tati, la silhouette de Wayne n'est pas immédiatement décelable, tant elle est perdue dans l'immensité de la perspective de ce décor de clairière, arguant, semble-t-il, en faveur du lien que l'on essaye ici de mettre en valeur entre profondeur de champ et composition. Pour prolonger la réflexion, le lecteur pourra se tourner vers la contribution de David Bordwell *Schema and Revision : Staging and Composition in Cinemascope*, dans l'ouvrage de référence *Le Cinemascope : Entre Art et Industrie* AFRHC, 2003 (p. 220 / 221 pour la question de la profondeur de champ)

projette dans ces univers parallèles, elle apprend à faire ses gammes et à se préparer à sa manière quant au nouveau contexte qui se prépare. En effet, si on étudie, par exemple, la manière dont les films « numériques » produits pendant l'explosion de cette technologie sont pétris de questionnements identitaires on peut constater que, comme le décrit James Walters à propos de *The Wizard of Oz* et de *Pleasantville*, pratiquement tous les films concernés par les questions identitaires évoquées ici, à la liste desquels on pourrait ajouter *Ratatouille*, *Volcano*, ou encore *The Truman Show*, s'achèvent presque tous par ce qui, pour les héros du film, n'est au fond que le début d'une nouvelle vie ou d'un nouveau parcours. Exception faite de *Volcano*, tous ces films se déroulent par ailleurs dans des espaces clos et totalement déconnectés de la réalité des spectateurs auxquels ils sont montrés : le Paris fantasmé de *Ratatouille*, le dôme gigantesque de *The Truman Show*, l'île de *Jurassic Park* ou encore l'univers de la série éponyme dans le film de Gary Ross.¹⁸³

Si les œuvres cinématographiques nouent entre elles des liens assumés et/ou validés par les réalisateurs, on abordera, d'un mot, le cas des renvois et des échos involontaires ou indirects du point de vue du public et qui supposent la préexistence du texte premier comme filtre ou paramètre de l'existence auprès du public du texte second, sans lequel sa réception se ferait sans doute de manière bien différente.

Les blockbusters et autres films « d'attraction », par exemple, recyclent souvent des formules de leurs prédécesseurs, censées garantir succès et impact sur le public, puisqu'éprouvées à plusieurs reprises. D'où, la tentation pour la critique et le public de voir dans ces ressemblances un manque d'inventivité ou d'originalité. Ainsi, le film de James Cameron *Avatar* s'est-il vu raillé par les internautes à coups de fausses bandes-annonces, où le son du matériau promotionnel du film de Cameron se retrouvait plaqué sur les images de bandesannonces de films comme *The New World* (Malick, 2005), ou encore la

183 A la fin de *Singin' in the Rain*, Kathy Selden débute ainsi une prometteuse carrière de vedette du grand écran, comme le suggère son nom sur le fronton de *Monumental Pictures* en lieu et place de Lina Lamont, tandis que les humains de *Wall – E* débutent une nouvelle vie à leur retour sur terre, après avoir vécu plusieurs siècles sous le contrôle et l'assistance permanents de robots et d'ordinateurs. Dans le même ordre d'idée, on citera également le cas de *Ratatouille*, (dont tout une part du questionnement existentiel sur les marionnettes prend un piquant particulier quand on sait que c'est justement le nom du logiciel d'animation utilisé par Pixar pour concevoir et animer ses films), qui, dans un univers parisien forcément exotique et donc « alternatif » pour les artistes – comme les spectateurs américains, va mettre en scène la manière dont une créature a priori peu ragoûtante et sans véritable valeur (contrairement à la plupart des héros de chez Disney, d'ailleurs), qui pourra enfin révéler son existence au grand jour après avoir dû, pendant longtemps, manifester sa présence et ses qualités par le truchement d'un véhicule beaucoup plus acceptable aux yeux du monde, (Linguini), dont elle avait pris discrètement le contrôle. Il est tentant d'y voir, en filigrane, un écho à la manière dont les technologies numériques, sur lesquelles personne de l'industrie du cinéma n'aurait pris au sérieux il y a dix ou quinze ans ont colonisé l'industrie du septième art, subrepticement d'abord, puis ouvertement, grâce, justement, à un genre longtemps regardé avec dédain : le cinéma d'animation.

production Disney *Pocahontas* (Mike Gabriel et Eric Golberg, 1995). De fait, et même si ces échos entre films peuvent être de parfaits contresens, ils peuvent nous en dire long sur les références que pouvaient avoir en tête les spectateurs à telle ou telle époque de la réception d'un film, et que ne connaissaient pas forcément les réalisateurs au moment de la production du film.

Dans sa contribution *Questions of Genre* au troisième opus de la série *Film Genre Reader*, publiée par l'Université du Texas sous la direction de Barry Keith Grant, Steven Neale nous propose une explication possible à ce phénomène, sur laquelle nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir à propos des processus de réception des films. Il explique en effet que, du point de vue du spectateur, le rattachement et l'inscription d'un film dans un corpus qui lui est familier sont d'autant plus importants que c'est par leur biais qu'il va pouvoir « traiter et donner un sens à ce qui est en train de se passer à l'écran. »¹⁸⁴

D'où, parfois, le risque, pour certains films (devenus si importants qu'ils échappent à l'amnésie et restent, malgré tout, bien vivants dans les mémoires), d'étouffer tout un pan de l'industrie hollywoodienne déjà bien souvent accusée (et pas toujours à raison) par ses détracteurs de n'être jamais que du « cinéma sous influence », (pour reprendre une formule de René Prédal qui voit plutôt dans la reprise un art, qu'une facilité). Faute de véritable oubli, les terres vierges de toute exploration se font de plus en plus rare, de la même manière qu'il a fallu plusieurs siècles avant que la musique occidentale parvienne à sortir des cas de figure prévus par la théorie musicale de Bach et son *Clavecin bien tempéré*.¹⁸⁵

Cette problématique est particulièrement sensible lorsqu'on se met à explorer la question de l'architextualité prévue par Genette, c'est à dire, pour schématiser, celle des « catégories » des films, entre autres, de leurs genres. Ainsi, comme l'explique Steve Neale dans *Questions of Genre*,¹⁸⁶ si des personnages se mettent subitement à chanter et danser, sans raisons apparente, le spectateur en déduira spontanément qu'il est devant un film de comédie musicale. S'il en juge par les exemples de comédies musicales qu'il connaît, c'est en effet généralement ce qui se passe dans ce genre de film. De fait, d'une certaine manière, architextualité et hypertextualité sont liées en ce sens qu'elles vont toutes deux poser des problèmes similaires. Comment échapper à l'influence des monuments d'un genre cinématographique tout en respectant les codes de celui-ci, surtout quand lesdits codes ont été établis par un petit nombre de ces

184 Steve Neale, *Questions of Genre*, in *Film Genre Reader III*, sous la direction de Barry Keith Grant, University of Texas Press, p.161, 2003.

185 René Prédal, *Cinéma sous influence : le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*. Editions L'Harmattan, Collection Champs Visuels, 2007

186 Op. Cit, p.161

monuments parvenus jusqu'à nous ?

Ainsi, selon René Prédal,¹⁸⁷ le film de mise en abyme (film comportant un film dans le film) constituerait un des cas de figures les plus complexes où le cinéma se « met à l'épreuve » de ses propres influences. Ce qui, note le professeur émérite, a paradoxalement conduit à l'établissement d'un des genres les plus « pérennes » de l'histoire du Septième Art, « traversant sans turbulence l'évolution pourtant tumultueuse des arts de l'image et du son ». On trouve en effet des films de mise en abyme à peu près à toutes les époques. On citera ici *Ed Wood* (Burton, 1994), *Body Double* (De Palma, 1982), *Singin' in the Rain* (Donen / Kelly, 1952), ou encore, dans une moindre mesure, *Bolt* (Howard / Williams, 2008) et *The Truman Show* (Weir, 1998)/ C'est comme si l'évolution « tumultueuse » du septième art, dont beaucoup d'entre eux rendent pourtant compte, n'avait en réalité qu'un impact limité. Ce serait donner raison au *Gattopardo* de Luchino Visconti, pour qui il faut que « tout change » pour que tout reste « comme avant ».

Dans la même logique, depuis quelques années, les affiches se retrouvent ornées du nom du producteur, marqué parfois en plus gros que celui du réalisateur ou même de la vedette. Ainsi, lorsque les nouvelles adaptations cinématographiques de *Alien Legion* et *Prince of Persia* ont été annoncées, sous la houlette respective des réalisateurs Michael Brandt et Mike Newell¹⁸⁸ elles l'ont été en mettant l'accent sur la présence aux commandes du producteur Jerry Bruckheimer, tout juste auréolé du succès de la trilogie *Pirates of the Caribbean* et dont le savoir faire en matière de films et séries d'actions de qualité n'est plus à démontrer, de *Pearl Harbor* à *The Rock* en passant par *Enemy of the State* ou encore *Beverly Hills Cop*.

Ce principe de la « référence » connue utilisée comme point de repère connaît son point d'orgue dans les pratiques très hollywoodiennes du recyclage et du remake, et de ce qu'on appellera le « franchise reeboot ». Lorsque Gus Van Sant met en chantier son remake ligne à ligne et plan à plan du film d'Alfred Hitchcock *Psycho* (1960), il pointe, en en grossissant le trait, une pratique courante dans l'industrie hollywoodienne, celle de la reprise d'œuvres préexistantes, apanage principal (mais non exclusif) du cinéma de fiction « classique ». Cette stratégie vise principalement à réduire les risques inhérents en tablant sur des films ou des récits au succès plus ou moins prévisible et s'inscrit, selon Bazin, dans une

187 *Cinéma sous influence*, p.265

188 *Alien Legion* est annoncé pour 2013, *Prince of Persia : Sands of Time* dont les affiches françaises portaient l'accroche *Par le producteur de Pirates of the Caribbean*, a été projeté pour la première fois le 9 Mai 2010 à Londres.

« constante de l'histoire de l'art » à laquelle le cinéma, n'échappe pas, répétant « le comportement historique des autres arts. »¹⁸⁹Toujours dans les Cahiers du Cinéma, Bazin donne une définition particulièrement explicite du remake : « La valeur commerciale d'un film étant éphémère, celui-ci est plus ou moins rapidement retiré des circuits de première exclusivité après avoir enregistré son maximum d'entrées, pour laisser la place aux nouveautés [...] Lorsque le succès d'un film a été assez grand pour que son souvenir ait encore valeur commerciale [...] on refait le film ».¹⁹⁰

On ne « refait » cependant pas forcément le film pour espérer répéter son succès, du moins pas seulement. En effet, dans presque tous les cas de figure, on a affaire à une réécriture de l'œuvre première pour la mettre en conformité, tour à tour, avec un contexte idéologique (tant au sens premier, qu'au sens retenu par Jean – Louis Comolli dans *Cinéma et idéologie*), ou technique. Dans le contexte post-moderne qui est le nôtre, le remake est aussi l'occasion pour un réalisateur ou un scénariste de commenter ou de revisiter un univers déjà connu du public, et de surprendre en se le réappropriant ou en le tirant dans une nouvelle direction, tout en s'assurant un succès minimum, justement parce que l'univers de départ reste familier du public.

Dans *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*,¹⁹¹ Cécile Sorin retient deux paramètres principaux, pour distinguer plusieurs cas de figure en matière de reprise et de remake au cinéma : la relation à l'œuvre première, d'une part, et la faculté du spectateur à distinguer les écarts entre l'œuvre première et l'œuvre seconde, selon la finalité de cette dernière, d'une part, et la visibilité / connaissance du film premier dans le contexte culturel de sortie du film second. En effet, contrairement à la parodie ou au pastiche, qui sont plutôt des pratiques de renfermement, le remake est, écrit Cécile Sorin, pratiquement toujours lié à une ouverture du cinéma en direction du nouveau contexte dans lequel est réalisé ledit remake.¹⁹² Les remakes (comme, d'une moindre manière, les « franchise reboot » et autres *prequel*, c'est à dire les cas où le studio opère une réinitialisation d'une franchise ayant connu un nombre important de suites, essentiellement des films de héros ou super – héros, de *Batman* à *James Bond*) fonctionnent, pour le dire vite, selon deux régimes différents, celui de la *suite*, ou celui du *film de substitution*.

Dans le cas d'une suite, le film premier, encore régulièrement rediffusé à la télévision ou du moins,

189 André Bazin, *Remade in USA*, *Cahiers du Cinéma* N°11, Avril 1952, p.54

190 *A propos des Reprises*, article d'André Bazin dans les *Cahiers du Cinéma*, N°5, 1951, p.52-56, cité par Lydia Martin dans *Les adaptations à l'écran des romans de Jane Austen : esthétique et idéologie*, Editions L'Harmattan, 2007, p.84,

191 Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan, Champs Visuels, 2010, p.167

192 *Pratiques de la parodie et du Pastiche*, p.169.

dont le titre est encore assez bien connu du public, reste porteur d'une aura particulière auprès d'une part plus ou moins large de celui – ci. Il servira alors d'argument commercial et de produit d'appel pour le film second, dont il *prend la suite*, et/ou en revendique l'héritage, encourageant les spectateurs qui ont aimé le premier opus à se déplacer pour voir le second. Se créent, de fait, des réseaux pas toujours explicites entre films, qui se nourrissent des éventuels rapprochements qui vont pouvoir se faire entre eux dans l'esprit des spectateurs.

La plupart du temps, de telles suites reposent en effet sur un schéma narratif relativement peu novateur. Comme dans une série télévisée, (dont les codes constituent d'ailleurs un héritage), les suites reposent sur des personnages et un univers diégétique déjà familier des spectateurs, on pourra donc (c'est l'argument qu'avancait d'ailleurs Luc Besson dans plusieurs de ses interviews pour la promotion du troisième opus de sa trilogie fantastique pour enfants *Arthur 3 Arthur et la Guerre des Deux Mondes*¹⁹³) se passer de ladite exposition. L'objectif est de rentrer plus vite encore dans le « vif du sujet », si l'on peut dire, en en arriver aux morceaux de bravoure visuels et autres « attractions » du film second, autrement dit, de jouer à fond la carte du « film démo ». Une exposition trop succincte revient toutefois à prendre le risque de s'aliéner des spectateurs n'ayant pas vu le ou les précédents opus. Cela suppose donc bien une visibilité continuée du ou des films premiers, sans lesquels le film second perd de son intelligibilité narrative.

A l'extrême opposé des remakes de suite, on trouve ce qu'on appellera les *remakes de substitution*. Ces derniers visent, à l'inverse, non pas à ajouter une nouvelle œuvre à un réseau préexistant, et donc, à créer un réseaux de liens plus ou moins implicites visant à permettre aux deux œuvres de s'enrichir mutuellement l'une de l'autre, mais bien à **remplacer** un film par un autre.

Sur le plan commercial et/ou technologique, le but est, le plus souvent, de remplacer, sur le marché, un film frappé d'obsolescence artistique et/ou technique par un autre film davantage en phase avec les nouveaux codes esthétiques et techniques du marché, de fait censé être plus à même d'attirer le chaland, et de remplir les salles sans courir le risque de heurter le public.

193 *Arthur 3 – Arthur et la Guerre des Deux Mondes*, Luc Besson, 2010. Ce film conclut une trilogie inégale coécrite avec Patrice Garcia d'après les ouvrages éponymes, composée de *Arthur et les Minimoys* (Besson, 2006), et *Arthur et la Vengeance de Malthazard* (Besson, 2009). Ce dernier fut d'ailleurs très critiqué par son récit très bavard, qui met en place de nombreuses informations diégétiques importantes pour le troisième opus, au détriment des scènes d'action et du spectaculaire qu'attendaient les spectateurs du premier opus.

Historiquement, on peut voir dans le scandale Arbuckle / Rappe de 1921 le point de départ d'un processus qui va conduire au développement des remakes de substitution, avec l'apparition de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*, qui place à sa tête un certain William Hays. L'objectif est alors de changer l'image très sulfureuse de l'industrie cinématographique, et de redorer son blason auprès des franges les plus puritaines du grand public, sans doute de crainte de voir celui-ci se détourner des salles obscures.

En fait, derrière ces enjeux drapés des atours de la morale et du puritanisme, se dessine, en creux, une bataille économique visant, indirectement, à influencer sur la composition sociale du public présent dans les salles de cinéma d'alors. Avant l'apparition du parlant, les spectateurs illettrés ou éprouvant des difficultés à lire ne pouvaient se rendre dans les salles obscures qu'accompagnés de personnes susceptibles de leur lire les intertitres, ce qui entraînait des vagues de chuchotements pendant la séance. Le parlant changera la donne, et ouvrira grand les portes du cinéma à toute une clientèle familiale et populaire. Cela rend donc accessible au tout venant des allusions pas toujours très politiquement correctes beaucoup plus faciles à camoufler par le jeu des intertitres. Or, à la fin des années trente, l'industrie cinématographique est triplement fragilisée par les conséquences du *Jeudi Noir* de 1929, le surcoût du passage au parlant, et celui de l'échec du lancement des formats spéciaux 70mm, et tous redoutent alors l'effondrement du cinéma, malgré des chiffres de fréquentation indiquant un baromètre au beau fixe. Il faut dire que les studios ont bien compris que la moralité douteuse et le crime font vendre, et qu'ils n'hésitent pas, si nécessaire, à s'accommoder de quelques arrangements avec la moralité et la bienséance pour grappiller à la concurrence quelques parts de marché. L'objectif du Code Hays étant d'épurer l'image de l'industrie Hollywoodienne à travers des productions expurgées de tout élément offensant, les pratiques de ressorties des films antérieurs vont se heurter au double problème de leur incompatibilité technologique (une bonne part d'entre eux sont muets) et, désormais, de leur incompatibilité idéologique (ils contiennent des scènes désormais indésirables).

Ainsi, avant même que ce « code to govern the making of motion and talking pictures » n'entre en application (ce sera le cas à partir de 1934), la censure idéologique s'était déjà mise en marche de manière d'autant plus radicale que le Septième Art est depuis une génération déjà frappé d'un ostracisme particulier, la Cour Suprême ayant arrêté dès 1915 que « le cinéma ne peut pas bénéficier de la liberté d'expression ».¹⁹⁴

194 Régis Dubois, *Hollywood, Cinéma et Idéologie*, Editions Sulliver, 2008, p.31.

Nous sommes alors dans un contexte de montée en puissance des lobbys, en tête desquels les lobbys religieux / puritains, catholiques et protestants notamment. Or, si le pouvoir de nuisance politique de ces lobbys, dont l'existence est protégée par le premier amendement de la Constitution américaine, (right to Petition), est alors relativement faible, on ne peut pas en dire autant du point de vue de son influence dans la sphère de la population américaine, ce qui conduit les studios à redouter la mauvaise presse qui peut accompagner des films heurtant de front certaines tranches de la population. D'où la « nécessaire », ou jugée telle expurgation du cinéma de tous les éléments susceptibles d'éveiller l'ire de certaines communautés. Dans les très influentes et puritaines communautés religieuses, les curés et les prêtres pouvaient, dans leurs sermons et leurs homélies, s'en prendre à des films jugés offensants, ce qui pouvait créer un très dangereux effet « boule de neige ». La mise en place du Code Hays conduira, selon Tino Balio, au brusque retrait de l'affiche de films en cours d'exploitation, tandis qu'un nombre croissant de films, dans les années suivantes vont se voir opposer par les nouveaux idéologues une fin de non – recevoir lorsque leurs compagnies propriétaires tenteront de procéder à des ressorties.¹⁹⁵

Ainsi, en 1938, Universal Pictures se prépare à ressortir le sulfureux *Back Street* de John M. Stahl, mais le projet, déjà abandonné une première fois trois ans plus tôt pour des raisons similaires, se voit très vite mis à l'index par Joe Breen. Pour le leader de la Production Code Administration, l'intrigue était « le symbole du mauvais genre de film ». Il est vrai que cette histoire d'une femme « facile » et adultérine, déjà sulfureuse en 1932, ne correspondait pas vraiment à l'idée que Hays et Breen se faisaient du politiquement correct. Ainsi, il est fort probable qu'au-delà de son incompatibilité avec le Code Hays, la ressortie de *Back Street* ait fait les frais d'une intense campagne de lobbying de la part des milieux religieux, qui, dès sa sortie déjà, s'étaient faits les virulents procureurs d'un film considéré comme « l'un des plus porteurs de vice de la saison », « enseignant des principes de morale dévoyés. »¹⁹⁶

C'est dans ce contexte qu'Universal, craignant sans doute les difficultés qu'aurait inévitablement posé la « remise au goût du jour » de l'original de 1932, décide finalement de renoncer, et de plutôt mettre sur les rails un remake de *Back Street*, dont la production débutera deux ans plus tard sous la houlette de Robert Stevenson, avant une sortie nationale en février 1941.¹⁹⁷

195 Tino Balio, *Grand Design : Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, University of California Press, 1995, p.62.

196 Tino Balio, *Grand Design : Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, University of California Press, 1995, p.51-52.

197 Andrew Kelly, *Filming All Quiet on the Western Front*, I.B. Tauris & Co, 1998, p. 169-170

Très vite, l'industrie va se rendre compte que, si quelques coups de ciseaux bien placés passaient pratiquement inaperçus dans les films muets, il en va tout autrement des films parlants, où la moindre coupe trop approximative est immédiatement perceptible. D'où le nécessaire recours aux remakes et/ou aux retouches en profondeur, seuls moyens de supprimer « à la source », les éléments pouvant susciter la controverse.

A la même période, Universal fait ainsi retravailler deux autres de ses films dans l'optique d'une ressortie. *All Quiet on the Western Front* et *The Road Back* se verront ainsi ajouter une narration en voix off ouvertement isolationniste et anti-nazie écrite par Gordon Kahn, et lue par John Derring. Dans le même temps, le film de Lewis Milestone se verra ajouter une bobine introductive relatant les événements historiques qui prennent place à l'issue de la Première Guerre Mondiale, du *Diktat* de Versailles à la montée du Nazisme dans les années trente. Enfin, Charlie Chaplin fait lui aussi les frais du Code Hayes, et doit retirer un plan de baiser dans *The Gold Rush*, dans le cadre de sa ressortie en 1942 accompagnée d'une bande sonore et d'une voix off écrite par le réalisateur. Dans ces conditions, on peut comprendre la perte d'intérêt (et donc, de valeur commerciale) des films à l'issue de leur exploitation, et la nécessité de recourir aux remakes, moins coûteux que de complexes retouches.

Dans certains cas, aussi, il s'agit carrément de recycler des pans entiers d'un patrimoine en vue de l'exploiter dans un nouveau marché, Nouveau marché auquel l'œuvre première ne pouvait accéder, quelle qu'en soit la raison. Pour prendre un exemple contemporain, *Bienvenue chez les Ch'tis*, (Dany Boon, 2008), a ainsi fait l'objet d'au moins deux remakes de substitution dans des marchés différents. Le premier, *Benvenuti al Sud* (Luca Minieri, 2010), est sorti en Italie le 1er Octobre 2010, et le second, *Welcome to the Sticks*, produit par Will Smith et Dany Boon, destiné au marché américain, est prévu pour 2013. Du point de vue de leurs spectateurs respectifs, *Benvenuti Al Sud* et *Welcome to the Sticks* sont des remakes de substitution du film de Dany Boon. Ce n'en sont cependant pas des *ersatz*, en ce sens que l'objectif de ces remakes (dont les droits d'adaptation peuvent coûter fort cher) reste, plus que jamais, la rentabilité la plus élevée possible.

Moins récemment, le court-métrage du studio Disney *The Ugly Duckling* constitue un exemple de remake de substitution (en partie pour des raisons idéologiques), cette fois à travers une frontière temporelle : les deux courts-métrages étaient en effet tous deux destinés à une exploitation sur le marché

américain, quand les différents remakes du film de Dany Boon sont avant tout destinés à une exploitation sur le marché national des compagnies qui les produisent. Dans ce cas, la « substitution » est opérée par une politique de retrait systématique du marché d'un maximum de copies du film précédent, dont ne subsistent en général, du point de vue de monsieur tout le monde, que celles tombées entre les mains de collectionneurs.¹⁹⁸

Ce cloisonnement géographique et/ou commercial n'est cependant aujourd'hui jamais complètement perméable. Surtout dans un contexte où le cinéma, lui aussi, s'inscrit dans une économie mondialisée qui repose sur le jeu des interdépendances économiques. Sans compter que les technologies numériques, universelles et mondialisées, rendent bien difficile à la simple idée d'un cloisonnement géographique ou commercial. Les verrouillages numériques sont en effet très mal acceptés, et de toute façon, ils sont faciles à contourner.¹⁹⁹

Pour reprendre l'exemple du film de Dany Boon, *Welcome to the Sticks* comme *Benvenuti Al Sud* ne remplaceront jamais complètement celui – ci dans leurs marchés locaux respectifs, où il reste en effet disponible de manière très marginale, sous forme d'une distribution indépendante. Cependant, la classification de *remake de substitution* reste relativement valide dans la mesure où l'œuvre seconde cible plutôt un public populaire et beaucoup plus large que l'œuvre première, fût – elle parfaitement doublé dans sa langue.²⁰⁰

Dans le même temps, il peut arriver que, par le jeu des ventes à l'international, des remakes « de substitution géographique » fassent l'objet d'une exploitation dans le pays d'origine du film premier, comme ce fut le cas pour *Benvenuti al Sud*. Exception faite de films comme *True Lies* (James Cameron, 1994, remake de *La Totale !*, Claude Zidi, 1991), ou *My Father The Hero* (Steve Miner, 1994, remake du film *Mon Père, ce héros*, réalisé par Gérard Lauzier en 1991), il est rare qu'ils atteignent ou dépassent, en terme d'audience, le film original dans leur marché d'origine, et plus encore, qu'ils deviennent, comme

198 Ce retrait est d'autant mieux facilité par le fonctionnement locatif du marché des copies.

199 *Cinéma et Stratégies : Economie des interdépendances*, Sous la direction de Laurent Creton, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008..

200 Le spectateur américain moyen a en effet cette image de marque peu flatteuse d'être particulièrement conservateur, et, de fait, rétif au doublage (et plus encore au sous – titrage), sans même parler de son rejet épidermique des bandes noires du format letterbox. S'il est fort probable que distributeurs, éditeurs et diffuseurs aient intentionnellement forcé le trait quand à ce portrait afin de justifier leurs pratiques de remake et de recadrage, il semble néanmoins bien que ce profil reste, du moins en partie, fondé. On nuancera cependant notre propos pour les Italiens quant au doublage : il ne faut en effet pas oublier que, du temps des grandes productions au prestigieux casting international, le doublage des acteurs non italo-phones était une pratique répandue, ces derniers s'exprimant en effet le plus souvent en anglais.

True Lies, plus connus auprès des jeunes générations que le film dont ils sont le remake, principalement parce qu'ils sont plus souvent diffusés à la télévision.²⁰¹

Les remakes de substitutions peuvent être mis en chantier pour des raisons idéologiques ou technologiques. Le plus souvent, ces dernières sont le fruit de motivations commerciales assez similaires à celles qui régissent les suites, à ceci près que, cette fois – ci, l'aspect *remake* peut ne pas être mis en valeur, a fortiori si le film d'origine est complètement inconnu du public ciblé par le remake. Sur le plan de l'archéologie, se pose alors de fait la question des traces laissées par la notoriété d'un film donné dans un public donné, dans un marché et à une époque donnés. C'est d'autant plus important que critère semble le plus efficace pour différencier à coup sûr remake « de suite » et remake « de substitution », et donc, pour savoir si deux films ont pu coexister à un moment ou à un autre dans certains groupes de spectateurs. Il ne suffit en effet pas que le lien entre deux films soit indiqué dans le paratexte, encore faut-il pouvoir prouver dans quelle mesure celui-ci était en réalité effectif auprès des spectateurs en question.

Si le remake de suite se nourrit du processus de va-et-vient entre le film premier et le film second, décrit par Eco dans son article *Innovation and Repetition*, (Réception du remake comme quelque chose de nouveau / Reconnaissance de la répétition et d'une part de non – originalité / C'est par cette reconnaissance que va se faire l'appréciation, on reconnaît ici le processus de recognize and enjoy évoqué plus haut) le remake de substitution, lui, ne cherche pas la comparaison, bien au contraire, il la redoute. Cette crainte peut prendre des proportions importantes, et studios peuvent être tentés de recourir à des stratégies radicales, pour protéger un de leurs remakes de substitution, notamment technologique.²⁰²

Or, L'histoire l'a prouvé à de nombreuses reprises, les pratiques de censure se sont presque toujours accompagnées d'une réduction drastique des chances de survies du métrage censuré, le principe même de sa conservation allant justement à l'encontre de celui qui régit toute censure. Autrement dit, puisque écarté de la large diffusion et du tirage des copies en grand nombre, le métrage censuré laissera derrière lui un nombre d'artefacts très restreint, réduisant d'autant la probabilité de sa redécouverte éventuelle une fois passée l'époque de la censure.

Si beaucoup des films produits par Samuel Goldwyn ont été perdus, écrit ainsi Rachel Price dans

201 Le lecteur pourra trouver une analyse de ce type de remake de substitution chez

Michel Serceau, *Le Remake et l'Adaptation*, Cinémaction N°53, Editions Charles Corlet, 1989

202 Umberto Eco, *Innovation and Repetition : between modern and postmodern aesthetics* Daedalus, Vol. 115, N°4, 1985

Cité par Gérard Leblanc dans *Pour vous le cinéma est un spectacle, pour moi il est presque une conception du monde*, Crépahis, 2007, p. 153.

sa contribution à la revue en ligne *Moving Image Archive News* intitulée *Cinefest : Silent Rarities Lovingly Presented*²⁰³, c'est principalement parce beaucoup d'entre eux ont fait par la suite l'objet de remakes, et que les studios raisonnaient alors principalement à l'échelle du court-terme et des exploitations de première exclusivité et redoutaient moins la concurrence que la comparaison avec le film original.

Les remakes de substitution, qu'ils soient motivés par l'idéologie ou le changement de contexte technologique et/ou culturel, sont voués à remplacer le contenu idéologiquement ou technologiquement offensant en réaction duquel ils ont été mis en place. Ceci va poser des problèmes sur le plan des traces qu'il restera des films premiers, de manière parfois aussi dangreuse que les ciseaux (quand ce n'est pas la hache) des différents organismes de censure. Ces derniers expurgent purement et simplement ceux-ci du contenu offensant pour le contexte et/ou, l'idéologie du moment, au sens où l'entendent Jay David Bolter et Jean Louis Comolli. On est ici dans une motivation proche de celles qui animent les bureaux de censeurs et autres auteurs de codes cinématographiques (Hayes, etc...).

Dans cette logique, même si rien dans la communication de la firme ne nous permet d'identifier un film comme un remake de substitution, on peut en trouver des indices dans la stratégie qu'elle va employer quant à la production du film lui-même. En 1930, Roland West met en chantier son film *The Bat Whispers*, avec Chester Morris. Basé sur la triomphale pièce créée en 1920 pour Broadway par Mary Robert Rinehart et Avery Hopewood, ce film est un remake de son précédent film *The Bat* (1926), qui était muet. Nous sommes alors en plein âge du passage au parlant, amorcé dès 1926 - 1927 à travers la « sonorisation » en cours de production de films comme *Sunrise : A Song of Two Humans* (Friedrich Wilhelm Murnau, ou après coup, comme pour *Ben Hur : A Tale of the Christ by General Lew Wallace* (Fred Niblo, 1925), qui fera l'objet d'une ressortie en version « sonorisée » en 1931, avec une musique et quelques bruitages synchrones. Plutôt que de reprendre *The Bat* en lui ajoutant une bande sonore musicale synchronisée après coup, United Artists fait appel à nouveau à Roland West, pour la mise en chantier d'un remake parlant, et, plus encore, en Magnifilm, c'est à dire en format large 65mm. Pour ce projet, Roland West et son équipe refont, quasiment à l'identique, des plans du film de 1926, ce qui est notamment frappant dans la séquence d'ouverture, au cours de laquelle *The Bat* parvient à s'emparer de bijoux enfermés dans un coffre fort, au grand dam de la police, qui s'est mise sans succès en embuscade dans

²⁰³<http://www.movingimagearchivenews.org/cinefest-silent-rarities-lovingly-presented/>
12 Février 2011, consulté et archivé le 20 Février 2011.

l'espoir d'attraper enfin le mystérieux criminel. Dans la comique séquence de course poursuite, on retrouve à l'identique le même gag autour du rideau de la douche, la bonne, terrifiée, se cachant temporairement dans la baignoire au premier étage. Enfin, dans le film muet comme dans la version parlante, quelques éléments de décors sont disposés de manière quasi-identique, comme le salon de Cornelia Van Gorder (d'ailleurs pris d'un axe et d'une distance similaire dans le film de 1926 comme dans celui de 1930), ou le cellier, avec son escalier qui découpe le bord gauche du cadre de manière quasi-frontale.

Si quatre ans seulement se sont écoulés entre les deux films, on ne relève pas non plus de différences fondamentales sur le plan de la mise en scène et des acteurs. Maude Eburne (en 1930) et Louise Fuzzenda (en 1926), dont on soulignera au passage la frappante ressemblance physique, campent toutes deux une grotesque domestique rongée de tics, dont le dynamisme n'est pas sans évoquer un certain côté cartoonnesque. On est en tout cas bien loin du jeu davantage réaliste de Lenita Lane dans la version de 1959.²⁰⁴ De fait, ce faisceau d'éléments tendent à confirmer le statut de *remake de remplacement technologique*, du film de 1930, vis à vis de celui de 1926, dont la carrière avait probablement été écourtée pour cause de passage au parlant.

Dans certains cas, la « censure » du film précédent peut prendre des proportions extrêmes. Ainsi, en 1959, dans la foulée de l'avant – première de *Ben – Hur* de William Wyler, le collectionneur et historien du cinéma William Keith Everson considérait les critiques élogieuses mal méritées par un film qui ne faisait que s'appuyer sur un illustre prédécesseur. Il organisa donc une projection du film de 1925 réalisé par Fred Niblo. Dénoncé auprès du FBI par un collectionneur concurrent probablement désireux de détourner l'attention de la MGM alors qu'il avait lui-même des problèmes juridiques avec la Major au lion rugissant, l'historien du cinéma fut interpellé, et la copie (une copie 16mm très endommagée provenant de sa collection personnelle) saisie par les autorités fédérales. Le collectionneur n'échappera à la garde à vue que grâce à l'intervention de quelques illustres personnalités du Septième Art présentes ce soir là. Au-delà de la question, toujours récurrente, de la monstration des copies de collection, cette anecdote montre bien que les studios peuvent parfois être prêts à aller très loin pour s'assurer qu'un de leurs films premiers tombe bien dans l'oubli au profit de son successeur. Cela souligne, là aussi, le statut de *remake de substitution* du film de Wyler.

204 Qui relèvera, elle, plutôt du remake de « suite ».

Aujourd'hui, hormis peut être Disney, qui semble assez bien réussir à orchestrer les périodiques retraits et remises sur le marché de ses titres phares, ce genre de situation semble avoir moins de chance de se produire, et un film, moins de chance de retomber complètement dans les limbes de l'oubli au profit de son successeur. On peut étudier *Karate Kid*, qui fit récemment l'objet d'un remake co – produit par l'acteur Will Smith, dans lequel son fils joue d'ailleurs le rôle – titre) sous cet angle.

Nous sommes à l'automne 2008, et Columbia Pictures vient de laisser fuiter, via *Variety*, la mise en chantier d'un remake. Le projet concerne l'un de ses célèbres titres : *The Karate Kid* (1984), de John G. Avildsen avec Ralph Maccio et Pat Morita. Dans la nouvelle version, Harald Zwart est à la réalisation, les rôles de Maccio et Morita étant repris par Jackie Chan et Jaden Smith. Hormis la modification de certains éléments de contexte – notamment, le développement des thématiques liées au déracinement du héros, le nouveau film reste globalement fidèle au scénario original de Robert Mark Kamen, dont il reprend la trame et le happy end final. Si on en juge par la communication orchestrée alors autour du film, on se dirige plutôt vers un « remake de suite », taillé sur mesure pour propulser Jaden Smith en haut de l'affiche, après avoir joué dans *The Pursuit of Happiness* (Gabriele Mucchino, 2006) puis *The Day The Earth Stood Still* (Scott Derrickson, 2008) en capitalisant sur le « succès » qu'a constitué le film premier. D'ailleurs, le communiqué de Columbia repris, entre autres, par *Variety*, abonde dans ce sens, rappelant quelques points importants de la fortune du film originel, notamment le succès de ses deux suites.²⁰⁵

Cependant, les deux films s'inscrivent dans deux *référentiels technologiques* et culturels radicalement différents. Sur le plan culturel, lorsque le film d'Avildsen sort, le cinéma hollywoodien n'est, à ce moment là, pas ou peu ouvert à la culture asiatique, qui est surtout connue du grand public à travers les dessins animés japonais, et peut être aussi, pour le public américain, à travers les efforts de Chuck Norris de faire sortir les films d'arts martiaux des cercles restreints où ils étaient cantonnés.

A l'inverse, le film de Zwart s'inscrit, en 2010, dans un contexte où le Kung – fu à l'écran a pris une toute autre dimension, avec l'arrivée à Hollywood de John Woo et Jackie Chan dans les années 90, ouvrant la voie pour l'arrivée à l'orée des années 2000, de la trilogie *The Matrix* des Frères Wachowski, qui constitue un véritable point de non-retour en la matière. Dans le même temps, plusieurs séries et films familiaux se sont ouvertes (avec succès, notamment auprès des enfants) aux combats asiatisants / ninjas :

205 Michael Fleming, *Jaden Smith set for Karate Kid redo*, 10 Novembre 2008, *Variety* Los Angeles – Version en ligne, www.variety.com [En ligne, consulté le 1/7/2011]

TMNT, Three Ninjas. On citera aussi dans la même logique les séries télévisées *Shanghai Cop* et *Walker, Texas Ranger*, dans lesquelles les représentants des forces de l'ordre utilisent les arts martiaux au moins aussi souvent que leurs armes de poing. Enfin, dans la lignée du travail des frères Wachowski sur *The Matrix* et *Speed Racer*, l'animation japonaise, et plus généralement, le kung fu au cinéma ont vu leur esthétique réappropriée et re – codifiée par Hollywood, à partir d'un certain nombre de clichés et gimmicks (ralentis, etc) remis au goût du jour, sans parler du succès populaire de films comme *The One*, ou la série animée des *Kung Fu Panda*. Sans doute en référence à ce dernier, Columbia, sans pour autant cesser d'associer film premier et film second, envisagea même un temps, entre juin et novembre 2009, de rebaptiser ce dernier *Kung Fu Kid*, - la production débuta d'ailleurs sous ce titre, avant que ne soit prise la décision de revenir au titre original.²⁰⁶

Ce changement temporaire de nom peut aussi s'expliquer par une période de doute chez Columbia quant à la notoriété du film premier. Après avoir contribué à cette vague des arts martiaux au cinéma, le film d'Advildsen semblait en effet être plus ou moins tombé dans un oubli relatif, dans la mesure où sa commercialisation vidéo sera quasi nulle jusqu'en 2005, année de sa réédition en DVD vidéo après être resté épuisé près de dix ans. C'est toutefois, sans compter sur les réseaux internet, d'une part, et sa diffusion continuée dans le cercle familial des anciens spectateurs du film, soit à partir de cassettes achetées à l'époque, soit d'enregistrements télévisés réalisés par les soins de leurs propriétaires. Cette diffusion est difficile à évaluer précisément. Cela explique peut être en partie pourquoi, en fin de compte décision fut prise par Columbia de revenir au titre original. Il s'agissait éviter de s'aliéner les aficionados du film premier. Ce qui tendrait à confirmer le statut de film de suite, du film de Zwart, même si cette diffusion « souterraine » est difficile à quantifier exactement.

En effet, de la même manière que les clichés de la Samba et du Carnaval sont une obsession des assez ridicules bras droits d'Armando, le trafiquant d'oiseaux exotiques dans le film de Carlos Saldanha *Rio* (2011), les arts martiaux chinois sont présentés dans la version 2010 comme un élément exotique pour Dre Parker, alors que tous les autres personnages autour de lui (chinois) en sont familiers, et qu'un maître en la matière peut se cacher derrière le plus banal des concierges, puisque c'est ainsi que nous découvrons Jackie Chan dans la première séquence du film. Cela complique aussi l'identification du spectateur lui – même, pour qui le kung fu a perdu beaucoup de son exotisme, justifiant peut être aussi,

206 Sandie Angulo Chen, *Jaden Smith like parents*, Variety, 3 Décembre 2009, www.variety.com, [En ligne, consulté le 1er Juillet 2011]

pour ce remake, de passer par celui de l'univers chinois.

Dans un contexte d'arts martiaux rendus populaires auprès des spectateurs occidentaux, l'anticipation des scènes de kung fu va ajouter une force supplémentaire au récit, une forme de suspense dans la mesure où, fatalement, le public attendra avec impatience le moment des premiers vrais combats de kung fu et le début de l'apprentissage du jeune Dre Parker. Au-delà des codes du genre, on est donc bien, semble-t-il dans la logique du « remake de suite ». Mais la communication technique de Sony, à quelques jours de l'avant-première londonienne, va brouiller ce statut, comme nous y reviendrons.

Sur le plan technique, *The Karate Kid ou le moment de vérité*, pour employer le titre français du film d'Avdildsen, a été tourné en Metrocolor 35mm, et a été projeté dans les salles en 1,85:1 et, pour celles qui étaient équipées des processeurs idoines, dans un mixage Dolby Stereo LCR(S), c'est à dire, avec trois voies frontales (Gauche / Centre / Droit) et une légère voie d'ambiance arrière monophonique, du reste assez peu utilisée : ***le film de 1984 est sorti dans un monde où le film – démo ne dominait pas encore.*** A l'inverse, *The Karate Kid* version 2010 a été tourné en Super 35 3 – Perf, avant de faire l'objet d'une post – production intégralement numérique à la résolution 4K. Sur le plan du son, en salles, le mixage était en Dolby Digital Surround 5.1, comme la quasi totalité des films contemporains, avec trois pistes frontales, deux pistes d'ambiance arrière, et un canal dédié aux infra – basses. Très dynamique, le mixage exploite, d'une manière certes beaucoup moins agressive que *Tron Legacy*, les six canaux à leur plein potentiel, mais le fait tout de même ***dans une logique de film-démo, comme en fait l'immense majorité des films d'été depuis que les studios ont choisi de réinvestir ce créneau délaissé.*** ²⁰⁷Si *The Karate Kid ou le moment de vérité* s'inscrit naturellement et logiquement dans le contexte culturel et technologique des années 80, (à en juger par les affiches d'époque, aucune mention technique particulière ne figure en effet dans sa communication promotionnelle) Sony Pictures a mis l'accent, dans sa communication technique autour du film de Zwart, sur deux points principaux :

→ La qualité inégalée de la production 4K, qui s'inscrit directement au cœur de la stratégie de Sony « qui est de créer des expériences cinématographiques toujours plus innovantes. »²⁰⁸

207 Même dans les critiques les plus éreintantes, l'aspect technique du film, « de premier ordre » reste en effet néanmoins souligné, comme dans cet article de Frank Scheck dans *The Hollywood Reporter*
Frank Scheck, *Empty (The Karate Kid - Film Review)*, 16 Octobre 2010, Associated Press / The Hollywood Reporter, [Version en ligne www.hollywoodreporter.com, consulté le 1/7/11]

208 Propos d'Olivier Pasch, responsable de la division Cinéma Numérique de Sony Professional Europe.
Communication publicitaire de Sony Professional autour de son nouveau modèle de projecteur 4K SRX - R320, dont la projection londonienne de Leicester Square constituait un test grandeur nature.

→ Dans le même temps, le choix de cette qualité supérieure est justifié par l'aspect « intemporel » du récit de *The Karate Kid*, qui « traversera de nombreuses générations », et mérite, à ce titre, « la meilleure technologie de projection aujourd'hui disponible. »²⁰⁹

Sur le plan de l'intemporalité, on objectera que *The Karate Kid* ou *le moment de vérité* comme *The Karate Kid* version 2010 sont, en fait, et au delà de l'ancrage technologique que nous avons déjà pu évoquer, des films très fortement ancrés dans leur contexte culturel jusqu'au niveau linguistique, le langage employé dans les médias (auquel le cinéma n'échappe pas) tendant à recourir presque exclusivement aux quelques milliers de mots que nous prononçons dans nos conversations de tous les jours. D'où, d'ailleurs, dans le remake de Harald Zwart, l'emploi d'un langage moins policé que dans le film d'Advildsen, qui se déroule pourtant dans les quartiers très populaires de Los Angeles, ce qui n'est pas le cas du film de Zwart, et peut être aussi, plus proche du langage des jeunes des années 2000.²¹⁰

Sur le plan de la qualité technique de son image, *The Karate Kid* a en effet fait, pour son exploitation, l'objet d'une expérience commerciale et technique nouvelle. En effet, dans le cadre d'un partenariat expérimental entre Columbia Pictures, Sony (la maison mère du distributeur) et le laboratoire numérique ColorWorks, (qui s'est chargé du mastering des DCP), une partie des salles de cinéma dans le monde se sont vu proposer, après le succès de l'avant-première londonienne du 15 Juillet 2010 dans ce format, une copie numérique calibrée en résolution 4K. C'est à dire, le double (2K) des copies d'exploitation numérique standard, une qualité que l'on compare traditionnellement à une copie 70mm moyenne, ou encore à une copie 35mm dite « de prestige », proche de la qualité qu'aurait, si elle existait encore, la copie zéro. Revenons sur les termes de la publicité de Sony. La firme japonaise associe d'une part la qualité technique et visuelle supérieure à la moyenne, du moins sur le papier, de la projection numérique 4K, et d'autre part un argument selon lequel cette meilleure technologie serait, fatalement, le mieux à même d'assurer et pérenniser la transmission du film pour « de nombreuses générations », auprès desquelles elle jouerait le rôle de « passeur de générations », pour reprendre une expression de Béatrice de Pastre. Un rôle que, justement, les spécialistes du monde des archives ont culturellement beaucoup de

209Propos de Rory Bruer, président du groupe Worldwide Distribution chez Sony Pictures Worldwide Marketing & Distribution. Idem. Communiqué de presse Sony du 15 Juillet 2010, <http://www.sony.fr/biz/content/id/1237478774044/section/produit/product/4k-digital-cinema?preserveContext=true> [Consulté le 2 Mars 2011]

210*The Inarticulate Society : Eloquence and Culture in America*, Free Press, 1995, cité par Richard Stivers dans *Technology as Magic : the Triumph of the Irrational*, Continuum International Publishing, 2001, p.45

mal, aujourd'hui encore, à accepter de confier à d'autres médiums que la pellicule 35mm. Ce choix des termes semble implicitement nous inviter, à considérer désormais *The Karate Kid* comme un remake de substitution, en ce sens que le choix des technologies de pointe du moment vise à lui apporter « ce grain de modernisme » et surtout des perspectives de longévité que n'aurait pas, de fait, le film original de 1984, dont il n'est d'ailleurs nulle part fait mention dans la communication technique autour de ladite avant – première londonienne, tandis que, quelque mois plutôt encore, le film second était présenté, dans la communication de Columbia, comme un remake du film d'Advildsen.

En fait, il semblerait que l'on puisse considérer *The Karate Kid 2010* comme un objet hybride qui serait les deux tout à la fois, en fonction des publics ciblés par la communication autour du film. Rétrospectivement, tout dépendra donc, des articles que retiendront les historiens du futur susceptible de vouloir l'étudier, sans compter, évidemment, de ce que sera devenu le film de 1984. A l'heure actuelle, on ne peut que constater que le succès du film de 2010 a, par ricochet, relancé la carrière de celui de 1984, qui côtoie aujourd'hui son remake dans les rayonnages des surfaces de vente spécialisées, et assurant aux différents opus de la série leur entrée définitive, pour la rédaction du magazine *Time*, dans le très fermé club des « 10 franchises immortelles ».²¹¹

Ce n'est pas la première fois qu'une technologie d'imagerie est investie, à tort ou à raison, d'un tel pouvoir « magique » d'éternité. L'apparition de l'invention des Frères Lumière n'a t-elle d'ailleurs pas été saluée par des propos signifiant en substance, que la mort était vaincue ? Cependant, en l'occurrence, il ne s'agit pas de confier à une technologie les traces de ce qu'elle a enregistré, mais bien l'« archive » (faute de meilleur terme) de l'œuvre cinématographique qui est réalisée grâce à elle, avec tout son travail de post-production.

Or, choisir la meilleure technologie **du moment** revient, paradoxalement, à courir le risque de voir les éléments du film « datés » dans un contexte ultérieur²¹², et obérer leur longévité commerciale, ce contre quoi le statut de « remake de substitution » ne constitue en rien une garantie. Pour citer un

211 Cette liste qui comporte entre autres les blockbusters *Die Hard* et les sagas *Indiana Jones* et *Star Wars*, a fait l'objet d'une série d'articles parus sur le site de *Time Magazine* les 10 et 11 Juin 2010, reprenant dans une version condensée les critiques des derniers opus de celles – ci.

[<http://www.time.com/time/specials/packages/completelist/0,29569,1995887,00.html>, en ligne 1/7/11]

212 Rappelons d'ailleurs, pour l'anecdote, que, l'année suivante *Full Metal Jacket*, comme la plupart des films de Stanley Kubrick, sera présenté et exploité en mono à travers le monde y compris lors de son avant – première de prestige à Londres, le réalisateur étant sceptique quant à la qualité du rendu des salles, y compris la salle londonienne de l'avant – première européenne du 11 Septembre 1987, pourtant porteuse d'une estampille THX alors au faite de sa crédibilité.

précédent en la matière, revenons à *The Bat Whispers* (1930). Le film de West utilisait lui aussi ce qui se faisait de mieux à l'époque, mais, le procédé étant resté lettre morte, cela a grandement obéré les chances de survie du film, dont ne subsistaient qu'un négatif et un positif lavande fortement détériorés par les phénomènes de retrait typiques du film nitrate, et, même réduit en 35mm, de par son format image de 2,00:1 totalement incompatible avec l'immense majorité des installations. C'est pour cette raison que, pendant longtemps, et nonobstant le statut de **remake de substitution** de sa version *Magnifilm*, le film de Roland West n'a longtemps été visible que dans sa version 35mm. Quant à la version initiale muette, dont public et exploitants s'étaient détournés, elle ne dut sa survie qu'à la découverte d'un négatif caméra destiné à l'exportation, les éléments destinés au marché domestique américain ayant virtuellement à ce jour disparu, sans doute victimes de leur manque d'intérêt économique.

Pour reprendre et prolonger les réflexions de Richard Stivers²¹³ sur la question de la transmission des films, la technologie numérique est ici, dans le cas de *Karate Kid 2010*, investie d'un pouvoir magique, celui de traverser le temps, et chargée d'une mission, celle d'assurer au film de Zwart une longévité que n'aura jamais le film d'Avildsen. Ce dernier est de fait promis, avec son progressif déphasage avec les habitudes techniques d'un public gavé de films-démo, au pire aux limbes de l'oubli, et au mieux au statut d'obscur film-culte pour quelques tout aussi confidentielles communautés de « film buffs ». ²¹⁴ Or, comme on le verra plus longuement, notamment à propos des réceptions successives du film *Lola Montès*, (Max Ophüls, 1955), il semble que l'on peut lire, en filigrane des propos d'Olivier Pasch et de Rory Bruer,²¹⁵ la question de la conservation et de la transmission des films. Parler d'une histoire « intemporelle [qui] traversera de nombreuses générations » est ici tout sauf innocent. C'est une allusion, certes implicite, à la question de la préservation de son patrimoine. Une préoccupation qui, en 1959, n'était pas la priorité de MGM, qui voyait davantage en *Ben Hur : A Tale of the Christ by General Lew Wallace* un gêneur potentiel plus qu'autre chose.

213 Richard Stivers *Technology as Magic : the Triumph of the Irrational*, Continuum International Publishing, 2001

214 L'emploi de cette expression est ici l'occasion de faire un distinguo entre les deux principaux différents types de cinéphilie. Si tous deux présentent le même fétichisme et la même boulimie pour les œuvres cinématographiques, le cinéphile bien que fréquentant principalement lui aussi les premiers rangs de la salle pour « oublier le cadre », dirait sûrement ici Antoine de Baecque, les cinéphiles « à la française » gardent un rapport très critique aux films, dont l'analyse et l'étude redouble et prolonge leur plaisir de la séance, alors que les « film buffs » sont plutôt dans le plaisir glouton de la consommation des films, ce qui n'empêche pas une connaissance souvent encyclopédique de l'univers qui gravite autour de ces films, dans un domaine souvent beaucoup plus technique et moins artistique. Bien entendu, cette distinction entre « film buff » et « cinéphile » n'a que peu à voir avec la nationalité, on peut trouver des « film buff » francophones, et des cinéphiles américains. Les cinéphages, quant à eux, font semble-t-il plutôt feu de tout bois pour satisfaire leur appétit cinématographique, n'hésitant pas à se contenter de très mauvaises copies vidéo ou de versions pirates téléchargées sur Internet, alors que cinéphiles comme « film buffs », de par leurs connaissances critiques, restent un minimum exigeants sur ce point.

215 Dans le communiqué de Presse de Sony du 15 Juillet 2010, déjà évoqué précédemment.

Contrairement à ce qui s'est passé en 1959 autour de *Ben Hur* et de son film premier, il semblerait que, de nos jours, une *major* ne soit plus en mesure de s'assurer que le film premier d'un de ses remakes tombera bien dans l'oubli. Ce genre de stratégie déclencherait à coup sûr l'hostilité des communautés de fans, qui ont démontré, notamment à travers les exemples de *Back To The Future* et de *Pirates of the Caribbean*, qu'elles pouvaient, avec succès, faire pression sur les éditeurs et les studios. Plus généralement, le contexte culturel a changé. Alors qu'en 1959 la comparaison entre le film premier et son remake était indésirable, elle est au contraire aujourd'hui devenue un argument commercial. Warner Bros, qui détient les droits d'exploitation du film, a en effet réédité la version *Thames Silents* du film de Niblo, directement dans les bonus de son remake, comme Déjà présente sur l'édition DVD collector, apparaît cette fois - ci sur le quatrième disque du coffret Blu Ray célébrant le cinquantenaire de la sortie du film de Wyler, remasterisée en haute-définition pour l'occasion.²¹⁶

On pourrait enfin penser que le grand public n'est pas forcément beaucoup sensibilisé à ces questions, mais, en l'occurrence, il semblerait que les efforts de Martin Scorsese pour mettre la question de la préservation des films (et notamment de leur couleur) sur la place publique, ne soient pas complètement restés vains. En effet, ces questions de préservation et de pérennité des œuvres commencent à devenir des sujets d'actualité. La re-découverte du métrage argentin perdu de *Metropolis* a fait la une de plusieurs journaux télévisés français, par exemple, tandis que des magazines grand public de cinéma évoquent de temps à autre, bien que brièvement, la question de la survivance et de la disparition des œuvres, récoltant indirectement les fruits de la sensibilisation du grand public quant à son patrimoine archéologique et culturel, comme on aura l'occasion de le voir plus loin. On rappellera simplement, pour le moment, que cette question de la survivance in extremis des œuvres est l'axe principal presque invariablement retenu par Frédéric Taddeï et son équipe dans la rédaction des textes de présentation des œuvres d'art dans le très regardé programme court modulaire D'art d'Art, sur France Télévisions, et par les émissions *Des Racines et des Ailes*, dans lesquelles apparaissent presque toujours des spécialistes du patrimoine et de sa restauration. Enfin, la restauration des nouvelles éditions DVD et Blu Ray de sa trilogie *The Godfather* supervisée par Francis Ford Coppola en personne a fait l'objet d'une estampille « The Coppola Restoration » pour faciliter leur identification par le grand public. Ce qui tendrait à suggérer que, même si le grand public ne comprend pas forcément tous les détails des éléments

216 Fox avait déjà fait de même en 2007 : dans son édition DVD 2007 du film d'Irwin Allen *The Lost World* (1960), elle propose en complément de programme le film de Harry O'Hoyt, réalisé en 1925.

techniques avancés comme arguments commerciaux (Remasterisation, nouveau transfert, etc, en un mot), le fait même de leur utilisation montre qu'il y a a minima une sensibilisation du grand public à la chose, sensibilisation jugée suffisante pour que les commerciaux en fassent un argument de vente, et donc, pensent pouvoir par ce biais là faire pencher la balance du spectateur quant à sa décision d'achat d'un DVD ou d'un Blu – Ray.

C'est dans ce contexte de sensibilisation progressive du grand public à la préservation du patrimoine cinématographique que va naître un projet intéressant, au début des années 2000 : celui de restaurer – et, de fait, d'en établir une édition susceptible de servir de référence – le téléfilm parodique *La Classe Américaine*, de Michel Hazanavicius et Dominique Mézerette. Fait notable, il va être lancé par un simple fan, particulièrement motivé, et non par un organisme professionnel. Il ne s'agit même pas d'une restauration « officielle », dans la mesure où ni la chaîne cryptée française ni Warner Bros. ne soutiennent cette initiative.

N'ayant jamais été diffusé sur grand écran avant la soirée du 11 Avril 2009 au Forum des Images, dans le cadre du festival Hors Pistes, ni même existé autrement que dans des enregistrements vidéo pirates, *la Classe Américaine* n'est, stricto sensu, qu'un téléfilm, qui était destiné à une télédiffusion sur la chaîne cryptée Canal+, dans le cadre d'un accord avec Warner Bros, dans l'optique évidente de mettre en valeur l'ampleur et la variété de la programmation cinématographique de la chaîne. Dans le cadre des festivités du soixante-dixième anniversaire du Studio hollywoodien fondé le 4 Avril 1923 par les quatre frères Warner, la firme avait en effet autorisé la chaîne cryptée à piocher à sa guise dans la plupart des 4000 titres de son catalogues, y compris les productions télévisées de la société Dune, dont elle détenait aussi les droits. Autorisation dont se sont aussitôt emparés Michel Hazanavicius et Dominique Mézerette, réalisateurs et scénaristes d'une partie des sketches de Chantal Lauby et Alain Chabat dans le cadre de *Nulle Part Ailleurs*, donnant ainsi naissance au film que l'on sait.

La Classe Américaine (parfois aussi encore appelé sous son titre premier *Le Grand Détournement*) reprend, tantôt tels quels, tantôt en les composant de manière plus élaborée, des extraits d'une cinquantaine de films différents produits entre 1952 et 1980, films présentant des formats d'image allant du 1,37:1 au 2,55:1, et des mixages sonores allant de la simple monophonie optique à la stéréophonie magnétique. Si l'on en juge par l'enregistrement VHS qui a été fait de la télédiffusion sur Canal + à l'époque, un compromis a été trouvé, en ramenant l'aspect ratio de toutes les images dans un 1,85:1

approximatif, pour éviter les changements de formats en cours de route. Les plans les moins larges ont donc été recadrés par « tilt & scan », et les plans Scope, ramenés en 1,85:1 par une simple opération de pan & scan. Quant au son, il a été totalement redoublé par un casting constitué principalement des voix françaises d'alors des acteurs apparaissant à l'image. Ce travail aurait pu être étendu aux étalonnages, qui n'ont pas été vraiment harmonisés, comme on peut le voir dans la séquence introductive du film, où les plans de John Wayne, étalonnés dans les brun / marron, tranchent avec les contrechamps aux pimpantes couleur Technicolor, extraits de *The Crimson Pirate*, (Robert Siodmak, 1952) – et rendent, dès le départ, inopérante l'illusion de fusion censée être produite par le film. Certains plans, comme ceux d'*Ocean's Eleven* ou de *Four for Texas*, ont fait l'objet d'un nouvel étalonnage visant à maintenir la cohérence du récit – et, notamment, la continuité de l'alternance *jour / nuit*, comme sur ce plan de l'enseigne *Orlando's* issu de *Four for Texas*, affublé d'un filtre mauve / violacé, par exemple.

Enfin, selon Sam Hocevar, qui ambitionne de restaurer dans un format numérique (DVD, puis, Haute - Définition) le film de Michel Hazanavicius et Dominique Mézerette et possède des éléments de comparaison pour la grande majorité des films utilisés, certaines images de *La Classe Américaine* diffèrent des plans d'origine, en ce sens qu'ils ont fait l'objet d'une retouche, dans le but de supprimer du champ un élément inutile au nouveau récit construit par les réalisateurs.

A quelques rares exceptions près (notamment *All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976), la quasi totalité des rushes utilisés pour la production de *La Classe Américaine* proviennent de télécinémas déjà existants, et facilement disponibles pour l'équipe de Canal+, faisant de *La Classe Américaine* un instantané intéressant de la manière dont les films en question étaient disponibles à l'époque de la réalisation du film. Le film est d'autant plus intéressant aujourd'hui pour nous que c'est une démarche similaire qui anime le travail de restauration de Sam Hocevar. Patiemment, il s'est en effet mis en devoir de recompiler les différentes éditions de visionnage à domicile de tous les titres utilisés par les deux réalisateurs, dans le but non pas de procéder à une restauration du film, comme il l'explique un peu abusivement sur la page internet où il présente son projet, mais de procéder à une *reconstitution* minutieuse de celui – ci à partir des matériaux vidéo de qualité numérique disponibles aujourd'hui, allant jusqu' à retrouver les polices du caractères des génériques comme du carton introductif.

L'aboutissement du projet a été pendant longtemps bloqué par l'impossibilité pour Sam Hocevar, de mettre la main sur un plan montrant une horloge. Malgré d'intenses recherches, et le patient

revisionnage de la majorité des films du corpus utilisé pour la réalisation de *La Classe Américaine*, aucun des internautes mis à contribution n'a su retrouver le plan en question, poussant le « restaurateur » (faute de meilleur terme) à commencer à considérer, faute de mieux le recours à un ersatz, c'est à dire, comme il l'a par ailleurs fait pour les plans expurgés des éditions DVD ou Blu Ray des films repris dans la parodie d'Hazanavicius et Mézerette, un plan « de substitution » très ressemblant, mais tout de même pioché dans un autre des films dudit corpus.

Le 11 Mars 2011, le blog du projet, resté inactif depuis le mois de novembre 2010, reprend vie avec une nouvelle entrée, intitulée « Truc de guedin », et dans laquelle Sam Hocevar annonce, avec un enthousiasme et un soulagement perceptibles, avoir enfin trouvé la fameuse image de l'horloge, qui apparaissait dans la production *Dune Maigret et les plaisirs de la nuit*. Cette image, restée introuvable au minimum cinq mois durant, a dû sa redécouverte à la rediffusion, le même jour dudit téléfilm sur la chaîne privée française Direct 8 ce jour là, et devant laquelle se trouvait par chance l'un des internautes suivant le projet de Sam Hocevar..

Confidentiellement édité en DVD à l'automne 2005, le film de José Pinheiro, daté de 1992, était virtuellement resté invisible depuis sa précédente rediffusion sur France 2, le 8 Mai 2008, dans le cadre d'une rétrospective de l'intégralité des films de la collection Maigret, dont France 2 possédait alors encore les droits.

Une fois achevé, et comme l'épisode de l'horloge en constitue une illustration parlante, le projet de Sam Hocevar constituera donc un instantané de la disponibilité du corpus des extraits cités à l'époque de la production de la reconstitution. En effet, Warner Bros a édité une partie de son catalogue vidéo de manière incomplète : *Four for Texas*, notamment, est amputé de plusieurs plans dont la présence dans *La Classe Américaine* témoigne pourtant de l'existence du temps de la réalisation du film de Michel Hazanavicius et de Dominique Mézerette.

L'ambition de Sam Hocevar, maintenant que l'intégralité des plans utilisés dans le film est listée et connue, est de recommencer périodiquement de nouvelles « restaurations » de *La Classe Américaine*, il a d'ailleurs déjà commencé à le faire à partir des rééditions Blu – Ray Discs, pour faire une reconstitution en Haute – Définition de ce film.

Partant de l'hypothèse pessimiste qu'un jour ou l'autre, la totalité du métrage des plans repris dans *La Classe Américaine* est vouée à la disparition, l'utilisation du travail de Sam Hocevar pourrait permettre, par exemple, de constituer une cartographie et une chronologie du processus de disparition progressive de ces éléments, processus qui a déjà irréversiblement commencé, puisque, comme on l'a dit, des plans extraits de plusieurs des films cités, pourtant présents dans la première version *La Classe Américaine*, sont pourtant absents de leurs éditions DVD et / ou de leurs éditions Blu Ray, comme si Warner était depuis reparti d'éléments incomplets – ou avait choisi de couper des fragments abîmés – pour la réalisation des nouveaux masters vidéo numériques.

Possibilités du numérique obligent, on pourrait envisager, pourquoi pas, de prolonger plus loin encore le projet de Sam Hocevar par la réalisation d'une troisième version de celui - ci, cette fois directement à partir des copies numériques D-Cinema, en n'utilisant donc que des fragments des DCP 2K disponibles. Cela réduirait peut-être plus encore le catalogues de plans, et permettrait, de génération en génération, d'établir une liste des plans supplémentaires qui ne seront, eux non plus, pas transmis aux générations futures.

En revanche, sur le plan du son, le projet de Sam Hocevar ne nous apprendrait rien dans la mesure où la bande-son a été totalement refaite par les parodistes. Quant à la « restauration » du film, sa principale référence audio semble être un enregistrement VHS d'époque de la première version du film, simplement légèrement nettoyée par ordinateur. Sans le soutien de Canal + et l'accès à ses documents originaux, le projet est, en la matière, condamné à rester dans l'impasse. Sans doute conscient de la chose, Sam Hocevar ne parle d'ailleurs que très peu de la question du son sur son site. Malgré l'impression que pourrait en donner le sérieux et la méthode de Sam Hocevar, son ambitieux projet est réalisé intégralement dans un contexte technique qui est celui du grand public, avec des sources et du matériel qui n'ont rien de professionnel. Ce faisant, la « restauration » de *La Classe Américaine* s'inscrit dans le plus large contexte de la démocratisation des outils et techniques du Septième Art, grâce aux développement des technologies numériques.

2.2.3 Réappropriation par le public : d'autres traces indirectes des films ?

Les éléments visuels issus du Septième Art, de par leur forte diffusion dans l'univers culturel des spectateurs, constituent également, pour les artistes contemporains, une banque d'éléments virtuellement inépuisable. Dans son court – métrage *Home Stories* (1991), l'artiste allemand Matthias Müller propose un montage de six minutes de plans extraits de films hollywoodiens sortis entre les années 50 et les années 60, tous ramenés au format 1,37:1 full frame, et dénaturés par une probable duplication analogique. En effet probablement réalisé, comme la texture et l'aspect des images en témoigne, en analogique VHS ou dans un format équivalent, le film a ensuite été kinescopé en 16mm, et c'est dans ce format qu'il doit de préférence être diffusé, selon *Light Cone*, qui le distribue.

Ce type d'œuvre, qui repose sur la duplication (et la dénaturation liée à celle-ci) illustre de manière radicale la question du transfert et met en valeur, assez ironiquement, le décalage entre le support originel des œuvres cinématographiques, et le support vidéo par le truchement indirect duquel elles entre le plus souvent dans nos mémoires, ce que redouble le retour au support film et la diffusion recommandée par *Light Cone* en pellicule, retour au film par lequel *Home Stories* prend tout son intérêt, et cesse d'être un simple « montage » comme fans et cinéphiles en réalisent aujourd'hui des kyrielles chaque jour. Dans *In girum imus nocte et consumimur Igni*, Guy Debord, écrit Jullier,²¹⁷ refusait en 1978 aux spectateurs « le talent ou même la possibilité de faire ce qu'il fait, c'est à dire de 'prendre' des images et de leur donner un sens dont leur concepteur n'entendait pas les charger ».

Il faut dire, aussi, que principalement pour des raisons liées au coût du matériel de tournage et de montage, l'accès à la création et à la production audiovisuelle restait à l'époque l'apanage de quelques privilégiés (dont Debord lui - même), tandis que les autres se contentaient de tourner en « tourné - monté » quelques images à l'aide de leurs petites caméras Super 8, bientôt remplacées par les premiers Caméscope après le lancement des premiers modèles grand public par JVC et Sony. Quant à l'accès à des copies des « films », à moins de monter directement à partir de réductions disponibles à la vente, mais que l'on détruit de fait irrémédiablement.

²¹⁷*Qu'est ce qu'un bon film*, Jullier, La Dispute, 2002

Aujourd'hui, en revanche, « Tout le monde peut cuisiner », comme l'affirme fièrement le chef cuisinier Auguste Gusteau dans le film de Brad Bird *Ratatouille*. Le développement des technologies numériques et des autoroutes de l'information a, sinon mis fin à ce hiatus entre professionnels et amateurs, du moins sérieusement donné de coups de boutoir dans le plafond de verre technologique qui pouvait les séparer. En effet, il est aujourd'hui extrêmement facile de se procurer de puissants logiciels grand public de *Movie Factory* à *Imovie* en passant par leurs homologues gratuits : *Movie Maker*, aujourd'hui installé d'office sur la plupart des machines dotées du système d'exploitation *Windows*, dont il fait partie de la suite logicielle, ou *Movixone*.

Dans le même temps, à travers les réseaux moins licites des communautés d'utilisateurs (et, notamment, des défenseurs du libre accès aux outils informatiques, pour qui culture comme logiciels doivent être, dans la mesure du possible, gratuits pour l'utilisateur final) l'internaute un peu renseigné peut avoir accès à des versions pleinement fonctionnelles de la plupart des logiciels professionnels de création assistée par ordinateur, de la suite graphique et vidéo *Adobe CS5* à *Final Cut* en passant par *Avid*, tandis que les petites caméras numériques haute définition se démocratisent à des prix toujours plus bas, pour des rendus toujours plus proches des exigences qualitatives de caméras professionnelles. Malgré la qualité de la plupart d'entre elles, virtuellement toutes les créations de fans utilisent des « avatars » indirects des films, le plus souvent, comme Sam Hocevar et Matthias Müller, des vidéogrammes grand public, ou des copies pirates issues du téléchargement.

Nous reviendrons ultérieurement sur la manière dont cette évolution culturelle et technologique va influencer sur le rapport des spectateurs aux films – et, surtout, aux images créées de toutes pièces par Hollywood – nous nous contenterons ici d'aborder la question de la manière dont internautes et aficionados se réapproprient les films. Outre les toujours plus nombreuses reprises suédées²¹⁸ de scènes cultes du Septième Art réalisées avec un redoutable sens du second degré et de la parodie par quelques aficionados, les films font régulièrement l'objet, sur *Youtube*, *Dailymotion* et autres plateformes

218 « Officialisée » par Michel Gondry dans son film *Be Kind Rewind*, où les gérants d'un vidéoclub prétendent montrer des versions « venues de suède » à leurs clients pour cacher l'effacement accidentel des cassettes, la pratique du film suédois consiste à réaliser, avec des moyens dérisoires, des « remakes » le plus souvent parodiques de grands moments du Septième Art. A l'échelle de la petite communauté de la diégèse, ces films prennent d'ailleurs carrément le statut de « remakes de substitution », au grand dam des ayants droits, qui finiront d'ailleurs par faire détruire toutes les bandes. Selon John Finlay Kerr, le film de Michel Gondry tout entier peut être lu à travers ce prisme de la mémoire cinématographique, et des traces qu'en laissent les films suédés. John Finlay Kerr, *Rereading 'Be Kind Rewind' (2008): How film history can be remapped through the social memories of popular culture* Revue électronique *Screening the Past*, Université de La Trobe (Australie), 2009. [<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/24/be-kind-rewind.html>, En ligne, 1/7/11]

participatives porte-étendard du Web 2.0, de détournements – pas toujours parodiques ni même moqueurs – de manière parfois même originale et intéressante, proposant une nouvelle lecture très personnelle des séquences ou des fragments concernés.

On a eu l'occasion d'évoquer, par exemple, les bandes – annonces d' *Avatar* dont la bande son avait été extraite, et resynchronisée avec des images tirées du film de Terence Malick *The New World*, ou cette mise en parallèle des échos visuels entre *Inception* et *The Matrix*, notamment autour de la séquence de combat en apesanteur dans le film de Christopher Nolan.

Apparus à la fin des années 90 avec les premiers magnétoscopes grand public dotés de fonction d'enregistrement pas à pas, ce qu'on a coutume d'appeler les *fanclips* sont des courtes vidéo réalisées par des fans, pour rendre hommage à des films ou des acteurs qu'ils affectionnent particulièrement, affection que la création est pour eux un moyen de communiquer et de partager. Aux *Fandubs*, déjà évoqués, s'ajoutent les *A.M.V.*, c'est à dire, les *Anime Music Video*. A l'origine, cette expression ne désignait que les clips créés par des fans de mangas ou de dessins animés japonais (anime), puis, progressivement, ont été inclus dans le champ de cette définition les montages réalisés sur les images de dessins animés européens ou américains. (Disney, notamment). Aujourd'hui, la pratique étant strictement identique sur le principe et sur les objectifs, commencent à être également inclus dans cette définition les clips réalisés par des fans d'acteurs ou de films en prises de vues réelles.

A de rares exceptions près, les bandes-son de ces « Music Video » ne reprennent pas la bande originale des œuvres dont elles réutilisent les images. Le plus souvent, il s'agit de chansons qu'affectionne l'internaute, et qui sont, pour lui, chargées d'une valence émotionnelle proche du film auquel il souhaite rendre hommage. Dans certains cas, le choix de la chanson , puis des images qui vont l'illustrer, relève d'une véritable et complexe démarche artistique, dans la mesure où les images et les modalités de leur montage peuvent venir faire écho, voire contrepoint, aux paroles du morceau choisi.

Parmi les A.MV. les plus réussis en circulation sur le Web – et aussi, semble t-il, l'un des plus anciens-citons l'hommage à Hayao Miyazaki sur la musique de Loreena McKennit *The Mummer's Dance*, qui mêle des extraits de six films réalisés par le maître de l'animation Japonaise au Studio Ghibli, du *Château dans le Ciel* à *Nausicäa de la vallée du Vent* en passant par *Porco Rosso*. Afin d'atténuer au mieux les légères différences de cadrage, les extraits ont tous été soigneusement retravaillés pour les

harmoniser au mieux entre eux.

Lors de leur collecte des rushes nécessaire à la réalisation de leurs clips, les fans utilisent en effet des sources hétéroclites, allant le plus souvent des vidéogrammes disponibles dans le commerce aux enregistrements télévisés (ces derniers étant généralement retravaillés et soigneusement recadrés afin de faire disparaître le logo de la chaîne) aux bandes-annonces officielles (récupérées, le plus souvent, sur le site du distributeur ou du producteur). Plus rarement, ils utilisent aussi des fichiers vidéo pirates récupérés via des réseaux de fansubbing²¹⁹ ou de peer-to-peer.²²⁰ Bien que de qualité moindre, ces fichiers présentent en effet un double avantage : ils épargnent à l'internaute dépourvu du matériel adéquat la fastidieuse étape de la numérisation, et lui permettent, dans certains cas, de s'enorgueillir de métrage plus ou moins inédit au moment de la réalisation du clip.

S'il est difficile d'identifier exactement qui se cache derrière les pseudonymes des différents réalisateurs, la date de production de ces montages vidéo est, du moins pour les clips ayant directement trait à l'animation, assez facilement identifiable, d'une part, grâce aux générations des codecs vidéo – qui, turnover lié à l'évolution des logiciels et des systèmes oblige, deviennent rapidement obsolètes et donc relativement faciles à dater – et, d'autre part, grâce aux bases de données communautaires mises en ligne à l'intention des internautes désireux d'échanger entre eux leurs œuvres, ou de se documenter dans le but de prendre part à l'un ou l'autre des concours régulièrement organisés par les sites spécialisés en la matière.²²¹

On ne s'étendra pas ici davantage sur le sujet, mais, hormis quelques réalisateurs intensivement productifs, qui doivent posséder dans leurs machines de riches archives des différents rushes compilés au fur et à mesure de leur « carrière » en la matière, rares sont les clippeurs qui conservent les rushes des clips qu'ils ont réalisés : s'ils souhaitent réutiliser certaines images de tel ou tel film, ils procéderont à une nouvelle extraction. Par ailleurs, à de rares exceptions près, les clips réalisés à partir de fichiers pirates récupérés sur les autoroutes de l'information sont, pour minimiser les opérations de transcodage, et donc préserver la puissance de calcul des machines sur lesquelles ils sont réalisés, le plus souvent exportés dans un codec²²² et un format le plus proche possible de celui d'origine. Ainsi, le clip *The Mummer's Dance* :

219 Fansubbing : sous – titrage d'un film, généralement japonais, par ses fans afin d'en favoriser la diffusion dans d'autres pays où il est encore inédit. Voir lexique.

220 Peer – To – Peer : Système d'échange de données par Internet, généralement utilisé pour la distribution et l'échange des fichiers pirates. Voir Lexique

221 Concours qui n'ont, précisons – le, généralement pas d'autre enjeu que l'obtention de la tête du classement, et, pour le réalisateur du clip, une notoriété supplémentaire.

222 Codec : Protocole d'encodage / décodage des données vidéo et audio utilisés afin d'obtenir le meilleur compromis possible

Tribute to Hayao Miyazaki, que nous évoquions à l'instant, date de la toute fin 1997 ou du début 1998, ce qui est cohérent avec son format d'encodage extrêmement léger (MPEG1 320x240), et son mode privilégié de diffusion (les réseaux d'échange pair – à – pair *Ed2k*, plus connus sous le nom d'Emule ou d'Edonkey, qui ne sont en fait que leurs logiciels clients.²²³

Aujourd'hui, majorité des A.M.V. les plus récents, comme *I would Walk 500 Miles*, de DistrOtion, sur la musique *The 500 Miles*, des Proclaimers, utilisent, eux, plutôt les réseaux de diffusion par torrents, voire, plus volontiers encore, afin d'échapper aux poursuites émanant des différents ayant droits et leurs mandataires, les sites de Direct Download comme Megashares ou Megaupload, où l'on peut télécharger directement les fichiers sur des serveurs, sans être tributaire d'un hachage et de la connexion des sources. On ne s'échange alors plus directement les fichiers, mais leurs liens, de manière privée, soit par mail, soit sur des forums spécialisés, prolongeant à son extrême la logique déjà amorcée par Bittorrent. Cette pratique est facilitée par l'apparition de logiciels de téléchargement automatisé, comme *Jdownloader* ou, plus simplement encore, l'adjonction de fonctions de maîtrise du téléchargement des gros fichiers directement dans les dernières évolutions en date des navigateurs internet.)

Avec l'explosion des plateformes de partage vidéo comme de streaming, et la reconnaissance des médias institutionnels qui commence à venir, notamment grâce à des concours et festivals d'AMV organisés dans le cadre des différentes « Japan Expo » à travers la planète, certains de ces AMV peuvent acquérir une visibilité non négligeable, grâce aussi au système de référencement associatif²²⁴ mis en place

entre la qualité et la réduction de la taille du fichier. Quant au format, il désigne, le plus souvent, le type de fichier utilisé. En vidéo, on peut trouver ainsi des fichiers de formats différents, avec le même codec, mais aussi des fichiers avec le même format, mais des codecs différents. L'internaute lambda est, de fait, généralement équipé de logiciels de lecture universels comme VLC ou Media Player Classic, capables de traiter la quasi totalité des formats et codecs en circulation sur le web, grâce à un processus de mise à jour régulier.

223 On n'ira pas ici jusqu'à faire un historique du réseau mondial, que couvre – certes succinctement - *The History Highway : A 21st Century guide to Internet resources*, sous la direction de Dennis A. Trinkle et Scott A. Merriman, Edition M.E Sharpe, rééd. 2006. En résumé, on peut découper l'histoire de l'échange de fichiers en trois grands temps, en fonction des débits dont pouvaient disposer les utilisateurs. Les premières années, les débits étaient très restreints et les forfaits limités. De fait, les fichiers étaient très compressés pour permettre leur envoi sans trop alourdir la facture de l'internaute. Par la suite, avec l'apparition des réseaux illimités, l'augmentation du trafic s'est faite, toujours sur les réseaux historiques (Shareaza, Kazaa et Emule / Edonkey). Très vite, ces réseaux ont été supplantés par d'autres protocoles, et notamment, le protocole Bittorrent, qui passe par un fichier tiers pour obtenir les coordonnées et le hachage des fichiers, et s'accommode bien mieux des « gros fichiers ». Dans un troisième temps, les réseaux de peer – to – peer sont entrés dans l'ère de l'échange crypté, et de la sécurisation de données afin d'échapper aux radars d'entreprises comme TMZ, mandatées par les ayant droits.

224 L'objectif étant de prolonger le plus possible le temps passé par l'internaute sur le site – et donc, le nombre d'écrans publicitaires vus par lui – au cours de sa navigation, cette technique vise à proposer, en fonction de l'analyse du trafic et de l'historique de visite de l'internaute, des vidéos similaires, suivant la logique du « si vous avez aimé ceci, ceci devrait vous plaire ». Ainsi, il n'est pas rare de voir apparaître, dans les vidéos proposées par Youtube ou Dailymotion, des AMV du film dont on cherchait à visionner la bande annonce.

par la plupart des plateformes de diffusion de contenu vidéo.

A titre d'exemple, *Pairs*, une vidéo de LordAlucard001 mettant en scène des binomes célèbres dans quelques anime, est en train de franchir, sans véritable publicité ni visibilité apparente, (le clip n'apparaît pas en tête des recherches concernant les anime dont il reprend des extrait), le cap hautement symbolique sur le net des 20 millions de vues.²²⁵ Dans certains cas (très rares) , il peut même arriver que, comme pour le cas du clip *Impressions* basé sur la version symphonique du titre de Cerrone *Supernature*, l'artiste original trouve le travail de tellement bonne qualité qu'au lieu de poursuivre en justice, il reprenne à son compte ladite vidéo, sur son espace officiel. Seulement, il y a un revers de la médaille à ce succès : l'artiste « pirate » se retrouve alors complètement dépossédé de son œuvre : sur la page officielle de Cerrone, le clip « de fan » est certes indiqué comme tel, mais ni son pseudonyme ni une adresse web où trouver d'autres de ses travaux ne sont indiqués.

Abordée à plusieurs reprises dans le cadre des Journées Archimages, la question de la conservation de cette pléthore d'images mises en ligne par les internautes se pose aujourd'hui de manière d'autant plus cruciale que le World Wide Web est en train de connaître une mutation sans précédent. Elle a été amorcée en 2006 avec le rachat par Google de la plateforme d'hébergement de vidéos en ligne *Youtube* pour près de deux milliards de dollars. Ce rachat signe, à moyen terme, l'arrêt de mort de la propre plateforme d'hébergement de la firme de Mountain View, laquelle souhaite la reconvertir à partir du mois de mai 2011 en moteur de recherche exclusivement dédié à la recherche de vidéos sur les principales plateformes d'hébergement vidéo, de Dailymotion à YouTube en passant par MegaVideo ou encore Virgilio.it.

En conséquence, les vidéos hébergées sur les serveurs seront progressivement effacées des serveurs de Google, et sont donc, vouées à la disparition, les internautes étant d'ailleurs invités par la firme américaine à récupérer leurs contenus vidéos mis en ligne, et à procéder, pour ceux qui le souhaitent, à leur migration vers la plateforme Youtube ou toute autre plateforme de leur choix.

225 Même – et peut – être plus encore, a fortiori – si cela se fait lentement, passer la barre du nombre de visionnages à sept chiffres est, pour une vidéo non relayée par des médias institutionnalisés sur la toile, une performance que peu réalisent, à plus forte raison lorsque l'on sait que les internautes mettent en moyenne en ligne sur Youtube plus de 35 heures de contenus vidéo par minute, selon un record établi en 2010, et probablement largement battu depuis. Dans un temps médiatique où la logique de la nouveauté et de l'immédiateté prévaut, maintenir un nombre de visionnages quotidiens élevés sur plusieurs années est une performance qu'il convient de saluer.

En France, la BNF, dans le cadre du dépôt légal, reçoit régulièrement, depuis 1992, des copies « offline » de sites institutionnels ou célèbres. En 2002, rappelle Béatrice de Pastre, la BNF avait aussi, à des fins de recherche, organisé l'archivage des différents sites politiques liés, directement ou non, à la campagne présidentielle française.

Floue pour ce qui est de la conservation des œuvres audiovisuelles diffusées (légalement ou illégalement) sur le Net, la loi DADVSI (promulguée en 2006) partage entre l'INA et la BNF la compétence de la conservation des données du Web, le premier se chargeant essentiellement des sites liés aux chaînes de télévisions, la seconde, à l'aspiration annuelle des contenus disponibles sur le Web français, dont elle reconstitue l'image dans ses serveurs de stockage, à la manière du projet EVA des Finlandais, qui vise à la conservation de l'intégralité du web Finnophone. Or, comme les deux premières lettres de l'adresse de n'importe quel site internet ne manqueront pas de le rappeler, le Web est avant tout « World Wide », (mondialisé) Il joue un rôle de plus en plus prépondérant dans la réception et la diffusion des œuvres cinématographiques, dont les œuvres de fans et autres parodies suédées constituent un corpus non négligeable de traces laissées par les films dans la mémoire culturelle collective de telle ou telle génération de spectateurs, sans parler de sites comme *Archive.org* ou de chaînes YouTube comme *Silentfilmdemocracy* ou *Retrovisions*, qui mettent régulièrement en ligne des contenus cinématographiques à la valeur patrimoniale importante.

2.3 Les liens entre œuvres comme bases d'une archéologie systématique des films ?

En conclusion de *Palimpsestes*, Genette rappelle l'utopie Borgésienne d'une littérature « en transfusion perpétuelle (perfusion transtextuelle) constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. »²²⁶ Il termine d'ailleurs son ouvrage en expliquant que l'hypertextualité, (et plus généralement, l'intertextualité), n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes « sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine ».

Partant de la longue exploration à laquelle nous nous sommes attelés, utilisant les axes de Genette

226 *Palimpsestes*, p. 558

comme autant de lignes à l'hameçon desquelles on espérait pouvoir remonter quelque information archéologique, on lance ici l'hypothèse de la formidable utilité que peut représenter la méthode Genette dans le cadre d'une thèse sur l'histoire et l'archéologie des contextes technologiques cinématographiques.

Comme nous le verrons à propos des copies et versions successives avec Paolo Cherchi Usai, la réception des films est un rhizome ou un cristal en perpétuelle évolution, et on peut y trouver des traces archéologiques non seulement de l'état du film à une date donnée, mais, bien au-delà du champ du seul film lui-même, nous pouvons collecter, par ricochet, une quantité importante d'informations contextuelles. Au delà de la connaissance la plus exhaustive possible des réseaux d'inter – influence que nouent entre elles les œuvres cinématographiques, on peut ainsi mieux comprendre la manière dont une œuvre ouvre des voies pour celles qui la suivent (et, par ricochet, parvient aux différentes époques et générations qui lui succèdent).

Une fois définitivement mises en système les différentes typologies de relations intertextuelles et hypertextuelles que nouent les œuvres cinématographiques entre elles, comme avec celles venues des autres arts (et ce, dans tous les sens) on pourra alors vraiment commencer à exploiter le gisement informationnel prometteur que constituent ces réseaux de narration, dans lesquels se cachent en filigrane autant de témoignages « archéologiques » du passage de telle ou telle œuvre dans la culture cinématographique et audiovisuelle commune à telle ou telle époque. « L'intertextualité réside dans un certain nombre de détails qui ne sont pas seulement attachés à une certaine période, mais chargés de connotations », argumentera t-on avec Lawrence Venuti.²²⁷ Dans ce contexte, les extraits de *The Hunt for Red October* repris dans *What Women Want* ou ceux de *The Magnificent Seven* dans *Le Premier Jour du reste de ta vie* vont constituer un témoignage, certes imparfait, mais direct, de ce qui était accessible au grand public de ces films, et de la manière dont lesdits films pouvaient être vus.

Quelque louables que soient les efforts de préservation des appareils cinématographiques d'époque en parfait état de marche d'un Jean-Pierre Versheure, d'un Laurent Mannoni, ou en matière de matériel vidéo, d'un Andrew Hain comme d'un David Brown, ils sont voués à rester vains sans une conservation de la manière dont ces appareils pouvaient fonctionner *à l'époque*. En effet, une grande partie des résultats obtenus par de telles reconstitutions dépendent grandement du réglage de l'installation, réglage qui,

²²⁷ Lawrence Venuti, *Traduction, intertextualité, interprétation*, in Palimpsestes, Revue de traduction, N°18, *Traduire l'intertextualité volume 1* Presses de la Sorbonne Nouvelle, Juin 2006, p.21

fatalement, ne pourra jamais totalement échapper au « goût » et aux habitudes de l'époque dans laquelle le matériel obsolète sera exhumé.

C'est de ce « goût » que témoignent, à leur façon, les films de Nancy Meyers²²⁸ et de Rémy Bezançon que nous avons pu étudier ici²²⁹. Ils nous montrent les appareils en fonctionnement, tels qu'ils le faisaient à l'époque. Ainsi, produit et tourné à la fin des années 2000, le film de Nancy Meyers s'inscrit dans un contexte de déclin de la diffusion en analogique des contenus télévisuels, et donne par ailleurs un échantillon assez représentatif de la manière dont les œuvres cinématographiques sont insérées dans le rythme du flux télévisuel, avec ses multiples interruptions publicitaires. Par ailleurs, le spectateur attentif remarquera que l'extrait du film est complètement recadré par une opération de Pan & Scan²³⁰ dont sont coutumiers les téléspectateurs américains, réputés allergiques à la présence à l'écran des bandes noires « letterbox » impliquées par la diffusion en format respecté des films au cadre plus large que celui de l'écran. Par voie de conséquence, la zone visible dans le film de Nancy Meyers correspond approximativement au tiers central de l'image 2,40:1 originale du film de John Mc Tiernan.

Mais, l'image n'est pas diffusée sur un écran 4/3, comme c'était alors le principal standard de diffusion à l'époque pour la diffusion hertzienne non numérique, en France comme aux Etats Unis d'ailleurs. Elle apparaît sur une dalle plasma plutôt moderne, d'aspect ratio 16/9, comme on pouvait commencer à en voir dans les foyers à partir de la fin des années 90, lorsque cet aspect ratio a fait l'objet d'un phénomène de mode (dont il semble difficile de déterminer s'il est né **à cause de la diffusion en 16/9 de la télévision numérique**, ou si la télévision numérique s'est mise à diffuser en 16/9 et non en 4/3 **à cause** dudit phénomène de mode). Une chose est sûre, encore aujourd'hui, beaucoup de ces installations de réception à domicile sont mal réglées, et tendent à « écraser » l'image du signal vidéo 4/3 traditionnel sur toute la largeur de l'écran 16/9, afin d'éviter l'apparition des bandes noires censément honnies et rédhibitoires pour l'utilisateur lambda. D'où le recours, sinon systématique, du moins très fréquent des chaînes privées aux opérations de *Tilt & Scan*²³¹ pour permettre à leurs anciens programmes 4/3 et aux films 1,37:1 d'occuper tout l'écran.²³²

228 *What Women Want*

229 *Le Premier Jour du Reste de ta Vie*

230 Voir Lexique

231 Voir Lexique.

232 Sans parler des pratiques de plus en plus courantes, notamment sur les chaînes privées, de réétalonnage et de colorisation des films, comme on a encore pu le constater à l'été 2011 avec la rediffusion sur la chaîne TNT W9 du film *Le Cave se Rebiffe* (Gilles Grangier, 1961). Diffusé légèrement recadré, avec une bande son remixée en stéréophonie, le film, interrompu de deux coupures publicitaires, fut visionné de la sorte par 1 200 000 téléspectateurs ce soir – là. La chaîne du groupe Métropole Television ayant joué la carte de la contre – programmation en regard de son cœur de cible habituel, pour

C'est le cas ici, dans l'extrait du film de Nancy Meyers, comme on peut le constater en observant attentivement la déformation du radar vert, situé à l'arrière plan, ou en comparant la largeur des canalisations qui traversent verticalement le cadre avec celle des mêmes canalisations, dans le même plan présenté dans sa version Blu – Ray, issue, comme souvent, sinon du négatif original, du moins, d'un interpositif de très grande proximité générationnelle avec celui-ci.

Dans le même temps, *Le Premier Jour du Reste de ta Vie* conserve, lui, une trace de la version française du film *Les Sept Mercenaires* (pour employer le titre français, puisque nous parlons ici de VF), et de la manière dont celle-ci était diffusée à la télévision *non pas*, dans le contexte diégétique (les films étant régulièrement diffusés pan & scannés dans les années 80, comme en témoignent les VHS d'époque), mais, de manière il est vrai quelque peu anachronique, dans le contexte des années 2000 et de la télévision haute définition, où les films sont diffusés en format respecté. Par ailleurs, le choix de laisser traîner l'extrait sur la longueur (la séquence dure plusieurs minutes) tendrait à souligner le rapport culturel différent qui se noue à l'œuvre cinématographique, même télédiffusée, tandis que l'extrait du film de Nancy Meyers ne dure que quelques secondes, par ailleurs parfaitement insérées dans le flux du zapping télévisuel alors que l'extrait des *Sept Mercenaires* est semble t-il traité avec un peu plus de déférence.

Le jour où il ne restera plus de copies en état de marche de *The Magnificent Seven* et de *The Hunt for Red October*, datées des années 2000, les extraits qui en sont repris dans le film de Nancy Meyers et celui de Rémi Bezançon permettront au moins d'en apporter un témoignage, embaumé, dirait sûrement ici André Bazin, c'est à dire à jamais préservé, figé, dans la pellicule, comme l'ADN des dinosaures dans la panse du moustique prisonnier de la cire qui orne le pommeau de canne du milliardaire John Hammond (dans *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, et dans le livre éponyme de Michael Crichton).

Dans la lignée de Kracauer, Wim Wenders ne dit pas autre chose, lorsqu'il explique que, la tâche principale du cinéma est, pour lui, la « ²³³préservation des choses ». On pourrait aussi convoquer ici Aby Warburg et ses réflexions sur la question de la *survivance* des images. En effet, écrit-il, l'image est « un

mieux contrer le film *Tanguy* rediffusé sur TF1 au même moment, on peut supposer qu'une bonne part des téléspectateurs présents devant leur écran ce soir – là ont découvert le film de Gilles Grangier pour la première fois, ce qui veut dire qu'elle leur servira de référence lorsqu'ils reverront le film, par exemple à l'occasion d'une autre diffusion sur une chaîne plus respectueuse que W9 de l'intégrité des œuvres cinématographiques.

233 Cité par Brigitte Peucker dans son article *The Ecstatic Membrane of the Real : Filming Wender's Cities*, in *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : Du cinéma et des restes urbains*, Dir François Jost et Charles Perraton, L'Harmattan, 2003, p.77

phénomène anthropologique total, une cristallisation, une condensation particulièrement significative de ce qu'est une "culture" à un moment de son histoire ». Il s'agit de déceler les images survivantes, par-delà les « aléas de la chronologie »²³⁴

Si les citations directes peuvent présenter un intérêt directement et aisément démontrable, il serait dommage de se restreindre à la seule exploitation de celles – ci dans le cadre d'une thèse sur l'archéologie des techniques cinématographiques et de la diffusion des œuvres. En effet, avant d'être cinéastes, des réalisateurs comme Peter Jackson ou encore Steven Spielberg ont d'abord, et surtout, été des spectateurs, nourris d'un bagage cinématographique et culturel. Se restreindre au seul champ de la citation directe, sous le prétexte que celle-ci est la seule à ne pas poser problème sur le plan de son identification et de son interprétation, serait se priver de tout un pan de ce bagage cinématographique, fatalement voué à ressurgir à un moment ou à un autre. Ces citations « sans guillemets », dans l'art desquelles le cinéma, selon Benjamin, passé maître, pourraient constituer les premiers jalons d'une « pierre de rosette » du « puzzle anachronique » parfois confus dont nous héritons, pour reprendre une expression de Georges Didi – Huberman.²³⁵

Notre exploration nous a déjà conduits, à deux reprises, à nous interroger sur la question de *l'oubli* revendiqué (remakes de substitution), nécessaire, ou subi des œuvres cinématographiques. La transmission de quelque chose suppose en effet l'oubli de tout le reste, qui échappera à cette transmission. Or, le World Wide Web constitue, pour les œuvres cinématographiques, un paratexte avec l'importance duquel il faut de plus en plus compter, à plus forte raison que, malgré les efforts des majors, le droit à l'oubli n'y a pas forcément droit de cité, y compris et surtout pour les œuvres cinématographiques, notamment grâce aux communautés de fans qui documentent et se relayent entre elles parfois compulsivement la moindre information disponible relative à leurs films favoris.²³⁶

234 *Le Cinéma de l'immobilité*, Ludovic Cortade, Publications de la Sorbonne, 2008, p.238

235 Georges Didi Huberman, *L'image Survivante, Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, collection Paradoxe, 2002, p.48, (cité par Ludovic Cortade dans *Le Cinéma de l'Immobilité*, p.238)

236 D'où son utilisation dans le cas de certaines œuvres à clefs, comme pour la série télévisée *Lost*, dont les sites web promotionnels encourageaient le spectateur à chercher des indices quant à la compréhension du récit dans certains extraits spécifiques, réorganisés ou regroupés dans ce but, isolés du déroulement et de la continuité des épisodes. Plus récemment, *Pottermore*, reprend et prolonge de manière interactive les sept livres de la saga *Harry Potter*, avec notamment, à la clef, des contenus et des extraits inédits rédigés et finalisés mais « coupés » par la romancière avant publication. On ne développera pas davantage ces stratégies, à propos desquelles le lecteur pourra consulter Philip David Marshall, *Newly Mediated Media*, in *The Handbook of Internet Studies*, sous la direction de Robert Burnett, Mia Consalvo, et Charles Ess Wiley Blackwell Publishing, 2010.

Dans certains cas, il peut même arriver que les liens soient directement fournis à l'utilisateur par le moyen de petites applications PC présentes sur les DVD édités dans le commerce. Parmi les pionniers en la matière, citons, notamment, Warner et le DVD du premier opus de la trilogie *Matrix* qui permettait ,d'accéder à des bonus dont le contenu pouvait aller de la scène coupée à la featurette informative en passant par la révélation d'informations sur la « matrice ». Cependant, si la toile peut être, plus ou moins à raison, considérée comme une hypermémoire de son temps, ses contenus et son architecture n'en sont pour autant pas gravés dans la pierre. Au contraire, il sont en perpétuel chantier, en perpétuelle réécriture, comme un gigantesque palimpseste numérique.

Par exemple, dans le cas du DVD du film de Luc Besson *The Fifth Element*, si le DVD²³⁷ contient toujours les liens internet du site promotionnel mis en ligne à l'époque de sa sortie, lesdits liens ne mènent semble t-il plus à rien depuis longtemps. La page semble avoir migré ou été oubliée lors d'une refonte ultérieure du site dans son ensemble, et il ne reste plus, sur l'écran, qu'un message d'erreur. Il n'empêche, aujourd'hui encore, le DVD tente de rediriger son propriétaire vers ce site inexistant lorsqu'on exécute le petit programme ouvrant l'accès à celui ci, constituant, d'une certaine manière, un témoignage de son existence passée.

Au-delà des « sources officielles », l'exploration des contenus mis en ligne sur les plateformes d'hébergement vidéo, comme Youtube ou Dailymotion conduit assez souvent à la découverte de contenus cinématographiques intéressants, comme les « breakdown », c'est à dire la décomposition des différentes couches de traitement numériques impliquées par les effets spéciaux des grands blockbusters hollywoodiens contemporains, de *Hereafter* à *2012* en passant par *The Day After Tomorrow*, ou encore, ces contenus « expurgés » dont la Toile rétablit, sinon la visibilité, du moins, témoigne de l'existence.

Ces contenus sont régulièrement remis en ligne par les internautes qui semblent penser important de les partager, et ce, malgré les tentatives de suppression et les pression en ce sens des ayants droits concernés Comme on a pu le constater, Youtube essaye, sans succès, de bannir de ses pages les parodies de *Der Untergang*, coupés au montage, mais disponibles sur plusieurs plateformes d'échange vidéo dans une version probablement repiquée d'une source analogique, comme le bruit vidéo et la basse définition de ces extraits tendrait à le suggérer.

237 Comme le CD de la bande originale, a t-on pu également constater

Or, la visibilité comme la disponibilité en ligne de ces contenus « pirates », de même que des versions domaine public des grands classiques du cinéma premier, des Frères Lumière à *Metropolis* en passant par les premiers fils d'Alfred Hitchcock, est, malgré les incessantes mises en ligne de ces contenus par différents contributeurs (qui semblent d'ailleurs s'ignorer les uns les autres) largement tributaire, d'une part, de l'espace web mis à disposition par les propriétaires des serveurs, qui peuvent comme cela a été le cas pour Google Video, décider de réallouer ces fermes de serveurs à d'autres utilisations, et d'autre part, des réactions et des menaces juridiques posées par les ayants droits de versions soumises, elles à copyright. Ainsi, Ghibli et Toei poussent régulièrement Youtube ou Dailymotion à retirer de leurs sites des vidéos jugées offensantes mais pourtant parfaitement légales, le tout, bien sûr, sans parler de la possibilité, non négligeable, de la décision de l'hébergeur de supprimer un compte trop longtemps resté inactif ou au contraire, trop dynamique en matière de mise en ligne de contenus illégaux.

Dire avec la plus absolue conviction qu'elles sont hors-la-loi ne les rendant pas moins populaires (dans certains cas bien au contraire, d'ailleurs) que faire de ces versions pirates de films disponibles en streaming, ou hébergées sur les sites de téléchargement direct, parfois plusieurs jours (ou plus) en amont de la sortie en salles ? En effet, c'est sur des sites comme *Megavideo* ou encore *Streamiz* qu'une proportion non négligeable d'internautes découvrent certains des grands blockbusters du moment, il faudra donc bien finir par étudier ces différentes versions : screeners, telesync, etc.... Ces copies sont loin de toutes se valoir, et les mêmes films n'ont pas forcément la même disponibilité dans tous les réseaux et les communautés d'utilisateurs, selon la politique de lutte contre la copie interne du studio qui les a produits mais aussi, et surtout, la manière dont les copies de démonstration ou de travail sont de nos jours intentionnellement très dégradées pour limiter l'impact de leur diffusion sur le net.

Ces pratiques n'ont cependant pas réussi à empêcher une copie de travail très incomplète sur le plan des effets spéciaux de *Spider-Man*, (Sam Raimi 2002), de connaître une florissante carrière anticipée et totalement illicite dans les campus et les lycées, plusieurs mois avant sa sortie « officielle » en salles ²³⁸ de même, quelques années plus tard, que pour le film *X – Men Origins : Wolverine*, forçant d'ailleurs le réalisateur et le producteur à presser les internautes de cesser de la faire circuler, plaidant que cela ne pouvait aller qu'au détriment du film et de l'expérience des spectateurs.

Malgré les efforts mis en œuvre, n'importe quel contenu audiovisuel essaime à travers la Toile de

238 *Qu'est ce qu'un bon film ?*, Laurent Jullier, Editions La Dispute, 2002, p.83

manière virale et quasi aléatoire, et poursuit sa vie tant que des internautes partagent et échangent le fichier concerné. De la qualité et la quantité de cet épandage va dépendre la survie dans une version de bonne qualité de celle – ci, au fur et à mesure que des versions recompressées ou retouchées (repack), souvent de moins bonne qualité mais offrant un meilleur compromis qualité / volume de données font leur apparition.

Cependant, la probabilité de voir ceux-ci disparaître complètement est relativement faible, dans la mesure où il suffit qu'une seule copie complète survive aux purges des ayant droits pour que celle-ci puisse à son tour potentiellement se répandre comme une traînée de poudre à la faveur d'un même (comme pour *Der Untergang*) ou des recommandations contextuelles des moteurs de recherche. De fait, aujourd'hui, le fonctionnement du réseau internet rend très compliquée la lutte contre la diffusion pirate du film premier, dans le contexte d'un « remake de substitution ». Si le remake du film de Fred Niblo *Ben Hur A Tale of the Christ by General Lew Wallace* était lancé aujourd'hui, au lieu d'un seul fauteur de troubles en la personne d'un historien du cinéma armé d'une copie 16mm fatiguée comme en 1959, la M.G.M devrait en effet, en 2011 faire face à plusieurs dizaines de milliers de fichiers vidéo pirates du film de Fred Niblo et à au moins deux versions visibles en streaming.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, et malgré l'impression en partie infondée qu'en donnent les propos d'Hadopi, des majors et autres ayant droits, *Super 8*, *The Rise of the Planet of the Apes* ou encore *Pirates of the Caribbean : On Stranger Tides*, pour citer les locomotives de la fréquentation en salles au troisième trimestre 2011 et par ailleurs en tête du top 100 des torrents les plus populaires à la même période, n'ont en effet pas le monopole de la diffusion sur les réseaux d'échange pair – à – pair. On oublie trop souvent d'ailleurs qu'ils visaient au départ à permettre l'échange entre universités et entre étudiants de documents numérisés tombés dans le domaine public. A titre d'exemples, au-delà du film de Niblo, *The Lost World*, de Harry O'Hoyt (1925), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ou encore *The Bat* (Roland West, 1926) figurent ainsi parmi les films les plus facilement disponibles sur la toile, avec pas moins de trois versions différentes principales. Ces trois versions, sont encodées différemment, et, sont surtout, issues de sources très hétérogènes, qui vont du télécinéma improvisé (*Metropolis* et *The Lost World*) à la numérisation d'une vieille bande vidéo analogique (*The Bat*), vraisemblablement elle-même issue d'un enregistrement télévisé à la télévision espagnole, comme semble en témoigner le logo présent en filigrane dans le cadre inférieur droit. Il n'empêche que c'est bien souvent par elles qu'aujourd'hui, les plus jeunes et les cinéphages découvrent les grands monuments du Septième Art.

L'utilisation des films comme témoins et/ou miroirs en creux que pourrait nous tendre l'histoire est séduisante, mais, exception faite des citations directes, ce serait oublier qu'elle nécessite tout de même un minimum de connaissances sur le contexte en question afin d'interpréter correctement nos découvertes, exactement comme les traces laissées par des sites archéologiques disparus qui nécessitent une certaine expertise du regard. Avons-nous le droit de considérer les films comme des *témoins malgré eux*, en lesquels nous pourrions placer notre confiance ?, s'interrogera-t-on en reprenant l'expression de Marc Bloch.²³⁹

En effet, en cherchant des moyens de sauver ce petit « plaisir » de la réminiscence cher à Paul Ricœur, on réalise que la mise au jour de cette complexité de liens peut aussi être à double tranchant, et servir d'argument aux historiens méfiants quant à l'écriture de l'histoire au travers de seuls témoignages. En effet, nous l'avons vu, les films et leurs évocations indirectes sont liés entre eux de manière tellement complexe qu'on peut craindre que, comme les témoins du procès d'Eichmann pour Hannah Arendt, nous soyons bien en peine, de distinguer les strates de sédimentation des souvenirs qui les compose, d'où l'extrême difficulté, en l'occurrence, pour nos témoins à distinguer ce qu'ils pouvaient avoir vécu « seize ou vingt ans auparavant, de ce qu'ils avaient lu, entendu ou imaginé depuis. »²⁴⁰ Malgré leur intérêt, dans certains cas, ces témoignages cinématographiques sont difficiles à universaliser. Tout au mieux pourra-t-on les utiliser comme des exemples ou des illustrations, dans la mesure où on ne pourra probablement jamais prouver leur part d'universalité, si tant est qu'il y en ait une.

Dans sa contribution au Colloque de Cerisy, Sonia Combe aborde ainsi la question du problème posé par le *vécu* des témoins, forcément différent de l'un à l'autre²⁴¹ même à propos d'une expérience commune. Ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple, dans *Sociologie du Cinéma et de ses Publics*, Emmanuel Ethis montre les différences de perception que la simple estimation de la durée d'une séquence peut révéler. En l'occurrence, l'auditoire de 350 personnes à qui fut projetée cette séquence de huit minutes et trente secondes de *Lost Highway*, se divisa, comme cela arrive presque systématiquement, en

239 Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien*, Edition numérique de la version publiée en 1949 établie par Pierre Palant, Université du Québec, Chicoutimi,

Collection "Les Classiques des Sciences Sociales, 2005 p.38

http://classiques.ugac.ca/classiques/bloch_marc/apologie_histoire/bloch_apologie.pdf En ligne, 1/8/2011

240 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, 1997, p.363

Cité par Ewa Bogalska Martin, *Entré mémoire et oubli, le destin croisé des héros et des victimes*, Editions de L'Harmattan, 2004 p.311

241 *Témoignage et Ecriture de l'histoire*, p.19

quatre groupes à peu près équilibrés sur un spectre allant de ceux qui sous-estiment grandement la durée à ceux qui la surestiment tout aussi largement. « Que que soit l'extrait de film qu'on leur propose, une fois isolés, ceux qui surévaluent continueront à surévaluer et ceux qui sous-évaluent reconduiront également leur sous – évaluation de la durée réelle de ce qui leur est montré. ²⁴²

Nous allons essayer, à présent, de comprendre pourquoi, peut être plus encore en archéologie des techniques du cinéma qu'ailleurs, les témoignages de spectateurs sont une source d'information à la fois précieuse et susceptible d'être infiniment traîtresse. Pour ce faire, on se propose d'explorer la construction des souvenirs qui vont présider à la construction de témoignages et de jugements, pour mieux en cerner les limites, les écueils, en réinscrivant la réception des films dans le processus cognitif qui va conduire à leur entrée dans la mémoire.

2.3.1 Que se passe-t-il lorsqu'on découvre un nouveau film ?

Lieu symbolique de légitimation des films, la salle reste, pour beaucoup, le « lieu sacré », pour reprendre l'expression de Camilieri, la voie « royale », (et, pour les plus radicaux, la seule acceptable) de la première rencontre avec les œuvres cinématographiques.²⁴³ Ce sera donc aussi, logiquement, le premier endroit où nous arrêter pour étudier la façon dont nous nous faisons « inoculer » complaisamment films et nouvelles technologies de projection, comme autant de virus contagieux. En France, les séances de cinéma se déroulent à peu près toutes de la même façon : le film est précédé d'une série de publicités et de bandes-annonces mêlées. Cette première partie, que les projectionnistes surnomment parfois le « pre - show », peut parfois durer, dans les plus grands multiplexes, jusqu'à vingt-cinq minutes, et est suivi d'une brève interruption de la projection, pendant laquelle la salle est partiellement rallumée. Cet intervalle est doute un héritage des changements d'optiques dans les salles de cinéma, avant que les tourelles motorisées ne permettent de le faire directement, tandis que dans le projecteur film défile de l'amorce noire.

En numérique, même si les fichiers DCP, les différentes « macro » et la « cue list » ont remplacé les bobineaux des spots publicitaires et les scotches magnétiques du système pas à pas collés à même la copie, le principe est relativement le même. Du point de vue des spectateurs assis dans la salle, d'ailleurs,

242 Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de ses Publics*, Editions Armand Colin, Collection 128, 2005, p. 103

243 *Cultures, Technologies et Mondialisation*, Dir. Alain Kiyindou, Collection Mouvements Economiques et Sociaux, Editions l'Harmattan / CEDIMES, p.107

hormis une période de transition pendant laquelle les opérateurs ont dû rebasculer certaines de ces opérations en manuel, le temps que soient mis à jour les différents TMS (Theater Management System) pour les rendre capable de comprendre les impulsions données par le numérique, la différence n'est pas perceptible de ce point de vue.

Une fois terminée la dernière série de bandes – annonces et autres écrans publicitaires, donc, le système se met en stand – by. Le « show » peut alors commencer, généralement précédé d'une ou deux bandes annonces « Gold », ainsi appelées parce que le distributeur, qui vise à mettre ainsi en valeur ses prochaines sorties, les a calibrées sur le plan technique et sonore de la même manière que le film qu'elles précèdent, et ce, indépendamment du format et du mixage originaux du film concerné. Les bandes-annonces « Gold » sont d'ailleurs généralement diffusées dans le noir total, au même volume sonore que le film (c'est d'ailleurs généralement au moment de la bande annonce Gold que l'opérateur, pour les salles encore manuelles, bascule dans le mode son qui sera celui du film, les publicités et bandes annonces étant généralement en mono.)

Ainsi, en 1999, pendant les semaines qui ont précédé la sortie de *Wild Wild West*, de Barry Sonnenfeld, les quelques films *Warner Bros.* en 2,35:1 distribués au cours de la même période se sont – ils vu accoler en tête de mètre le dernier trailer de 90 secondes du film, au mixage particulièrement percutant, cadré au format 2,35:1 pour éviter d'avoir à basculer sur l'hypergonar entre ledit trailer « gold » et le début du film. Avant même que la séance n'ait commencé, le spectateur poursuit donc un processus entamé depuis parfois plusieurs mois, et qui l'a conduit aujourd'hui à venir acheter son ticket, et à s'installer dans la salle obscure pour voir le film dont il a vu les affiches, les bandes – annonces (gold ou non), et, pour les plus jeunes ou les plus « modernes », les extraits sur le web, fuités de manière contrôlée ou non par l'équipe communication du studio producteur.

Dans sa contribution à l'ouvrage *Les Cinémas Multiplexes : de nouveaux territoires culturels ?* Phil Hubbard va un peu à contre-courant de l'hypothèse que nous formulions lors de notre ébauche de l'histoire des multiplexes, que nous décrivions, en introduction, comme des cubes a priori interchangeables. En effet, se focaliser sur la seule interchangeabilité architecturale des salles, qui restent autant de boîtes parallélépipédiques accolées les unes aux autres sans autre distinction que leur capacité et leur numéro, revient en effet à sous – estimer l'aspect géographique de l'implantation du multiplexe, souvent en bordure de la ville, ce qui nécessite un déplacement de la clientèle vers ledit cinéma, et le ou

les liens affectifs que peut nouer le spectateur à sa salle favorite.

De fait, écrit Phil Hubbard : « la plupart des spectateurs attendent qu'un film qu'ils désirent voir passe dans le cinéma qu'ils choisissent normalement pour assister à sa projection. »²⁴⁴ Plus encore que la notion de standard, qui occupe pourtant une place importante dans nos préoccupations, convient – il en effet de s'intéresser, pour ce qui est des spectateurs des salles, à la notion *d'habitude*, à l'échelle de chacun des spectateurs, bien loin de l'« universalité de la consommation filmique » à laquelle aspirait Edgar Morin.²⁴⁵

Au-delà des spécificités de la version proposée dans la salle (VO, VF, présence ou non d'une projection 3D ou numérique), nous fréquentons, pour Claude Forest une salle ou un multiplexe donné d'abord par la force de l'habitude, et pas nécessairement, même si c'est le facteur qui peut conduire à s'y rendre pour la première fois, parce que c'est la salle la plus proche ou la plus facile d'accès. Pour reprendre ses propos, en effet, « "Les décisions de ce type sont instantanées, automatisées, sans réflexion ni analyse, et certainement pas du type rationnel, mais plutôt émotionnel. ».²⁴⁶

Aller au cinéma, voir (et donc, choisir) un film est une forme de **rituel**, dont les modalités ne se modifient pas du jour au lendemain, à plus forte raison si on prend en compte l'aspect cathartique de la sortie cinématographique, qui vise à permettre au spectateur l'évasion de son quotidien, d'où, peut être, une composante plus encore irrationnelle et difficile à conscientiser que d'autres décisions du même type. C'est d'autant plus le cas si le processus s'amorce dès la consultation du programme dans le journal (ou, aujourd'hui, directement sur le site de la salle, sur, Allociné ou Google), il atteint son point de non retour devant l'hôtesse de la caisse, au moment où les choix « virtuels » possibles doivent en devenir un concret et irréversible.²⁴⁷

244 Phil Hubbard, *Sortir, mais hors de la ville ? La clientèle des salles de cinéma multiplexes au royaume uni*, in *Les cinémas multiplexes, de nouveaux territoires culturels ?*

Direction. Chantal Gérard et Jean - François Perrut, Revue Géographie et Cultures, N°53, 2005, Editions l'Harmattan, p.34

245 Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Collection Sociologie 128, Ed. Armand Colin, 2005, p.64

246 Claude Fourest, *Quel Film Voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*,

Collection, Arts du Spectacle – Images et Sons, Ed. Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p.277.

247 C'est à dire, dans un multiplexe, presque toutes, dans la mesure où, les films (et donc les séances) ayant tous à peu près les mêmes durées, l'immense majorité des séances d'un même multiplexe démarrent toutes dans un intervalle d'une vingtaine de minutes environ, permettant ainsi, c'est même l'un des avantages mis en avant par les multiplexes lors de leur développement en France, à un groupe d'amis ou une famille de se séparer entre plusieurs films, et se retrouver néanmoins à peu près en même temps à la sortie, dans le hall.

Lorsque la séance commence, que s'éteint la salle et que les premières notes du jingle présentant le studio producteur et / ou le distributeur du film, le spectateur a en tête un certain horizon d'attente. Il est constitué par ce qu'il a vu depuis des mois du paratexte du film (Affiches, bandes annonces, critiques, etc...)et, accessoirement, des autres œuvres du même réalisateur ou avec le même acteur. On nuancera cependant à ce sujet : aujourd'hui taxé de réalisateur commercial hollywoodien, Mike Newell a débuté sa carrière après du grand public avec la comédie sentimentale *Four Weddings and One Funeral*, tandis que Michel Gondry, qui a signé récemment le blockbuster 3D *The Green Hornet*, a également réalisé des films beaucoup moins commerciaux comme *La Science des Rêves* ou *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, par exemple. A l'exception des aficionados du réalisateur, il est donc peu probable que ces différents genres de films attirent le même public.

S'active alors, pour chaque spectateur, toute une série de processus de codage / décodage complexes, qui vont de la reconnaissance visuelle comme auditive à la recombinaison et la mise en sens desdites perceptions, dans un flux incessant et surchargé, par le filtre desquels se fera la mise en sens de ce qui est proposé, et, dans un second temps, sa mémorisation. Partant de là, explique Sol Worth, s'opère une double et complexe mécanique de sélection des données filmiques sur deux niveaux nécessairement liés, qui fonctionnent d'ailleurs en perpétuelle interaction, dans un incessant battement d'allers et retours, « purement aperceptive et physiologique, c'est à dire, déterminée par le niveau sensoriel, ou [...qui] relève du sens, c'est à dire, déterminée par le niveau cognitif. »²⁴⁸

Passé ce tri, nécessaire pour la compréhension de la diégèse, s'opère la « remise en histoire » des plans accolés les uns derrière les autres, à travers le filtre de toute une série de conventions cinématographiques (par exemple, les règles du cinéma classique) qui font partie de son bagage culturel. Pour le reformuler simplement, ce qui est vu est décomposé, déconstruit et de fait littéralement désintégré, pour être ensuite recomposé et reconstitué mentalement par le spectateur, notamment en fonction de l'horizon d'attente de celui-ci, et des éléments familiers auxquels il va se référer.

Considérons, l'espace d'un instant, le spectateur comme une fréquence, et le film, comme une seconde fréquence. Se produit alors un phénomène d'interférence, comme celui qui préside, en matière de télédiffusion, à la distorsion d'une onde porteuse, vecteur incontournable des contenus télévisuels, et plus

248 Sol Worth, *The Development of a Semiotic of Film*, in *Semiotica*, 1-3, 1969, p.48, cité dans *Analyse et réception des sons au cinéma*, Dir, Thierry Millet, Collection Champs Visuels, Ed. L'Harmattan, 2007, p.273-274

généralement, de n'importe quel transfert informatique optique. Une fois ces deux fréquences « mises en phase », le spectateur est, pour reprendre l'expression d'Odin, « branché » de manière optimale sur le film, l'illusion participative de la fiction peut alors jouer à plein, tout comme la déconstruction / reconstruction des stimuli visuels et sonores que nous évoquions à l'instant.²⁴⁹ Le spectateur se constitue une synthèse mentale de ce qu'il aura vu, et cette synthèse mentale est tributaire, principalement, des fluctuations de l'attention et de la concentration du spectateur. Il faut également citer la manière dont le spectateur va se *projeter* dans le récit, avec une intensité plus ou moins forte. Cette intensité va, parfois, s'accompagner d'une cécité partielle quant aux défauts intrinsèques du film, défauts qui en temps normal constitueraient autant de scories susceptibles de rompre le fil ténu du « branchement » du spectateur à l'écran.²⁵⁰

Ce phénomène de « cécité inattentionnelle » fait d'ailleurs partie des composantes qui vont permettre à l'illusion cinématographique de fonctionner, la « concentration », en ce sens qu'on fait l'effort « d'oublier » au moins un peu qu'on se trouve dans une salle obscure, assis dans un fauteuil plus ou moins confortable, face à un écran plus ou moins grand, sur lequel se déroule un « mouvement de lumière » de plus ou moins bonne qualité. C'est cette concentration qui va faire, explique notamment Christoph Koch, que les erreurs de montage et autres scories pourtant a priori rédhibitoires, passant inaperçues des fans du film,²⁵¹ au même titre, d'ailleurs, que certaines rayures, collures, taches, et autres défauts du 35mm, ou, pour le numérique, de certains (très rares, principalement présents sur les DCP les plus légers) artefacts de compression, notamment dans les fondus au noir. Ainsi, la version *Producer's Cut* de *Blade Runner*, comporte « un bon nombre d'images mal raccordées, de dialogues coupés et autres anomalies. », pourtant plutôt bien acceptés.

A l'issue de la projection, tandis que la salle se rallume plus ou moins doucement, les premiers cartons du génériques commencent à défiler. Les spectateurs se dirigent vers la sortie, le « charme » se rompt aussi étrangement qu'il avait commencé, et le film, un peu comme les lignes et colonnes du court –

249 Patrick Brun, *Psychanalyse et réception du film : pour une poétique du cinéma*, in *La fiction éclatée : petits et grands écrans français et francophones*, Actes du 4ème Colloque de l'AFECCA, Editions L'Harmattan, 2007, page 76

250 On invitera au passage notre lecteur à noter que, curieusement, nonobstant cette facilité avec laquelle le fil de l'illusion peut être rompu, de Platon et sa Caverne à *The Matrix* et ses connectiques coaxiales un peu partout sur le corps des spectateurs, cette notion, dans les métaphores qui traitent ou s'appliquent à l'illusion de la projection cinématographique, comportent toutes, à l'inverse, la notion d'un lien difficile à rompre : les lourdes chaînes des prisonniers et les câbles coaxiaux dont le branchement suppose (comme les sarcophages de pilotage des *Avatars* dans le film éponyme de James Cameron, d'ailleurs) la suppression d'une autonomie, et surtout, l'idée de l'extrême difficulté à se défaire desdits liens.

251 *A la recherche de la conscience : une enquête neurobiologique*, Christoph Koch, traduction Christophe Paillier, Ed. Odile Jacob, Collection Sciences, 2006p.371

métrage expérimental *Blade Runner Revisited*, de François Vautier, cesse d'être « un espace à parcourir [...] un territoire de bandes de mouvement [...] comme une plaine. [...] », pour reprendre l'expression de Schefer à propos de la place du spectateur dans *Paris-Texas*.

Alors, des éléments liés l'horizon d'attente aux facteurs d'attention / inattention en passant par ce phénomène de navigation mentale « virtuelle » et les modalités de « remise en histoire et en sens » des différents éléments constitutifs du flux cinématographiques, constituent un ensemble nébuleux vapoureux, dont le spectateur pourra dire, à l'issue de la séance, qu'il en aura tout à la fois été « la synthèse et la finalité ».²⁵² Cette complexe et partiellement involontaire synthèse, dont nous avons tenté ici de dresser la liste des composantes, sera, fatalement, quasiment unique pour chacun des spectateurs : les paramètres mis en jeu sont tellement nombreux que, sur le plan statistique, les chances de voir un nombre important des deux cents spectateurs présents dans la salle qui auront partagé, ensemble, la même séance, sont sinon nulles, du moins extrêmement faibles, faisant du film comme conception mentale un objet extrêmement intime, et propre à chacun des spectateurs.

Complexe alchimie que synthétisent les contributions des travaux de Paolo Cherchi Usai, dans *Silent Cinema : An Introduction*, qui nous obligent par ailleurs à ajouter à cette déjà complexe équation le fait que cette séance s'est faite par le truchement d'une copie (numérique, argentique, peu importe ici) particulière, d'une qualité et d'un rendu particuliers, utilisée sur un matériel spécifique, dont les propriétés ne seront fatalement pas les mêmes pour la prochaine séance, ne serait – ce, par exemple, que parce que le nombre d'heures d'utilisation – et donc le vieillissement du matériel ne sera pas le même.

Pour mieux illustrer ce point, prenons le cas du film *Cars 2*, de John Lasseter et Brad Lewis, sorti en Disney Digital 3D à l'été 2011. A la projection, on peut remarquer, selon les salles, la présence d'un surcadrage noir sur tout le pourtour d'une image, de fait légèrement plus petite. Une fois écartée l'hypothèse de son utilisation pour « renforcer » l'effet 3D en ajoutant des sorties de cadre de temps à autre, reste celle, tout à fait plausible, que la firme aux grandes oreilles ait anticipé par ce surcadrage le fait que virtuellement aucune salle numérique ne projette un film avec un alignement parfait entre le cadre d'écran et celui de l'image, entraînant une amputation de son pourtour, certes légère, mais inégale (surtout dans les salles dotées d'un fort angle de projection, où l'image déborde intentionnellement du cadre afin

252 Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du Cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980, p.14 et p.101, cité dans *Film Perception et Mémoire*, Jean Pierre Esquenazi, Collection *Logiques Sociales*, Editions L'Harmattan, 1994 p.41-43

d'éviter que le spectateur ne remarque le trapèze qui en est la conséquence.

On a déjà eu l'occasion de l'évoquer plus tôt, dans son ouvrage *European Cinema : Face to Face with Hollywood*, Thomas Elsaesser rappelle, très pudiquement certes, ce cliché mêlant un anti-américanisme et anti-capitalisme plus ou moins larvés, selon lequel Hollywood fait surtout des films en appliquant à ses innovations technologiques des recettes déjà éprouvées, tandis que la production européenne, moins industrialisante, est davantage tournée vers l'innovation formelle que l'innovation technologique.²⁵³ ***C'est un point important quant à la manière dont l'industrie cinématographique s'arrange toujours pour ménager ses effets et son auditoire lorsqu'il s'agit de lui faire accepter une nouveauté technologique.***

Hollywood n'a pas, (ou n'a plus) en matière d'évolution technologique, la culture du risque. De fait, pratiquement tous les films « pionniers » de l'histoire des évolutions technologiques du cinéma sont par ailleurs d'une facture classique au possible: dans un contexte de transition technologique, l'heure n'est pas aux audaces esthétiques et formelles, du moins, pas tant que l'innovation n'a été définitivement acceptée par le public, ce serait une prise de risque suicidaire et pour le film, et pour la technologie, comme l'a montré le cas de *Lola Montès*, par exemple. Quelque caricatural que soit ce cliché, il est cependant difficile de lui nier un fondement de vérité. Il suffit pour cela de s'intéresser aux débuts du CinémaScope, dont la clef de voûte, *L'Hypergonar*, était « sur le marché », si l'on peut dire, dès les années 30, puisque c'est avec ce procédé que Claude Autant – Lara élaborera son très expérimental *Construire un feu*, film muet dans lequel il ambitionne d'utiliser les possibilités formelles offertes par la juxtaposition d'images au sein d'un même cadre, tentant de reproduire la magistrale réussite d'Abel Gance avec le triptyque final en Polyvision de son *Napoléon*, sorti trois ans plus tôt.

En plein contexte de l'introduction du parlant, il était alors mal venu de proposer au public une seconde innovation formelle, alors que la première n'était même pas encore totalement installée, ni sur le plan technique, ni sur le plan des habitudes du public, d'où, probablement, la longue litanie d'obstacles rencontrée par le réalisateur pour trouver une salle parisienne susceptible de projeter son film. A l'inverse, aujourd'hui, *Avatar*, peu novateur sur le plan formel, a battu tous les records de fréquentation, et constitué, de fait, une forme de point de non – retour en matière d'introduction de la 3D -(et, plus généralement, du

253 *European Cinema : Face to Face With Hollywood*, Thomas Elsaesser, Coll. *Film Culture in Transition*, Amsterdam University Press, 2005 p.494

numérique – en France).

En ce jour pluvieux de décembre 1955, la première projection parisienne du film de Max Ophüls, fait elle en effet scandale, les spectateurs, furieux, sortent en demandant d'être remboursés. Malgré les efforts du propriétaire du cinéma, qui a fait venir la police, une partie des mécontents parviennent à communiquer leur sentiment aux personnes qui battent le bavé de la plus belle avenue du monde en attendant d'assister à la séance suivante, file d'attente qui, très vite, se clairsème. Pourquoi cette réaction de rejet si violente, alors qu'aujourd'hui, le film est non seulement tout à fait accepté, mais a acquis un statut de quasi – film culte ?

On n'anticipera pas trop ici sur le développement ultérieur à propos de la fortune de ce film, disons simplement que cette réaction de rejet s'explique par la combinaison de deux paramètres principaux : d'abord, Martine Carol est ici pratiquement à contre – emploi des rôles auxquels son public avait été habitué, ensuite, sur le plan de la forme, Max Ophüls, avec une audace peut être un peu trop poussée pour l'époque, choisit de dynamiter les conventions du récit linéaire «classique » pour suivre le flux décousu des pensées et souvenirs de l'ancienne courtisane déchue, devenue attraction principale d'un cirque américain, ce qui rendait le film moins digeste encore pour les spectateurs de 1955, qui devait déjà « digérer » la nouveauté du format large et du son stéréophonique qu'utilisait le film, jouant d'ailleurs de la largeur de l'image pour mettre en valeur l'aparté de certaines répliques.

A la même période, de l'autre côté de l'Atlantique, un autre réalisateur allemand s'essaye lui aussi au Cinémascope, il s'agit de Fritz Lang, qui signe *Moonfleet*, pour la MGM. Probable pression des producteurs oblige, ici, point de véritables innovations formelles, Fritz Lang ne change d'ailleurs pas grand chose à sa manière de composer des images qu'Adrian Danks, notamment, rapproche pour cela volontiers des premiers films muets du réalisateur.²⁵⁴ Quant au récit, c'est une classique histoire initiatique, centrée principalement sur le personnage du jeune Mohune. En 1930, *The Big Trail* et surtout *The Bat Whispers*, pourtant alors très innovants sur le plan technologique, sont, eux aussi, très classiques sur le plan formel, nonobstant une tendance peut être plus prononcée à la théâtralité des plans et un moindre recours aux plans serrés, et reprennent, comme on l'a vu, une partie des codes du cinéma « carré » et du cinéma muet (notamment, le cinéma expressionniste allemand dans le film de West, qui

254 Adrian Danks, *Pure Artifice : Fritz Lang's Moonfleet*, Senses of Cinema N°48, Version en ligne mise à jour le 2/06/2010, [<http://www.sensesofcinema.com/2008/cteq/moonfleet> - En ligne, consulté le 1er Juin 2011]

obéit aussi aux codes d'un genre que l'on appellera quelques années plus tard le film « noir ») y sont repris presque à l'identiques.

Dans les deux cas, ce parti pris avait le double avantage de permettre de bien faire ressentir au public la différence avec le cinéma « standard », tout en limitant la portée exotique du nouveau procédé par rapport à celui – ci. De la même manière, lorsque sort le film de Cameron *Avatar*, dont les séances 3D étaient complètes parfois plusieurs jours à l'avance grâce aux réservations via Internet, ont commencé à se faire jour, notamment en Europe, des critiques reprochant à Cameron le manque d'originalité de son récit, il est vrai très classique, dans son développement comme dans son esthétique. Formellement comme sur le plan narratif, *Avatar* est, en effet, un film Hollywoodien au sens le moins novateur du terme, appliquant de manière presque scolaire les codes du genre.

Lorsque le spectateur découvre un film dans des conditions « non standard », ou, du moins, nouvelles pour lui, en ce sens qu'elles le sortent de son habituelle routine visuelle et technique, une partie de son attention est détournée par la découverte et l'assimilation de cette nouvelle modalité de visionnage. Pour ce faire, le spectateur utilisera, fatalement, comme repères, la comparaison avec les conditions de projection qui sont pour lui, sinon « standard », du moins familières, et auxquelles il a, au cours de son parcours, été habitué. C'est au moment de cette comparaison que va s'établir le jugement quant aux avantages de cette nouvelle façon de voir les films, mais aussi, quant à ses inconvénients.

Evidemment, selon la personne et selon son goût et ses habitudes, ce qui était de l'ordre du positif pour l'un, va pouvoir devenir rédhibitoire pour l'autre. Ainsi, aux détracteurs du CinemaScope (y compris au sein des *Cahiers du Cinéma*) Eric Rohmer, qui signait encore Maurice Schérer à l'époque, écrit, en bon cinéphile habitué des premiers rangs, sa satisfaction de voir enfin, avec l'écran large tendu sur son cadre, mis un terme à l'incofort de la « toile tremblotante » avec lequel il devait composer jusque-là,²⁵⁵ tandis qu'à l'inverse, les détracteurs du procédé (parmi lesquels on trouve aussi des habitués du premier rang) critiquent la faible profondeur de champ et le manque de piqué des images CinemaScope.

Le spectateur lambda, lui ne fréquente les premiers rangs que contraint et forcé, lorsque la séance est complète, par exemple. Il y a donc de forte chances pour que ce genre de détails restent pour lui

255 Dossier consacré au CinemaScope, *Cahiers du Cinéma*, Janvier 1954, cité par Marc Cerisuelo. *Au Premier Rang, : La Nouvelle Vague des Cahiers du Cinéma et le Scope comme avant – garde*, in *Le CinemaScope, Entre Art et Industrie*, Dir. Jean – Jacques Meusy, AFRHC, 2003, p.265

inaperçus. En revanche, la stimulation plus grande du champ de vision latérale, la forme différente du cadre et surtout la stéréophonie avec ses enceintes dans la salle vont être, elles, davantage perçues, c'est donc sur ces éléments que va se jouer l'acceptation ou le rejet de la nouvelle technologie.

Là encore, il serait erroné de penser que le spectateur entre dans une salle équipée d'un procédé nouveau vierge de toute information quant à celui-ci, il a fatalement entendu déjà des échos par d'autres spectateurs de son entourage, ou, peut être, lu au détour de quelque article de presse des informations à ce sujet, dans le cadre de ce que Kira Kitsopanidou appelle un *marketing de la valeur* (sous entendu, ajoutée).²⁵⁶

Du Parlant au CinemaScope en passant par les formats larges des années 30 et le numérique aujourd'hui, ont été pratiquement déployés les mêmes argumentaires, c'est particulièrement frappant lorsqu'on confronte et compare directement les articles ou les éléments promotionnels d'époque couvrant les différentes innovations technologiques dont nous avons pu parler, ici. Ainsi, les *Twice the size, Twice the Thrills* de la communication autour du Magnifilm sur *The Bat Whispers* font écho aux argumentaires qualitatifs basés sur la taille de l'écran dans les projections *The Imax Experience*, tandis que les films en relief contemporains jouent, sur les affiches, de la perspective forcée de ces dernières pour renforcer une sensation de profondeur.

Tout l'enjeu, durant la projection en procédé technologique innovant, sera de veiller à ne pas faire *mentir* la publicité, de manière à maintenir un bouche à oreille relativement positif autour du procédé. La conception d'un film spectaculaire ou novateur technologiquement va se faire donc avec une marge de manœuvre très restreinte, et de manière relativement similaire.

D'où, d'ailleurs, d'immanquables similitudes formelles entre les films utilisant une technologie spectaculaire ou innovante, ce qui certes facilitera auprès du public leur identification, mais, revers de la médaille, apportera dans le même temps quelque eau au moulin des virulents détracteurs partisans d'une évolution parallèle entre évolution technologique et esthétique.

Ainsi, on l'a vu des séquences d'ouverture de *How The West Was Won* (Collectif, 1963, Cinéma

²⁵⁶ *Projection numérique et stratégies d'innovation*, in *Cinéma et stratégies : économie des interdépendances*, Sous la direction de Laurent Creton, Collection Théorème, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p.83

3 bandes) et *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965, 70mm TODD-AO). Dans les deux cas, il s'agit de spectaculaires plans montagneux, pris d'hélicoptère, et, dans les deux cas, on a un fluide mouvement de caméra. D'entrée de jeu, est mise en avant, dans une logique de *film – démo*, dirait ici Jullier, la capacité spectaculaire du procédé à saisir et surtout rendre compte de l' *ampleur* du paysage. Cet effet spectaculaire va d'autant plus contraster avec les minutes qui suivront, par contraste extrêmement classiques, comme pour permettre au public de se « remettre » de ce à quoi il vient d'être exposé.

Rappelons qu'en 1952, *This Is Cinerama* comme, quatre ans plus tard, *The Miracle of Todd – AO* comportaient tous deux des plans similaires, que Robert Wise et la production collective MGM semblent ici citer directement de manière évidente, s'inscrivant, de fait, d'emblée dans ce corpus de films innovateurs technologiquement. Ce premier temps d'exposition, similaire dans les deux films, bien que de durée différente (deux minutes trente-huit dans *The Sound of Music*, une minute cinquante dans *How The West Was Won*) se conclut de manière équivalente, avec la mise en avant des spécificités « larges » du format. Soit en jouant sur la perspective, comme le font de manière répétitive les premiers plans de *How The West Was Won* ou l'acteur James Stewart évolue dans une perspective centrale (d'ailleurs réminiscente du plan inaugural de *The Big Trail*, qui travaille lui aussi de manière sur la perspective, avec ce troupeau de boeufs qui partent du premier plan, sur la droite, pour s'éloigner vers le fond). Soit, comme dans *The Sound of Music*, avec cet écartement des bras de Julie Andrews, qui touchent presque les bords du cadre, comme pour en souligner plus encore, si besoin était, la largeur.

Si on décide, maintenant, de continuer de laisser filer les deux films, on constate que, lorsque l'exposition diégétique à proprement parler commence, avec le plan de cette casemate ornée d'une inscription *Cargomaster* dans *How The West Was Won*, et ce plan d'ensemble de la cour du couvent de Salzburg dans *The Sound of Music*, le jeu sur la largeur de l'écran – qu'on pourrait qualifier, d'une certaine manière, d'exposition « technologique », cesse presque aussitôt, et on retombe sur des plans beaucoup plus traditionnels, moins spectaculaires, plus classiques aussi, comme ces plans des nonnes, ou ce plan moyen du chef de famille racontant son anecdote du seau du puits plein de cailloux, et il s'écoulera plusieurs longues minutes avant que le récit ne se mette à nouveau en pause, durant un long break instrumental sur *I Have Confidence in Me*, dans *The Sound of Music*, et, dans *How The West Was Won*, lorsque la voix off reprend la main, pour injecter quelques éléments de contexte.

En résumé, et ce sera le cas tout au long des deux films que l'on a évoqués ici, continuera un va-

et-vient permanent entre l'avancée du récit, durant laquelle la démonstration du procédé technologique cessera presque totalement, et la démonstration des capacités techniques du procédé, démonstration à propos de laquelle on invitera le lecteur à constater que ces éléments n'apportent, à de rares exceptions près, jamais grand-chose au récit.

On invitera notre lecteur à constater que ce phénomène peut également être constaté, bien que de manière beaucoup plus subtile, dans *Avatar* et dans *The Dark Knight*, qui sont tous deux novateurs sur le plan des images spectaculaires, puisque les deux films étaient destinés à une exploitation IMAX dans une version spécifique. Ainsi, passés les logos et ce qui fait office de carton de titre dans le film de Christopher Nolan, le tout premier plan du film, qui est également un plan IMAX, est un plan d'ensemble, et un très lent travelling jusqu'à la façade de verre noir d'un bâtiment, où va exploser une fenêtre juste avant le raccord traditionnel sur deux sbires du Joker affublés de leurs masques. Comme dans *The Sound of Music* et comme dans *How The West Was Won*, notre attention n'est en rien attirée par un élément particulier de cette vaste image. Pendant quelques secondes, le spectateur a ainsi le temps d'apprécier l'effet spectaculaire de l'image géante, de la même manière que, plus loin dans le film, dans ce long plan où le Joker manipule sans succès à plusieurs reprises la télécommande de son détonateur, avant que ne se produise enfin la spectaculaire explosion à l'arrière plan. Au – delà du gag, cette pause dans le récit laisse là encore le temps au regard du spectateur d'explorer l'image et, presque de s'y perdre, faute d'avoir son regard orienté vers un point particulier.²⁵⁷

Il en va de même dans *Avatar*, dont le premier plan, dans la version cinéma originelle, est un long travelling de près d'une minute, qui se clôt sur un fondu au noir alors que la « caméra » se rapproche du sol et rase les feuillages. Ce plan présente le double avantage d'exposer avec une efficacité (et un sens du spectaculaire) redoutable la technologie développée par James Cameron pour ce film, et la manière dont la technologie IMAX 3D lui rend justice. Plutôt que de jouer sur le cliché du relief, James Cameron joue en effet sur la sensation de *profondeur* qu'inspire ce plan, sensation de profondeur²⁵⁸ qui contraste avec celle de planéité qui prédomine dans les quelques plans suivants, lorsque Jake Sully émerge, dans l'obscurité de son caisson, de son sommeil cryogénique. Ces plans de l'image qui bouge légèrement pour mieux créer un

257 C'est d'ailleurs avec ce nécessaire et permanent guidage du regard des spectateurs que Jean – Jacques Annaud dira avoir dû le plus composer dans son film IMAX 3D *Wings of Courage* (1997), de facture par ailleurs très classique.

258 Cette sensation de profondeur était d'autant plus saisissante que les sous – titres français, étaient incrustés presque au centre de l'écran, un peu en retrait du plan de l'écran, ce qui constituait une expérience nouvelle pour le spectateur, dans la mesure où *Avatar* était également l'un des premiers films présentés en VO.3D dans l'Hexagone, les films précédents n'ayant pratiquement été présentés qu'en VF 3D.

vertige chez le spectateur et renforcer sa sensation d'immersion sont fréquemment utilisés dans les films IMAX, et notamment, les « travelogues », dans lesquels le panorama ou la vue d'hélicoptère constitue sinon un cliché, du moins un passage presque obligé du genre.

En effet, on l'a vu, s'il est d'importance, pour les technologies de projection novatrices, de tirer un minimum le spectateur de sa routine -pour éviter qu'il ne cherche à s'en retourner dans les salles de cinéma « standard », il faut aussi éviter que celui – ci ne soit trop dérouté et donc, ne soit vraiment *tenté* de rejeter la nouvelle technologie, et se détourner vers des salles et / ou des procédés où ils sera moins dérangé dans son petit confort cinématographique. Tout l'art de l'innovation technologique va donc consister à doser cet inconfort, nécessaire afin de maintenir l'effet spectaculaire, sans pour autant trop rebuter le spectateur, dont la tolérance en la matière est limitée sous peine de se voir associer un souvenir négatif à la séance.

Sans s'en rendre vraiment compte, grâce à l'alternance entre éléments innovants et éléments familiers grâce à l'extrême clacissisme du film, qui va plus ou moins le bercer, le spectateur, progressivement, va assimiler la nouvelle gamme de stimuli générés par la nouvelle génération cinématographique, jusqu'au jour où, à force d'exposition, celle – ci ne soit plus nouvelle et devienne classique, ou, autrement dit, jusqu'au jour où celle – ci devient « conventionnelle ».

En fait, la confrontation d'un spectateur aux conditions de projections novatrices passe par plusieurs étapes auxquelles correspondront, nécessairement, des utilisations différentes de la nouvelle technologie, débutant avec une utilisation comme effet purement spectaculaire au sein d'un film par ailleurs extrêmement classique dans sa forme comme son récit, pour aboutir, en fin de parcours, à un état d'acceptation ultime, où la technologie deviendra « institutionnalisée » en ce sens que son potentiel artistique sera reconnu pour autre chose qu'une simple utilisation spectaculaire, par le truchement d'œuvres cette fois – ci formellement novatrices, pour proposer et explorer des nouvelles voies esthétiques, bousculant les traditions et les codes de l'ancien système, pour redonner, selon l'expression de une « autonomie créatrice » aux réalisateurs « aliénés » par les contraintes techniques nouvelles

qu'implique la plus – value 'réaliste'²⁵⁹ apportée par l'évolution technologique.²⁶⁰

On fait en effet communément l'erreur de croire qu'une fois passé le stade de l'adoption, se clôt le processus d'acclimatation des goûts à une nouvelle technologie, mais, en réalité, l'étape la plus importante est celle où l'on va repousser les limites esthétiques et visuelles de ce qui se faisait auparavant, d'abord, dans le champ des avant – gardes et de son public habituel, puis, par un processus d'écramage, par le biais de ce qui, de ces innovations formelles, va parvenir au grand public et être introduit dans le cinéma « classique », constituant par la même un point de non – retour, en ceci qu'une fois les goûts des spectateurs acclimatés à la nouvelle technologie, il ne sera plus possible de revenir en arrière, et, de fait, tous les films antérieurs vont changer, du point de vue de ses spectateurs, irrémédiablement passés de l'autre côté de la barrière technologique et culturelle.²⁶¹

Emmanuel Ethis évoquait, dans *Sociologie du cinéma et de ses publics*, la question de la perception du temps qui s'écoule devant une séquence de *Lost Highway*, de David Lynch. Pour en avoir fait l'expérience auprès de mon entourage, j'ai pu constater qu'au fil des visionnages d'une même séquence, plus celle – ci devient familière, moins on a l'impression de passer de temps devant celle – ci. Il semblerait qu'on puisse en tirer une conclusion similaire sur le plan de ces « plans démo » dont nous parlions à l'instant.

J'ai ainsi eu l'occasion d'observer, auprès de personnes de mon entourage à qui j'ai projeté les premières minutes de *The Sound of Music*, que ces moments de « démo technique », qui ouvrent le film sont vécus, sinon avec ennui, du moins avec un intérêt beaucoup moindre que les minutes qui suivent, lorsque débute, enfin, le générique du film. En effet, aujourd'hui, les formats larges et le son surround sont monnaie courante et n'ont rien de novateur, d'où la perplexité, sinon la tentation d'appuyer sur « avance rapide » que peuvent inspirer aujourd'hui ces premières minutes. D'ailleurs, on rappellera que, dans le film de James Cameron *Avatar*, on peut trouver un plan qui n'est pas sans rappeler ce début de *The Sound of*

259 On a opté pour ce terme, faute d'en trouver un meilleur, mais on ne l'emploie ici pas au sens de réalisme par opposition à la fiction, mais plutôt au sens où le niveau de qualité et de fidélité de projection atteint avec le nouveau système saute qualitative telle qu'il en deviendrait presque transparent, se faisant d'autant plus oublier que, par contraste, comme on le verra, les défauts de son prédécesseur

260 D'après Almut Steinlein, *Une Esthétique de l'Authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Editions L'Harmattan, 2007, pp. 38-39,

261 Arthur Levine, *Why Innovation Fails*, State University of New York Press, 1980, p. 8

Music, lorsque la caméra se rapproche de la forêt vierge de Pandora. Mais, là où on a plusieurs minutes de travelling aérien chez Robert Wise, le plan équivalent, au début du film de James Cameron ne dure qu'une poignée de secondes. Par ailleurs, toujours à propos du film de James Cameron, on soulignera que les vues spatiales ne sont pas davantage étirées : la première vue de Pandora dure moins de quinze secondes, et ne nous est d'ailleurs offerte que par le truchement de son reflet sur les panneaux solaires d'un satellite. Contrairement à ce qui pouvait se passer dans *The Abyss*, où le public n'avait guère vu d'images sous-marines spectaculaires depuis le film de Jacques – Yves Cousteau et Louis Malle, permettant ainsi à James Cameron de laisser durer ses plans d'exposition de la plateforme sous marine *Deepcore*, *Avatar* ne s'étend pas sur les images spatiales : *Star Wars*, *Close Encounters of the Third Kind*, *Apollo 13* et surtout *2001 : A Space Odyssey* ont déjà ont déjà largement abreuvé le public d'images spatiales spectaculaires.

262

2.3.2 Que se passe-t-il lorsqu'on revoit ce film dans des conditions et/ou un contexte différents ?

On n'évoquera pas ici en détail les changements que peut impliquer un changement de contexte culturel et technologique, permettant à un spectateur de revoir, plusieurs années après, un film dans de nouvelles conditions, simplement pour rappeler le problème que va poser la comparaison entre les deux, à plusieurs années d'intervalles, surtout quand on garde à l'esprit les propos de Hannah Arendt. On se concentrera plutôt sur la suite de la chronologie des médias d'une même exploitation, plus susceptible d'être féconde directement quant à nos propos. On rappellera simplement que les processus que nous y trouverons sont, hormis le laps de temps plus important, les mêmes que lorsqu'on revoit un film plusieurs années plus tard, y compris et surtout s'il s'agit d'une restauration ou d'une remédiation du film en question.

Plusieurs scénarii sont possibles, selon l'emplacement de la chronologie des médias vers lequel on choisit de se déplacer, et dépendent essentiellement des choix et des envies des spectateurs eux – mêmes. Quatre à six mois se sont écoulés, et le film découvert en salles sort en DVD ou en Blu – Ray Disc, ou alors, un an a passé, et le film fait son apparition sur la chaîne cryptée Canal +, un an avant sa diffusion en clair sur le hertzien terrestre gratuit. Cinq ans plus tard, en vacances ou en déplacement quelque part,

262 Sans oublier des films en formats IMAX – dans lequel fut aussi exploité le film de James Cameron comme *J'écris dans l'espace* ou *The Dream is Alive*, pour ne retenir que ces deux exemples, respectivement signés Pierre Etaix en 1989, et Graeme Ferguson en 1985.

notre spectateur va peut être avoir aussi envie de revoir le film dans le cadre très agréable d'une projection en plein air, comme on en voit de plus souvent organisées dans les théâtres de verdure, les plages, ou les campings. Quelles que soient les conditions auxquelles on va se référer, la taille de l'écran ou la qualité de la copie, se mettra alors un processus de comparaison, dans la mesure où le spectateur est encore moins vierge de toute horizon d'attente que la dernière fois qu'il a vu le film, qu'il connaît à présent et dont il peut anticiper l'intrigue, le déroulement, etc, ce qui va lui procurer un plaisir de vision différent, dans la mesure où il va par exemple pouvoir s'attarder sur des détails que la concentration dans la compréhension et la découverte du récit ne lui permettait pas la précédente fois.

Dans le même temps, l'image mentale que s'est constituée le spectateur (qui n'a pas revu le film depuis, rappelons le) a, fatalement, été convoquée au moins une fois au visionnage d'autres films, à l'occasion de citations, d'allusions ou encore, au détour d'une émission télévisée, par exemple, lors de la diffusion d'une séquence du film. On peut aussi parler de l'écoute de la bande originale pour ses acheteurs, par exemple.

Ces moments constituent autant d'occasions lors desquelles le souvenir mental, comme nous l'avons vu « reconstitution et réécriture » dudit film, pourra être resculpté, modifié, etc, sans parler du fait que, depuis, l'image de marque du film a pu être modifiée par sa couverture médiatique, et le bouche-à-oreille. Et puis, il y a aussi l'effet de groupe et l'importance des personnes autour de soi : un spectateur séparé depuis de sa petite amie ne reverra pas le film dans le même état d'esprit que ce jour-là avec elle, sans compter qu'il se pourrait même que le visionnage du film ravive ce souvenir. De même un film découvert seul ne produira pas le même effet pour le même spectateur devant ses enfants ou des membres de son entourage pour une bonne soirée plateau télé.

Partant de là, une bonne part de la nouvelle réception du film va se jouer sur l'état d'esprit et la réceptivité du spectateur au moment où le générique commence, qui va faire que le spectateur accordera ou non de l'importance à la manière dont le film pourra différer du souvenir qu'il en avait selon le contexte, et la situation. Ainsi, les soirées « sing – a - long »²⁶³ de *The Sound of Music* ou *Mamma Mia!*, comme celles organisées plusieurs fois par an aux Etats – Unis, sont tellement populaires que les rares

263 Soirée au cours de laquelle les paroles des chansons du film sont projetées en karaoké, permettant ainsi à l'auditoire de reprendre celles - ci en chœur. Voir Lexique.

copies disponibles font de longues tournées. Il n'est pas rare que celles – ci accusent, par voie de conséquence, à force de transports, montages et démontages successifs de celles – ci, un vieillissement et une usure prématurée par rapport à d'autres copies du même âge.

Pour l'anecdote, la première projection *Sing – Along* du film de Robert Wise date de 1999, dans le cadre des festivités annexes au *Lesbian and Gay Film Festival*, et avait été assurée à l'aide d'une « vieille » copie sur laquelle les sous – titres étaient projetés par surimpression via un vidéoprojecteur. Cette pratique continuera jusqu'en 2005, où la copie sera remplacée par deux nouveaux tirages, sur le celluloïd desquels les sous – titres sont désormais incrustés, copies qui tournent à travers la planète, et sont projetées au moins cinq fois par mois, si on en juge par le planning indiqué sur le site de l'organisateur, qui vient de racheter les droits de *Grease*, dont l'exploitation en *Sing – Along* a commencé en 2010.

Egalement disponible en *Sing – Along*, *The Rocky Horror Picture Show*, est à l'origine d'un phénomène plus ancien, mais tout aussi festif, celui des projections de minuit, qui accueillent des spectateurs là aussi souvent déguisés et beaucoup plus dissipés que dans une séance traditionnelle, n'hésitant pas à interpellier, comme au Guignol, les personnages à l'écran dans une situation de suspense ou de danger, seront elles aussi des contextes beaucoup plus favorables à la projection de copies de mauvaise qualité, où, dirait ici Jullier, le spectateur apprécie « nécessairement autre chose que l'objet – film, l'agrément d'une sortie entre amis, sans aucun doute. »²⁶⁴

Dans le cadre du domicile, ou du foyer, l'attention du spectateur devant une télédiffusion d'un film sera également différente : il pourra se lever en cours de projection pour aller aux toilettes ou refaire le plein de produits à grignoter, dans certains cas, même, le spectateur termine de préparer son dîner, ne jetant qu'un regard occasionnel sur l'écran qu'il écoute au fond plus qu'il ne regarde.

Revenons, un instant, sur le cas de ces reversionnements très ultérieurs, qui sont le plus souvent l'occasion de « transmettre » les films à une nouvelle génération de spectateurs, et sur lesquels s'attardent Peter Lehmann et William Luhr dans leur ouvrage *Thinking about Movies, Watching, Questioning*,

264 Laurent Jullier, *Qu'est ce qu'un bon film ?* La Dispute, 2002, page 84

Ils y décrivent notamment une anecdote, celle de Henry Louis Gates, Jr, qui, en 1993, entraîne avec lui ses deux jeunes filles pour fêter Noël dans le village de son enfance, et leur projette à cette occasion un épisode de la série télévisée « Amos 'n' Andy », intitulé « Andy Plays Santa Claus », dont le comique n'avait, à ses yeux, pas changé, mais qui, à sa grande surprise, n'amusa guère ses filles.

Pourquoi deux réactions si différentes devant un programme pourtant identique ?

L'expérience et le parcours différent de l'homme et de ses filles en faisaient, en fin de compte, deux programmes « virtuels » totalement et radicalement différents, tout à la fois intimes et intrinsèques à chacun d'eux, l'homme, adulte, associant l'épisode à son enfance, tandis, on l'imagine, que ce vieux programme télévisé ne devait pas inspirer grand – chose aux deux petites filles.²⁶⁶

Après cette expérience on l'imagine aisément décevante pour Henry Louis Gates Jr, changera probablement pour lui aussi sa réception de ce film, associée qu'elle sera désormais de sa déception de n'avoir pu partager jusqu'au bout le plaisir de son visionnage avec ses deux filles. Avec le temps, le regard d'un spectateur change, et, avec lui, ce qu'est le film pour lui, de la même manière. En fait, chacun des re-visionnages du film va influencer, par petites touches, sur la réception de celui – ci, et, à terme, modifier l'image mentale que s'en est faite le spectateur, si bien qu'au fil du temps, notre spectateur ne sera plus forcément capable de se rémemorer à quoi ressemblait le film lorsqu'il l'a vu pour la première fois, sauf à ce que, comme nous le verrons, que cette première rencontre avec le film ait été particulièrement marquante.

Maintenant, imaginons que nous revoyions un film dans des conditions un peu plus favorables à sa réception de manière plus critique. Fatalement, l'état de la copie, l'absence de certains plans, ou encore, le recadrage, et, pour les spectateurs français, dans le cas des films Disney, par exemple, le redoublage, vont être mieux remarqués, mieux pris en compte, mais aussi peut être moins bien acceptés.

265 *Thinking About Movies : Watching, Questioning, Enjoying*, Wiley - Blackwell Publishing, 2003

266 *Thinking About Movies : Watching, Questioning, Enjoying* p.168 - 169

On n'est en effet plus ici dans le cadre d'une séance de cinéma comme rencontre, et moment social, mais dans un rapport beaucoup plus intime à l'œuvre cinématographique, et au souvenir que nous en avons, souvenir que notre système va tenter de défendre face à une copie, une version ou, plus simplement, des conditions de visionnage trop discordantes par rapport à la référence qu'il en avait, la question de la « vérité » de cette référence n'étant pas ici importante. La notion d'authenticité et d'inauthenticité est relative. Fatalement, comme Marc Vernet l'avouait dans l'une de ses contributions à *Archimages*, un spectateur qui n'aura jamais vu un film couleur autrement que dans des copies noir et blanc, aura forcément du mal à y admettre l'existence de la couleur, ce qui pourrait le conduire à penser spontanément que le film a fait l'objet d'une colorisation a posteriori. Précisons coût des tirages Technicolor obligeant, les spectateurs, notamment en dehors des salles de prestige de la capitale, pouvaient découvrir les films dans réductions copies noir et blanc, notamment, dans les lieux communautaires et autres ciné – clubs de quartier. Par ailleurs, du temps du télécinéma, la télévision utilisait aussi beaucoup les copies 16mm (notamment les petites stations de *syndication*), qui pouvaient être en noir et blanc, comme ce fut le cas de cette copie de *Becky Sharp* utilisée pour en compléter la restauration.²⁶⁷

Or, l'évaluation de ces conditions est, là aussi, extrêmement subjective, et dépend, pour la télévision, par exemple, de la résolution du signal, mais aussi, de la taille de l'image qui est présentée devant nos yeux, taille relative qui dépend à son tour de notre distance au poste, par exemple. Au – delà d'une certaine taille, se produit chez le spectateur un « effet cinéma » qui rapproche l'expérience télévisuelle de celle de la salle obscure, a fortiori si le téléspectateur choisit de « faire le noir » et de monter légèrement le son pour retrouver des conditions de projection quasi-cinématographiques.

A cette déjà complexe équation il faut ajouter, un paramètre supplémentaire dont on n'a pas encore ici parlé, c'est notre capacité à compenser les lacunes sensorielles imposées, comme nous le verrons, par les limites des procédés technologique-ou les choix esthétiques du réalisateur. Nous n'en sommes pas conscients mais nous avons tous un trou dans notre champ de vision, qui correspond à l'emplacement sur notre rétine, totalement dépourvu de capteurs, où le nerf optique vient se raccorder à celle-ci.

267 « J'ai eu un très grand trauma de cinéphile à partir d'un film dont j'ai pensé, pendant à peu près 45 ans de mon existence, qu'il était en noir et blanc, parce que je l'avais vu en noir et blanc et que le caractère dramatique de ce film tenait pour moi beaucoup au noir et blanc. Le jour où l'on m'a demandé de parler de ce film, en faisant quelques recherches minimales avant de parler et de dire des bêtises, je me suis aperçu que ce film était un film américain en couleurs. Je ne l'avais jamais vu en couleurs et la mémoire que j'en gardais était celle-là. À la limite, il faudrait garder la copie 16 mm noir et blanc que j'ai vue, parce que c'est celle qui m'a marqué. » Marc Vernet, Contribution à la table ronde *The Future Seen from London through European Programs*, Actes du Congrès Archimages 2009, INP, p.34.

C'est par un mécanisme similaire que nous parvenons, à partir des informations très insuffisantes que notre cerveau analyse dans ce qui lui est présenté, à évaluer les distances entre deux personnages, par exemple. Or, nous pouvons nous tromper, comme en joue ce gag à la fin de *La Cité de la Peur* (Alain Berbérian), dans lequel les trois protagonistes sont montrés en train de se saluer comme s'ils étaient loin les uns des autres, avant qu'un plan d'ensemble ne ruine cette illusion, montrant les trois personnages à moins d'un mètre les uns des autres. C'est cette capacité de reconstitution qui permet à Barthélémy Amengual, par exemple, de reconstituer, comme il l'a fait pour *Liliom* (Fritz Lang, 1934), par exemple, l'ensemble d'une séquence dans un seul croquis²⁶⁸ malgré les informations parcellaires et limitées que lui donnaient les quelques plans, ou qui est à l'origine du travail d'Alain Joyandet sur son tableau *Esper Sequence*, dont on peut dire qu'il nous donne à voir, d'une certaine manière, le fruit du travail mental que nous opérons lorsque nous visionnons ce passage particulier du film de Ridley Scott.

Or, ce processus s'accommode plutôt bien de la lacune, celle-ci n'apparaissant généralement pas au cinéma. En effet, lorsqu'un fragment de film est supprimé d'une copie, il n'est pas remplacé par du métrage noir qui indiquerait son absence, mais, une fois l'endroit abîmé retiré, les deux parties de la bobine, ou de la copie sont raccordées entre elles, directement, et seule une observation sur table, et une étude précise des collures permet de faire la différence entre une telle coupe, et le simple raccord entre deux bobines. De fait, les films changent avec les réseaux de copies qui les constituent. Et, en conséquence, notre perception de ceux - ci change avec eux. Dans *Silent Cinema : An Introduction*, Paolo Cherchi Usai nous donne un aperçu des effets que peut impliquer ce phénomène. Il y évoque le cas de ce film britannique de Philips Smalley, probablement co-réalisé par Loïs Weber, qui comporte une séquence de poursuite ponctuée d'un incident routier. Intitulé *Suspense* et daté de 1913, le film comporte, à peu près à mi - course, un passage curieux, dont l'auteur relate le premier visionnage. « Au cours d'une course – poursuite motorisée, un homme se tient au milieu de la route, et allume une cigarette. Sans nul doute, il va se faire renverser. Mais il ne lui arrive rien : dans le plan suivant, la course-poursuite continue et le passant se trouve de l'autre côté de la route, sain et sauf. »²⁶⁹

Découvrant des différences avec les informations données au hasard d'une conversation par des collègues qui ont eux aussi vu le film, l'historien du cinéma recontacte la *National Film and Television*

268 Ce croquis se trouve dans l'un des carnets de notes manuscrites conservés à la Cinémathèque Eurorégionale Jean Vigo de Perpignan. Fonds Barthélémy Amengual, référence AMENGUAL4-B1.

269 « During a car chase, a man stands in the middle of the road and lights a cigarette. Surely he is about to be run over. But nothing happens : In the following shot the chase continues and the passer – by has crossed the road safe and sound. », Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema : An Introduction*, BFI Publishing, 2002, p. 149.

Archive de Londres, où est conservée la copie qu'il a vue, pour obtenir plus de renseignements, et découvrir que l'institut britannique possède, en fait, trois copies de ce film inégalement complète. La première, comme on l'a dit, est simplement coupée à l'endroit de « l'accident ». La seconde, si on en juge par le témoignage que cite Cherchi Usai, semble aller jusqu'à l'accident provoqué par un coup de frein un peu trop violent, mais a subi à son tour une coupe à cet endroit là, donnant ainsi l'impression que le passant s'est fait écraser.²⁷⁰ La troisième, enfin, la plus complète, met fin au mystère : le passant manque de peu se faire renverser par la voiture accidentée, mais il en est quitte pour une bonne frayeur. Les agents l'aident à se relever puis à traverser, et la course – poursuite reprend alors.²⁷¹ Particulièrement marquante dans le cas décrit ici par Cherchi Usai, et qui rappelle par là même l'importance de la copie dans les informations que l'on a sur le film, cette problématique de la lacune apparaît également pour ce qui est des éditions vidéo à domicile, notamment pour les classiques ou les films un peu anciens.

Or, ce phénomène peut avoir des conséquences importantes quant à l'établissement du texte filmique pour une édition vidéo, et poser des problèmes philologiques, comme ce fut le cas pour le film de Sergio Leone *Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*. Entre sa sortie italienne, le 23 Décembre 1966, et sa sortie américaine en version anglophone, tout juste un an plus tard, quatorze minutes de métrage (soit pratiquement une bobine entière) furent expurgés du montage, et ces quatorze minutes ne furent jamais doublées en anglais, les rendant virtuellement inaccessibles pour tout un pan du public anglophone traditionnellement allergique au visionnage des films en version originale sous-titrée.

A cette différence, il faut ajouter la perte, dans les versions anglaise et italienne du film, d'une séquence de « torture » d'environ deux minutes trente, au cours de laquelle Mario Brega knock-out Eli Wallach. En fait, la séquence n'est pas à proprement parler « perdue », malgré la détérioration du négatif original à cet endroit là. Elle survit dans des copies positives de qualité très moyennes, trop hétérogènes par rapport au reste du métrage. D'où le choix fait par l'éditeur vidéo de ne pas rétablir cette scène dans la chronologie normale du film.

En 2003, Martin Scorsese, Clint Eastwood et Alberto Grimaldi participent, à l'invitation de la M.G.M, détentrice des droits, à une restauration visant à reconstituer au mieux la version de trois heures

²⁷⁰ Elle ne comporte donc, probablement pas non plus le plan décrit par Cherchi Usai, présent dans la première copie, montrant le passant « de l'autre côté de la route, sain et sauf », sinon, ce second spectateur aurait probablement lui aussi repéré l'incohérence narrative.

²⁷¹ *Silent Cinema : An Introduction*, p.149.

présentée le soir de la première italienne, et, suivant l'exemple de l'éditeur allemand qui avait procédé à une opération similaire pour l'édition VHS « Director's Cut » de 1995, rétablissent les quatorze minutes de scènes manquantes, pour lesquelles Eli Wallach et Clint Eastwood enr egistrent un nouveau doublage anglophone, tandis que les autres doubleurs décédés depuis sont remplacés par des acteurs choisis pour leur ressemblance vocale.

Ces séquences seront rétablies dans l'édition Zone 2 italienne, directement dans la continuité du reste du métrage, mais, dans l'édition Zone 1 Américaine, ces quatorze minutes, sans doute à cause du nouveau doublage, ne se sont pas vu accorder le même statut, et ont été intégrées dans l'arborescence du DVD anglophone comme des bonus, au même titre que la scène coupée « Tuco Beating » dont nous parlions un peu plus haut. Enfin, le 14 Mai 2003, dans la foulée de la sortie en salle du film en Australie, la chaîne de télévision câblée *American Movie Classics* diffuse une version spéciale de la restauration Scorsese / Eastwood / Grimaldi, qui, outre le rétablissement des quatorze minutes nouvellement doublées en anglais, contiendrait aussi une scène supplémentaire, que Charles Leinberger décrit dans son ouvrage *Ennio Morricone's The Good, The Bad and The Ugly, : A Film Score Guide* :

Il s'agit d'une« séquence au cours de laquelle Tuco retrouve ses trois amis, Pedro, Chico et Ramòn, qui sont frères, et vont, plus tard, l'aider à localiser Blondie. Ces trois hommes sont ceux qui vont, sans succès, tenter de prendre Blondie par surprise dans l'hôtel tandis qu'il est en train de nettoyer son arme. Cette séquence dure environ trois minutes et dix – huit secondes ». ²⁷²

En fin de compte, et plus encore peut-être que du temps de sa sortie initiale, dans les années soixante, *Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo* a changé et, du coup, un peu comme entre Henry Louis Gates, Jr, et ses jeunes filles, va s'établir une barrière invisible mais infranchissable entre les générations de spectateurs, ceux qui ont découvert et aimé le film tel qu'il était au départ, et ceux qui n'ont jamais connu autre chose que les nouvelles versions, pour qui elles constituent la version de référence.

272 « A scene in which Tuco finds his three frinds, Pedro, Chico and Ramòn, who are brothers and who later help him track down Blondie. These are the three men who unsuccessfully attempt to surprise Blondie at a hotel while he is cleaning his gun. The Scene is approximately three minutes and eighteen seconds in length », *Ennio Morricone's The Good The Bad and The Ugly,: A Film Score Guide*, Scarecrow Press, 2004, p.57

2.4 Comment le spectateur classe-t-il ces réceptions et se reconstruit-il le film ?

Avant toute comparaison, se pose la question de la nécessité d'une **congruence**. C'est à dire, comme l'explique Josette Marquer, selon la théorie de Clark, « le processus de comparaison ne peut fonctionner que s'il y a identité entre les deux représentations. ».²⁷³ pour expliquer que deux copies ou deux expériences d'un même film concourent « dans la même catégorie » dans la classification mentale du spectateur pour que le processus de comparaison puisse se faire, dirait – on en suivant les réflexions de Maïmon en la matière.²⁷⁴

Lorsque *Gone With The Wind* ressort en 70mm, en 1967, il semblerait que, malgré son très fort recadrage, (du moins, si on en juge par le pourcentage de surface d'image originelle perdu dans cette version), cette nouvelle version ait été d'autant mieux acceptée qu'elle ne concourait pas du tout dans la même catégorie que la version originale, au format 1,37:1 (ou parfois 1,75:1). En effet, les salles équipées 70mm étaient dans leur quasi – totalité des palaces de prestige, dotés d'écrans gigantesques et courbes, à côté desquels l'aspect ratio 1,37:1 35mm originel ne tenait guère la comparaison. Il faut également prendre en compte l'illusion de plus – value qualitative obtenue par le procédé du « gonflage », lequel permet d'obtenir des images plus grandes tout en minimisant l'augmentation du grain et la perte de piqué. La célèbre affiche d'époque ne dit d'ailleurs pas autre chose, présentant le film « in the **new** screen splendor », dans la magnificence du nouvel écran (sous entendu, l'écran du 70mm).

En fait, il semblerait que le changement d'échelle ait produit l'effet inverse de ce qu'il se passe habituellement lorsqu'on revoit un film sur le petit écran : les proportions n'étant pas les mêmes, les repères sont brouillés, et le processus de comparaison, rendu difficilement opérant. S'il y en a une, la comparaison se fait de manière moins directe, par la bande, en utilisant un processus supplémentaire, un processus d'abstraction. C'est par ce processus que nous nous autorisons à généraliser à partir du cas particulier de cette copie. En fin de compte, la nouvelle version étant seule dans sa catégorie, elle se retrouve d'autant plus facilement validée, malgré l'ampleur du vandalisme hérétique qu'elle a subie, pour reprendre l'expression qu'emploie fort peu diplomatiquement à son endroit Martin Hart sur son site

273 *Lois générales et variabilité des mesures en psychologie cognitive : l'exemple des stratégies cognitives*
Josette Marquer, Ed. L'Harmattan, 2005, p. 80.

274 « Pour Maïmon, le pouvoir de juger, (Urteilschaft) est condition des catégories. », *Critique de la Représentation, Etude sur Fichte* Isabelle Thomaes – Fogiel, Collection *Histoire de la Philosophie*, Librairie Philosophique Temps Modernes - Jacques Vrin, p.42 – 44

Comment fonctionne le processus de comparaison ?

Si on se réfère à la théorie unifiée du raisonnement de Sternberg,²⁷⁶ on peut découper les opérations qui composent celui – ci en trois phases distinctes, « soit séparément, soit ensemble » :

→ L'encodage sélectif, qui sert à éviter l'encombrement de la mémoire de travail de sorte que n'y soient stockées que les seules informations pertinentes relatives au raisonnement concerné, ici, l'opération de comparaison. Autrement dit, c'est par ce processus que sont sélectionnés les éléments nouveaux qui vont être comparés.

→ La comparaison sélective, de son côté, consiste à ne retenir, dans l'immensité des informations et détails stockés dans la mémoire à long terme, que les paramètres et facteurs pertinents dans le cadre de la procédure de comparaison. Autrement dit, c'est par ce processus que seront sélectionnées les informations *stockées en mémoire* auxquels les éléments nouveaux évoqués précédemment, et filtrés par encodage sélectif, vont être comparés.

C'est ici qu'intervient la « congruence », que nous venons de décrire et qui suppose l'identité de A et de B. En d'autres termes, il faut, pour que la comparaison entre A et B puisse opérer et donner un résultat, que A et B appartiennent a minima tous deux à un même ensemble C.

→ Enfin, la combinaison sélective, explique Patrick Lemaire « a pour fonction de mettre en relation en mémoire de travail les informations encodées du stimulus et les informations activées de la mémoire à long terme ».²⁷⁷

Si, comme on l'a vu, le tri des données à la « capture » (et donc la constitution des banques de

275 La citation originale étant savoureuse, on la litte ici. Il écrit, en substance, qu'il préférerait « voir un *Citizen Kane* colorisé [une référence implicite, sans doute, au *vandalisme* commis par Turner en la matière] que ce genre de vandalisme ». <http://www.widescreenmuseum.com/special/gwtw.htm> [1/07/2011]

276 Patrick Lemaire, *Psychologie Cognitive*, De Boeck Supérieur, Collection Ouvertures Psychologiques, 1999 p.226 – 228
Le lecteur intéressé pourra lire aussi l'article d'Evelyne Cauzinille - Marmèche, Jacques Mathieu et Annick Weil - Barais, *Raisonnement Analogique et résolutions de problèmes* in *L'Année Psychologique*, Volume 85 N°1, 1985, p.49 - 72

277 Patrick Lemaire, *Psychologie Cognitive*, Collection Ouvertures Psychologiques,
De Boeck Supérieur, 4ème édition 2005 p.227

souvenirs) comme au moment de l'opération de comparaison se fait en fonction du critère de pertinence desdites données, il est, dans le cas qui nous intéresse, important de noter que ladite pertinence ne se définit que très rarement de manière objective. Elle dépend de nombreux paramètres comme les variations de la concentration du spectateur pendant la séance, ou, encore, son opinion personnelle quant à tel ou tel support, telle ou telle version, comme nous le verrons plus tard.

Retenons simplement pour le moment que la position du curseur à propos du critère de pertinence n'est pas universel, mais relatif, et dépendra grandement, comme nous le verrons, de paramètres générationnels, esthétiques, culturels, et/ou idéologiques propres, pour partie, à chacun des spectateurs. De fait, il sera extrêmement difficile d'universaliser à partir d'échantillons et de témoignages dont il faudra d'abord délimiter les sources d'influence possibles. C'est ainsi, par exemple, que les cinéphiles post-modernes n'accorderont pas la même importance à la salle et à sa « puissance technique déployée », pour reprendre l'expression de Laurent Jullier dans *Qu'est ce qu'un bon film ?*, comme à la qualité visuelle et technique du support. Dans son ouvrage, Jullier oppose « les cinéphiles », ceux qui vont se « délecter des tremblés [des images super – 8 gonflées en 35mm] et « le grand public » ceux qui vont au contraire leur préférer les limpides, cristallines et parfaites images numériques 4K (ou plus), « transposant au cinéma des exigences qui relèvent selon le dogme néokantien du cahier des charges de l'artisan ».²⁷⁸

Le spectateur exigeant qualitativement, est-il pour autant « moins authentiquement cinéphile » que celui qui se délectera des laides images d' *INLAND EMPIRE* (Lynch) ou de *Natural Born Killers* (Stone) ? La réponse se trouve, en partie, dans le choix des mots de Laurent Jullier, et notamment, le curieux emploi du terme « dogme », c'est à dire « point fondamental et considéré comme incontestable d'une doctrine », pour reprendre la définition du Petit Larousse. Ce choix est curieux, dans la mesure où les notions de « dogme » et de « doctrine » relèvent du champ lexical de l'opinion, de l'a priori, et pas vraiment de celui de la réflexion, et de la construction de jugement. Dans le « chapeau » qui ouvre invariablement chacune des cassettes vidéo VHS de la collection *Les Films de Ma Vie*, on peut entendre un acteur lire les propos de François Truffaut à propos du support vidéo, rapportés par le réalisateur Claude Berri. « En tant que cinéphile, je suis un fanatique de la vidéo »; peut – on ainsi entendre en conclusion de cette introduction.

Cela suffit – il pour faire du réalisateur des *400 Coups*, qui possédait, une vaste collection de

278 *Qu'est ce qu'un bon film ?*, page 63.

« rangées et rangées de bandes vidéo, certaines d'entre elles enregistrées par Truffaut lui – même », pour reprendre l'anecdote de Ronald Bergan²⁷⁹, l'un des premiers cinéphiles post-modernes, au sens où l'entendent Laurent Jullier et Jean – Marc Leveratto dans *Cinéphiles et Cinéphilies ?* En effet, le même chapeau de la collection les films de ma vie s'ouvre par un propos beaucoup plus **dogmatique**, où l'ancien avocat de *Lola Montès*, édicte la doctrine des cinéphiles d'alors : « Je n'aimerais pas voir un film pour la première fois en vidéo ou à la télévision, on voit d'abord un film en salle ».

Selon Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, les cinéphiles post-modernes, eux, ne s'encombrent pas d'une telle distinction. Avec le développement des *Home Cinema* et l'évolution qualitative toujours revue à la hausse des supports de visionnage grand public, le culte du Septième Art a, du moins en partie, délaissé la salle obscure et le fétichisme de la pellicule argentique. Désormais, c'est le visionnage du film qui prime sur toute autre considération, ce qui tendrait à favoriser les pratiques de visionnages solitaires et individuelles, c'est d'ailleurs sur ces arguments que s'est développée la communauté de cinéphiles *MUBI*²⁸⁰, rappellent les deux auteurs, évoquant,²⁸¹ huit ans après *Qu'est – ce qu'un bon film ?*, qui en relevait déjà les premiers symptômes, mais sans en prendre complètement acte, les conséquences culturelles de la privatisation par les supports vidéo et DVD de la consommation des films de fiction, pour reprendre l'expression de Patricia Caillié.²⁸²

Si l'idée de voir en Truffaut tour à tour (ou tout à la fois, c'est selon) le premier cinéphile post – moderne ou l'un des derniers des cinéphiles « à l'ancienne » est séduisante, à la lumière de ce que nous venons d'étudier, s'esquisse l'hypothèse de rapprocher ces propos et ces réflexions de ce que nous avons pu dire à propos de l'intermédialité des œuvres en général, et, en particulier, du cas de films comme *Gone With the Wind*.

279 François Truffaut : *Interviews*

Introduction de l'ouvrage dirigé par. Ronald Bergan, University Press of Mississippi. 2008, VIII,

280 MUBI est une plateforme de vidéo à la demande sur Internet, dotée de fonctionnalités communautaires lui confèrent un statut hybride réminiscent des ciné – clubs d'antan. Les internautes peuvent en effet, moyennant l'acquiescement d'un droit d'accès, visionner des œuvres tout en entrant en relation avec les autres internautes ayant eux aussi apprécié le même film. Au final, des communautés de goût peuvent donc se créer et s'échanger des recommandations rendues d'autant plus valides pour l'internaute qu'elles émanent de personnes dont le goût est proche du sien, comme la relation l'aura établi. Lancé au mois de février 2008, le site (www.mubi.com) dont le slogan est « votre cinéma en ligne n'importe où, n'importe quand : visionnez, découvrez et discutez » s'est récemment enrichi de deux partenariats de poids qui illustrent bien ses deux axes stratégiques,. En l'occurrence, *Criterion*, et Facebook, pour lequel a été créée une application spécifique, *The Movie Theater*.

281 Laurent Jullier et Jean – Marc Leveratto,

Cinéphiles et Cinéphilies, Une histoire de la qualité cinématographique, Armand Colin, 2010, p.173

282 Patricia Caillié, *Cinéma Tunisien et Critique de Cinéma en France*, in, *Image(s) et Sociétés*,

Sous la direction de Michel Chandelier et Isabelle Roussel - Gillet, Cahiers du CIRCAV / Editions L'Harmattan, 2003, p.165

Cette cinéphilie post-moderne, qui trouve son aboutissement le plus radicalement complet dans la stratégie d'exploitation multi – supports / multi – formats imaginée par James Cameron pour son *Avatar*, semble en effet trouver ses premiers prémices dans les stratégies d'exploitation spectaculaire offertes par le *SuperScope*, pour Fantasia (entre autres) et à la pratique, sinon courante, du moins récurrente, du gonflage 70mm des grands blockbusters, *Gone With The Wind* en tête en 1967.

Lié indirectement au facteur idéologique que nous avons évoqué, un paramètre supplémentaire reste à prendre en ligne de compte dans la validation ou non de la *congruence* nécessaire à la mise en place de l'opération de comparaison, c'est celui de la *valence émotionnelle*.

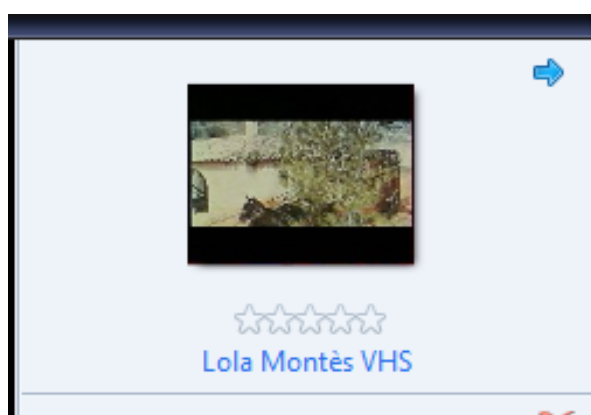


Illustration 10: Capture d'écran du logiciel Windows Media Player 2011

La valence émotionnelle est une forme de « note » émotionnelle associée à chacun de nos souvenirs, d'une manière similaire à la notation par étoiles mise en place dans la plupart des librairies multimédia, à l'instar de celle reproduite ci-contre.²⁸³

Pour aller vite, cette valence émotionnelle dépend de la manière et de l'intensité avec laquelle un souvenir sera investi émotionnellement. Cela aura un impact direct sur la manière dont celui-ci est stocké en mémoire à long terme, puis sur la manière dont ledit souvenir passera le filtre des opérations de comparaison évoquées précédemment. Ainsi, il sera d'autant plus difficile pour nous de rejeter une expérience techniquement médiocre d'un film que nous l'aurons appréciée, en complément de tous les autres éléments de contextes qui pourraient venir se greffer (sortie entre amis, etc...) sur cette base. C'est justement parce qu'elle est associée à de bons souvenirs que la sortie entre amis évoquée par Jullier²⁸⁴ comme un argument en faveur de la représentation en salles, est un « agrément » apprécié des spectateurs qui s'y adonneront.

En 2009, dans le cadre des conférences du *Conservatoire des Techniques Cinématographiques*, Jean Pierre Versheure, a présenté, à la Cinémathèque Française, une copie 35mm « d'époque », du film *Snow White and the Seven Dwarfs* issue de la collection de *Cinévolution*. Il s'agissait d'une copie en

283 Capture d'écran : détail de la bibliothèque de lecture Windows Media Player 11, Windows Vista).

284 Dans *Qu'est ce qu'un bon film ?* Page 83

version originale, sous – titrée en flamand, qui datait de l'époque de la ressortie du film en Europe vers 1951. Très peu abîmée (peu ou pas de rayures et / ou taches visibles), la pellicule était en revanche victime d'un fort phénomène de retrait, si bien que le film a cassé au bout de quelques secondes de projection, non pas à une, mais au moins à trois reprises, même lorsque les opérateurs ont tenté de projeter les images au ralenti dans l'espoir que cela réduirait le stress infligé à la pellicule et permettrait donc tout de même sa projection.

L'amoureux du Celluloïd qui aura eu la chance d'assister à la projection de cette rare copie Technicolor à Imbibition savourera la séance d'autant plus que les cassures répétées du film et les commentaires désolés de Jean-Pierre Versheure frapperont ladite copie du sceau de l'authenticité, et, de fait, en gardera un souvenir fatalement plus marquant que le spectateur lambda, que les entractes durant un film trop long dérangeant déjà. De plus, justement parce que frappée du sceau de l'authenticité et de la rareté, cette projection sera convoquée et traitée comme beaucoup plus pertinente au sein d'un processus de comparaison par le spectateur amoureux du celluloid que par le cinéphile post – moderne qui retiendra probablement plutôt l'excellente restauration 1993, d'impeccable tenue de ce même film de William Cotrell et David Hand, y compris en 35mm.

Dans la même logique, le spectateur sera peut – être moins marqué par l'état de la copie utilisée lors d'une projection *Sing – Along* de *The Sound of Music* ou encore de *The Rocky Horror Picture Show*, que par l'aspect émotionnel de la salle chantant en chœur, et la sensation de communion qui en résultera, redoublant ce que nous avons déjà dit à propos de la manière dont cette même copie serait prise en compte lors d'une projection adoptant une forme et un cadre plus conventionnels.

2.4.1 Un peu de psychologie : mémorisation des stimuli et valence émotionnelle.

Comme on a tenté d'en faire l'étude à travers ce parcours, les processus à l'œuvre dans la salle de cinéma ou, d'ailleurs, dans un contexte de cinéphilie post-moderne, devant quelqu'écran que ce soit, lorsque nous regardons un film, sont complexes et mettent en œuvre des processus intellectuels et mémoriels dont la psychologie cognitive. On emprunte ici à cette discipline un certain nombre d'outils pour mieux cerner les limites de nos découvertes issues de la reprise des catégories de Genette. La psychologie cognitive est une discipline relativement récente, puisqu'apparue au milieu des années 1960 avec les travaux de Jérôme Bruner et George Miller, qui fondèrent à l'Université de Harvard le premier

centre de recherche en la matière.

Pour eux, nous accédons au monde extérieur par « le fruit de reconstitutions personnelles de la réalité », ²⁸⁵ qui seront forcément différentes d'une personne à l'autre en fonction de la manière dont chacun de nous reconstituera un tout cohérent à partir d'un complexe assemblage d'épars fragments de ses différentes perceptions, qu'il aura traitées, réagencées, filtrées, et enfin, mémorisées. A ces souvenirs comme leur traitement par les différents processus de mémorisation est appliqué, en sus, le filtre de ce que l'on appelle la *valence émotionnelle*, c'est à dire, une notation émotionnelle sur deux axes, en fonction de l'intensité, d'une part, et en fonction de l'aspect positif ou négatif, d'autre part. Plus cette valence émotionnelle est élevée, plus le souvenir en question sera fortement marqué dans le souvenir de la personne, avec le risque, toutefois, que celui – ci soit dénaturé, justement par la forte émotion qui pourra le « contaminer », pour ainsi dire.

Certaines théories distinguent la valence émotionnelle de la notion d'intensité, traitée alors séparément sous forme d'un degré d'activation émotionnelle (Arousal), mais, comme le rappellent les auteurs dirigés par Salvatore Campanella et Emmanuel Streel dans *Psychopathologie et Neurosciences : Questions actuelles de Neurosciences*, ces théories sont moins consensuelles, et privilégient plutôt l'intensité d'un ressenti physique. Si ces voies peuvent être intéressantes à explorer en matière de « simulation » (Imax Rides, Simulateurs, odorama, et, quoique peut – être dans une moindre mesure, projection 3D), en matière de projection plus « classiques, leur intérêt semble limité, aussi ne s'étendra pas ici davantage à les explorer.

Sur le plan de l'émotion, des travaux comme ceux, déjà évoqués ici, de Scherer et Levanthal, postulent, d'une manière qui n'est pas sans ressembler au traitement des souvenirs et des stimuli, l'existence d'au moins deux niveaux de traitement de l'information émotionnell. Ces modèles « multi - niveaux » font généralement, pour reprendre l'excellent résumé présent dans l'ouvrage dirigé par Salvatore Campanella et Emmanuel Streel, le distinguo entre « un premier niveau qui serait automatique et dont le fonctionnement ne dépendrait pas de processus cognitifs de haut niveau et un deuxième niveau qui serait plus contrôlé, explicite, et qui dépendrait de processus cognitifs tels que la mémoire de travail et les fonctions exécutives, et qui serait nécessaire à la régulation émotionnelle. »²⁸⁶

285 *Psychologie Cognitive*, Annie Bertrand, Pierre-Henri Garnier, Studyrama 2007, p.47

286 *Psychopathologie et Neurosciences : Questions actuelles de Neurosciences Cognitives et Affectives*,
Ouvrage collectif sous la direction de Salvatore Campanella, Emmanuel Streel, Editions De Boeck Supérieur, Collection

A ce second niveau, entrent en jeu deux paramètres supplémentaires, celui de l'a priori, et celui de l'idéologie. En d'autres termes, au-delà du simple réflexe, il nous faut prendre en compte aussi tout ce qui relève de l'éducation du spectateur, d'une part, et de ses a priori idéologiques ou culturels. En ouverture de son *Technique et idéologie*, Jean – Louis Comolli écrit ainsi, à propos du cinéma des premiers temps : « Il est à peu près admis aujourd'hui [...] par la majorité de la critique cinématographique que tout film est un produit idéologique, se fait dans et diffuse une idéologie. »²⁸⁷ Pour le dire autrement, « l'image produite par la caméra ne peut faire autrement que confirmer et redoubler » le code de la vision du moment dans lequel s'opère la prise de vue, « barrant tout autre système représentatif ».²⁸⁸

2.4.2 Jean Louis Comolli, Michaud et Jullier : jugement et idéologie.

L'habitude fait revêtir à la technologie cinématographique les atours de la neutralité idéologique, pour mieux mettre en valeur les *parti pris* formels, esthétiques – et, pour le coup, idéologiques, du réalisateur, la caméra étant réduite au rang de simple outil, de simple « stylo » entre les mains de celui – ci.²⁸⁹

Il serait cependant erroné de penser que le cinéma était une idée qui « existait tout armée dans leur cerveau ».²⁹⁰ Au cours de nos travaux, on a pu ainsi voir que l'exploitation intermédiaire et multi – supports de films comme *Avatar*, conçus dès leur production pour une diffusion tous azimuts sur tous les écrans et formats possibles, présentée aujourd'hui comme novatrice et révolutionnaire, s'inscrivait en fait en droite ligne d'un long processus historique. En effet, la problématique des marchés multiples est en fait apparue dès les débuts du parlant, avec la question des exploitations locales, c'est à dire, les problématiques liées au doublage, et celles liées aux transferts entre supports prises en compte dès 1932, avec le lancement du format 1,37:1 Academy. Ce dernier, rappelons - le permettait de sauver à peu près le format des écrans 1,33:1 installés du temps du cinéma muet, tout en gardant la nécessaire compatibilité avec la piste sonore apparue depuis sur les copies, évitant ainsi de reproduire le massacre de *Ben Hur* (Niblo, 1925) opéré lors de sa ressortie « sonorisée » l'année précédente, ressortie à l'occasion de laquelle toute la partie gauche de l'image avait été sacrifiée au profit de l'ajout de la piste sonore à densité variable,

Neurosciences et Cognition, 2008 p.79 - 81

287 *Technique et Idéologie*, Jean Louis Comolli, in *Cinéma Contre Spectacle*, Verdier, 2009 p.125.

288 *Technique et Idéologie*, p. 135 – 136.

289 Alexandre Astruc, *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, *Ecrits 1942 – 1984*, L'Archipel, 1992, p. 16.

290 *Technique et Idéologie*, p. 139

de la même manière que le minutieux travail de virage / teintage des images.

Dans *Technique et Idéologie*, Comolli s'étonne du décalage entre l'apparition du Cinématographe et celle, beaucoup plus ancienne, des prérequis sur lesquels il s'appuie, de la persistance rétinienne à la *camera obscura*, dont il retrouve des témoignages jusque chez l'astronome arabe Alhazen, au premier siècle de notre ère, étonnement qui n'est pas sans évoquer celui qu'exprime le visiteur du *Clos Lucé* découvrant l'ancêtre de l'hélicoptère, dont le principe et le mécanisme étaient déjà posés sur le papier dès Léonard de Vinci. De la même manière, il est curieux que le procédé du doublage ait mis plusieurs années à se développer face aux tournages de versions alternatives dans les principales langues destinées aux marchés locaux. Cet étonnement est d'autant plus légitime que, dès *The Jazz Singer* et la célèbre séquence du Kôl Nidre, le cinéma avait pu montrer sa capacité à désolidariser son et image, sans pour autant perdre en synchronisme entre ses deux composantes.

En effet, dans cette séquence, (qui n'est cependant pas l'extrait le plus connu, on lui préfère en général la séquence *Dirty Hands Dirty Face* ou encore le final *Mamy*) Alan Crosland nous offre un parfait montage alterné entre la chambre du père Rabinowitz, gravement malade dans son lit, et, de l'autre côté de la rue, la synagogue où son fils Jackie délaisse un instant son pseudonyme de Jack Robin et son activité de *Chanteur de Jazz* pour interpréter à pleins poumons le traditionnel chant religieux, montage alterné qui n'empêche pas le mouvement des lèvres de l'acteur Al Johnson de rester parfaitement synchrone avec la bande – son du morceau qu'il interprète, montrant, si besoin était qu'Hollywood a déjà à sa disposition les outils techniques pour passer à l'étape suivante et faire du son une « simple addition » à un médium déjà maîtrisé par les opérateurs, pour reprendre l'expression de Leonard Maltin.

Spectateurs des années deux mille, nous avons souvent, en tête à propos de cette période de l'histoire du cinéma, cette idée reçue qui voudrait que **tous** les tournages parlants pionniers aient été des plus malcommodes, bouleversant les habitudes des studios, obligeant de fait quasiment en permanence les acteurs, comme les réalisateurs et leurs opérateurs à prendre en compte les nouvelles contraintes imposées par les micros, comme y fait allusivement référence Alfred Hitchcock dans cette courte bobine de test son, réalisée sur le tournage de *Blackmail* (1929) aux côtés de l'actrice tchéco-polonaise Anny Ondra, et, de fait, à changer radicalement leur façon de travailler.

Il est vrai que cette idée est encouragée par la manière dont *Singin' in the Rain* (Donen / Kelly,

1952), y fait référence dans sa parodie des premiers essais calamiteux du *Duelling Cavalier* – et, il faut bien reconnaître qu'elle nous conforte dans la conception téléologique de notre modernisme supposé face au côté primitif de ce qui se faisait à l'époque. Pour autant, ce serait simpliste de tenir ce témoignage (par ailleurs rendu caricatural pour les besoins du ressort comique) pour représentatif de l'ensemble des conditions techniques des années de passage au parlant, nous confortant, au passage, dans cette hypothèse que ce film, bien plus que de l'époque dont il a fait son sujet, serait plutôt à utiliser comme témoignage involontaire du regard porté par la nouvelle génération d'Hollywood sur son aînée, dont, bouleversements liés au passage au cinémascope et à la stéréophonie obligent, elle partage certaines des préoccupations.

Lorsque *The Big Trail* et *The Bat Whispers* sont mis en production, l'industrie cinématographique hollywoodienne est dans une situation comparable à celle dans laquelle s'inscrit *Singin in the Rain* en 1952. Dans un cas comme dans l'autre elle n'a pas encore trouvé la solution « miracle » pour venir complètement et définitivement à bout de l'évolution technique qu'elle est en train de subir, d'une part, et d'autre part, pour se réappropriier artistiquement ses outils ainsi modifiés. Ils illustrent, chacun à leur manière, deux conceptions radicalement différentes de la manière d'intégrer dans leur travail les contraintes nouvelles posées par l'évolution technologique, en l'occurrence, la double innovation du parlant et du format large.

Il pourrait difficilement en être autrement, dans la mesure où chacun des deux films se nourrit d'un terreau de références cinématographiques tout aussi hétérogènes. Tous deux s'inscrivent dans deux lignées cinématographiques bien différentes. Ainsi, le film de Raoul Walsh *The Big Trail*, chez qui les thématiques liées à la nature occupent une place importante comme a pu récemment le rappeler Jean-Michel Durafour,²⁹¹ est-il réminiscent de tout un faisceau de références, de *Back To God's Country* (David Hartford, 1919) à *The Trail of the North Wind*, (Nell Shipman, Bert Van Tuyle, 1924) où le milieu naturel prédomine par son poids sur les hommes. Sur le plan du son, à peine trois ans et demi après *The Jazz Singer*. Donald Crafton, dans *The Talkies : American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*,²⁹² note en effet que, pour créer, et enrichir l'atmosphère auditive produite par les nombreux éléments présents dans les multiples plans de l'image Grandeur, Raoul Walsh use et abuse d'effets de surimpression sonore, rajoutant à la post production des bruitages additionnels, dont beaucoup sont des bruits liés à

291 Cette importance de la nature dans la filmographie de Walsh a été entre autres, récemment soulignée par Jean – Michel Durafour dans *Hawks, Cinéaste du Retrait*, Presses Universitaires du Septentrion, Collection Arts du Spectacle / Images et Sons, 2007.

292 Donald Crafton, *The Talkies : American Cinema's Transition to Sound, 1926 – 1931* University of California Press, 1997 p.364.

l'univers de la nature (le bois, les conditions climatiques, les bruits émis par les animaux...), confirmant si besoin était l'importance de cette thématique.

West s'inscrit pour sa part pleinement dans une lignée de films tentant, malgré les difficultés, d'attaquer le problème de l'arrivée du son sous un angle différent, et de se réappropriier l'usage d'une grue que l'on pensait a priori l'apanage du cinéma muet. Les travellings de *The Bat Whispers* ne sont en effet pas sans évoquer quelques productions de la même époque sorties par le concurrent Fox, comme *Thru Different Eyes* (John G. Blystone, 1929), ou « la première comédie musicale de l'histoire », *Sunny Side Up* (David Butler, 1929).²⁹³ Ainsi, les mouvements de caméra des films parlants de West ne sont pas sans en rappeler d'autres, comme ce magnifique travelling du film de Murnau *Sunrise : A Song of Two Humans* (1927), et à la renonciation desquels le parlant, encombré par ses « fils à la patte », était promis.

Le même West avait d'ailleurs l'année précédente signé le premier film parlant à être distribué par United Artists, et, déjà, il avait, avec un inégal succès il est vrai, tenté de s'affranchir des contraintes posées par l'enregistrement sonore. Il s'agissait du très noir film à suspense *Alibi*, sorti le 8 Avril 1929. Il contient quelques morceaux de bravoure technique, et notamment ces images des prisonniers marchant au pas à travers les corridors de la prison parfaitement synchrones malgré les changements de plans, ou encore cette enfilade de trois travellings avant jusqu'au cabaret où un groupe de danseuses s'en donne à cœur joie dans un quelconque music-hall. Tous ces plans, raccordés par de délicats fondus enchaînés, ne sont-ils pas sans annoncer *The Bat Whispers*, dans lequel on peut par ailleurs trouver cette série de plans embarqués à bord d'une voiture (à la 28ème minute), décalquée pratiquement à l'identique d'*Alibi*.²⁹⁴

Raoul Walsh s'offre, lui, le luxe de filmer des morceaux de bravoure visuels et auditifs, comme la traversée d'une rivière, et ou la traversée d'un canyon, dont le format large souligne l'aspect dantesque, et prémonitoire, avec plusieurs décennies d'avance, des épiques tournages de *How The West Was Won* (1962) ou du film de James Cameron *Titanic* (1998), où hommes comme matériel furent là aussi poussés à leurs limites dans des séquences spectaculaires minutieusement (re) constituées.

En fait d'immenses plans fixes tout en profondeur s'éloignant vers le lointain d'un point de fuite

293 William K. Everson, *American Silent Film*, Da Capo Press, 1998, p.340 - 341

294 Leonard Maltin, *The Art of the Cinematographer : A Survey and Interviews with Five Masters*, Courier Dover publications, 1978, p. 11.

facilement identifiable, cette fois – ci, chez West, les perspectives sont explorées par une caméra mobile qui s'y engouffre littéralement, à travers d'invraisemblables travellings qui constituent d'ailleurs de véritables tours de force techniques pour l'époque. Même si, rétrécissement du négatif nitrato oblige, la saute liée à la collure de raccord entre les plans «normaux » et les mouvements de grue, en fait, des plans truqués réalisés à l'aide d'une maquette, sautera aujourd'hui aux yeux de n'importe quel spectateur moderne, chez qui l'illusion ne fonctionnera que mal, voire plus du tout, rien ne permet d'écarter la possibilité que, de même que l'illusion du scintillant et monochrome Cinématographe ne fonctionne plus de manière aussi spectaculaire sur nous aujourd'hui qu'elle l'a fait pour les premiers spectateurs de ce 28 Décembre 1895, l'effet devait être saisissant pour les spectateurs de 1930 qui n'étaient guère habitués à ce genre de plan et encore moins à ce format et cette taille d'image.

Produits en même temps, *The Bat Whispers* comme *The Big Trail* comportent tous deux un très classique travail sur la perspective et la profondeur de champ dans la composition des images, mais, contrairement au film de Walsh, le travail sur la profondeur et la perspective dans *The Bat Whispers* semble, **indifféremment du format**, servir non pas, comme chez Walsh, à produire un quelconque effet de réalisme et de grandiose des paysages dont les vues proposées au public. C'est plutôt un moyen d'assumer, jusqu'au bout, le statut **spectaculaire** de celles-ci. A l'inverse, *The Big Trail* semblait plutôt, comme dans le reste de la filmographie de son réalisateur, lorgner du côté du *naturel*. Pour le dire autrement, il semblerait que, tandis que chez Walsh le spectaculaire réside *dans ce qui est filmé* (le décor), chez West, cette épithète s'appliquerait plutôt à la technologie de prise de vues et de projection elle – même. D'où, aussi, les différences constatées dans les relations entre les deux versions.

Contrairement à ce que l'on peut constater pour le film de la Fox, on remarquera ainsi la grande similitude entre la version « standard » et la version « Magnifilm » du film de West sur le plan de la composition du cadrage comme du montage, jusque dans la durée de projection (1h45 environ). Pour des raisons pratiques, certains plans de maquette furent d'ailleurs réalisés uniquement en 35mm, avant d'être « gonflés » en Magnifilm. A l'inverse, la version « Movietone » de *The Big Trail* est quinze minutes plus courte que son homologue « Grandeur » 70mm, et ne présente un rythme de montage similaire que dans les séquences ayant fait l'objet d'un tournage parallèle, c'est à dire, où la caméra du chef opérateur 35mm Lucien Andriot côtoyait celle, en 70mm, de son collègue Arthur Edeson. On précisera enfin que plusieurs saynètes, présentes en second plan dans les « panoramas » 70mm, sont totalement absentes en 35mm, dans la mesure où elles n'apportent rien au récit, mais donnent du rythme à des plans larges étirés dans le

temps.

Ainsi, dans *The Big Trail*, les éléments de spectaculaire impossibles à reproduire dans la version 35mm sont retirés, alors que chez West, c'est l'inverse. Certes, le 65mm ajoute un « impact » supplémentaire aux images, mais, en 35mm, le film fonctionne tout aussi bien, et n'a pas cette « bâtardise » qu'inspire chez Walsh une version Movietone un peu bancal par moments. Cependant, dans les deux versions de *The Bat Whispers*, les mouvements de caméra, saisissants, gardent de l'une à l'autre une partie de leur aspect spectaculaire et vertigineux. On a donc d'un côté, chez Walsh, le respect d'une certaine transparence de la mise – en – scène, une caméra qui tente au maximum de se faire oublier, et, de l'autre, au contraire, chez West, dans une logique parodique et par moments irrévérencieuse²⁹⁵, ce qui brise le code, s'en échappe, pour reprendre la dichotomie développée par le cinéaste français dans *Cinéma Contre Spectacle*.²⁹⁶

Pour reprendre ici un distinguo de Christian Poirier entre documentaire et fiction ²⁹⁷, on a ainsi, un « art du réel », chez Walsh, qui utilise, dans des perspectives réminiscentes de bandes Lumière comme *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon* ou encore *La Place des Cordeliers* (toutes deux datées de 1895) les capacités du format à mettre en valeur le moindre mouvement des nombreux figurant, et, d'une certaine manière, à documenter l'aspect spectaculaire des ambitieuses scènes construites devant la caméra. Par opposition, se développe, chez West, un « art du spectacle », où c'est **le travail de la caméra** qui est spectaculaire, dans des décors en carton pâte. Les travellings et autres plongées spectaculaires ne sont d'ailleurs pas sans évoquer l'effet très similaire produit, sur le spectateur novice, par un certain nombre de ces plans de « caméra embarquée », qui constituent un poncif des travelogues IMAX comme, avant eux, de certains films en formats spectaculaires, de *The Sound of Music* à *How The West Was Won*, comme nous avons pu l'étudier précédemment.

Le film de Raoul Walsh comme celui de Roland West, d'une certaine manière, de par leur statut de

295 Comme l'écrit Bruce G. Hallenbeck, *The Bat Whispers*, même si on se réfère aux canons de l'époque, doit être vu comme une « parodie délibérément irréaliste » du genre, alors que *The Big Trail*, à aucun moment, ne semble animé d'intentions parodiques, bien au contraire., quand « *The Bat Whispers ne se prend à aucun moment au sérieux.* ».

Bruce G. Hallenbeck, *Comedy - Horror films : A Chronological History, 1914 - 2008*, Mc Farland, 2009 p.17

296 *Cinéma Contre Spectacle*, page 36.

297 Christian Poirier, *Cinéma et Politique : perspectives pour une analyse filmique du Politique*, in *Cinéma Anglophone et Politique : vers un renouveau du sens* Editions L'Harmattan, Collection Champs Visuels, 2007, p.23

films parlants, brisent tous deux les conventions cinématographiques alors implantées dans les spectateurs de 1930, qui n'étaient encore guère familiers, eux, de cette nouveauté, apparue quatre ans plus tôt à peine. Mais, ce faisant, ils en proposent chacun une nouvelle, déroutant ainsi les spectateurs. Du coup, malgré les efforts des deux réalisateurs de s'appuyer sur des références, soit visuelles, soit allusives, à des films sortis l'année précédente, les spectateurs ont probablement été doublement déroutés par la confrontation simultanée au son et à des images différentes de ce à quoi ils étaient habitués. .

Cet échec serait complet, si les deux lignées cinématographiques représentées par West et Walsh de continuer n'avaient perduré, engendrant un complexe héritage généalogique. Ainsi, au – delà des travelogues déjà évoqués, il semble permis de voir des liens de parenté entre les effets de grue et de travelling de *The Bat Whispers*, et la caméra virtuose de *Singin' in the Rain*, *Happy Feet* ou encore *The Panic Room*²⁹⁸. Moins directement, on pense aussi à ces moments de bravoure technique, à la limite des capacités des magasins de pellicule, que l'on peut voir chez Michaelangelo Antonioni dans l'avant – dernier plan de son *Professionne :Reporter* (1975), ou chez Andrei Tarkovskiy dans *Nostalghia* (1983).

A l'inverse, les plans fixes et leur « relief » supplémentaire chers à Jacques Tati ²⁹⁹ dans *Playtime* (par ailleurs tourné en 70mm), sont réminiscents de *The Big Trail* ou *Billy The Kid*, tout comme, d'une certaine manière, les très statiques images de *The Egyptian*, de Michael Curtiz en 1954. Tous ces films ont en effet en commun cette prise de vues très stationnaires, et un découpage lent, majoritairement constitué de plans séquences, et de raccords dans l'axe.³⁰⁰ Dans le même temps, la conception statique de *The Big Trail* n'est pas sans évoquer, près de quarante ans plus tard, le travail de Jacques Tati dans *Playtime*. (1967) qui fut d'ailleurs lui aussi tourné en 70mm, ou encore celui de Michael Curtiz sur son *The Egyptian*, (1954), Dans les deux cas, au maximum les mouvements de caméra de quelque ordre que ce soit, sont réduits au maximum

1952 voit le lancement d'un nouveau procédé spectaculaire, le *Cinérama*, qui mêle, lui aussi, le spectaculaire de l'écran panoramique, à la stéréophonie magnétique dans la salle. Le film, (comme *The*

298 Comme dans *The Bat Whispers*, les mouvements de caméras insensés visible dans le film de Fincher – et notamment ce superbe travelling menant de l'évier du rez – de – chaussée à la chambre du second étage, passant en cours de route à travers les montants de la rampe d'escalier ont été obtenus par trucage, non pas à l'aide de maquette comme en 1930, mais à l'aide d'une reconstitution du décor à traverser en images de synthèse.

299 Jacques Tati, Armand Jean Cauliez, Seghers, Collection *Cinéma d'Aujourd'hui* 1968, p.42

300 John Reid, *Cinemascope Two : Twentieth Century Fox*, Lulu Publishing, p.68-69.

Miracle of Todd-AO d'ailleurs), s'ouvre, rappelons – le, sur une spectaculaire séquence de roller coaster dont les mouvements produisent sur le public un effet comparable aux plongées de *The Bat Whispers*, mais le spectateur est aussi invité à assister à un extrait de la fin de l'acte II de l'opéra de Verdi, *Aïda*, filmé en plan fixe, avec une caméra placée à l'aplomb de la fosse d'orchestre, le plan fixe permettant au spectateur d'apprécier au mieux le spectacle du « millier d'artistes sur scène », pour reprendre les arguments de la publicité d'alors.

This Is Cinerama mélangera ainsi des séquences de « caméra embarquée » susceptibles de créer un effet de vertigo chez les spectateurs, et des sujets *spectaculaires*, que le procédé n'a, de fait, qu'à reproduire de manière la plus transparente possible, idéalement à partir de plans – séquence, par exemple, permettant ainsi au spectateur de s'habituer au nouveau cadre d'écran en l'explorant du regard. Les deux axes sont également devenus deux éléments d'une seule et même grammaire visuelle, alors qu'ils étaient séparés en 1930.

Si l'on suit Comolli, et que l'on accepte de considérer que le paramètre de la possibilité technique ne suffit pas pour expliquer le succès d'une technologie ou d'un mode de représentation cinématographique, on peut voir un élément d'explication dans le fait que *This Is Cinerama*, puis, trois ans plus tard, *Oklahoma!* et *Around the World in Eighty Days* condensent et parviennent, là où *The Big Trail* et *The Bat Whispers* n'y étaient peut être pas encore prêts, que ce soit au niveau du film, ou, comme dans le cas de *Around the World in Eighty Days*, au sein d'une seule et même séquence.

Aujourd'hui, a fortiori avec l'apparition des technologies d'imagerie numérique, qui permettent, comme dans *Happy Feet*, ou dans *Panic Room*, l'élaboration avec une insolente facilité de complexes mouvements de caméra physiquement très difficiles à mettre en place, nous sommes habitués à voir ces deux éléments fusionnés, et mélangés au sein d'un même film, comme le font déjà presque naturellement *The Wonderful World of the Brothers Grimm* et *The Sound of Music*, respectivement sortis en Cinérama 3 bandes en 1962 et en Todd-AO en 1965, tout juste dix ans après l'introduction de ces nouveaux procédés.³⁰¹ Ainsi que nous l'avons vu, il n'en va pas autrement dans *Avatar*, de James Cameron, qui

301 On signalera au passage aussi le très intéressant travail sur la bande – son dans ces deux films, qui, de même que l'image mêle prouesses visuelles et cadrages plus « classiques », alternent avec la même pertinence les effets de spatiation sonore et un traitement plus « transparent » de la bande – son. On est bien loin du spectateur déconcerté devant *The Big Trail*, la source monophonique derrière l'écran apparaissant très déconnectée de la richesse spatiale des éléments à l'écran, ou les déplacements intempestifs des voix dans les premiers films CinémaScope et 70mm, avant que l'habitude ne revienne de les « verrouiller » principalement dans le canal central, habitude qu'ancreront plus profondément encore les contraintes liées au matricage Dolby Stereo, contraintes que l'on ne prendra curieusement pas la peine de résoudre, probablement parce

alterne savamment les gimmicks de la 3D et les éléments projetés vers le public et des plans finement composés dans la profondeur, qui continuent, sans en avoir l'air, de jouer sur le relief en nous habituant à explorer la profondeur du relief, par exemple à l'aide de personnages se déplaçant non pas frontalement, mais dans la diagonale d'une perspective.

Ces comparaisons peuvent nous aider à comprendre les fondements du processus de contamination virale des spectateur aux nouvelles technologies et aux innovations formelles, expliquant ainsi en partie pourquoi catégories de spectateurs modernes vont avoir tendance, sinon à les rejeter, du moins à regarder bon nombre de films pionniers avec un second degré amusé ou en leur prêtant par erreur des intentions parodiques. Tels les hommes enchaînés par Platon dans *République*, nous sommes prisonniers des ombres projetées sur les parois de notre « caverne ». Nous ne faisons en fait qu'appliquer à l'époque le filtre anachronique de notre propre idéologie, de notre propre éducation au regard. Comment pourrions – nous imaginer l'ignorance de quelque chose qui apparaît pour nous aujourd'hui évident ? On peut ainsi percer à jour comment se construit ce préjugé qui veut que toute innovation, quelle qu'elle soit, « existait tout armée » dans le cerveau des pionniers qui l'ont lancée.³⁰²

Dès lors, comme n'importe quel artefact archéologique, ces films supposent eux aussi l'accompagnement du regard, et l'apport d'un certain nombre d'explications quant au contexte idéologique qui était le leur du temps de leur conception et de leur première sortie. La même logique semble présider à l'évolution des concepts formels en matière de cinéma, comme on peut s'en rendre compte en dressant, à titre d'exemple, un rapide historique concept de « réalisme » des images cinématographiques.

Aujourd'hui, lorsqu'un spectateur visionne *The Big Trail* il y a fort peu de chances pour qu'il y voit, à l'inverse du spectateur de 1930, un quelconque effort de réalisme. Il verra plutôt, au contraire, le manque de naturel de la disposition, très théâtrale, des différents acteurs, et peinera à passer au delà du manque de subtilité du jeu de John Wayne ou de Marguerite Churchill, qui devaient composer avec les exigences de la mise en scène, mais aussi la crainte que « cela sorte de travers », aidé en cela, c'est vrai, par la fixité des plans.

Comme en témoignent des films comme *Hereafter* ou encore *Cloverfield*, il semblerait, pour ce

que, dirait Comolli, on n'en voyait pas l'intérêt.
302 Technique et Idéologie, p. 139

même spectateur des années deux mille que l'aspect, sinon « documentaire », du moins réaliste des images statiques de *The Big Trail* soit, pour un spectateur moderne, plutôt associé à des images tremblées, techniquement imparfaites. Ainsi, sur le tournage de la série américaine *24*, les cameramen étaient intentionnellement écartés des répétitions afin d'obtenir des bougés plus spontanés et plus naturels, donnant ainsi l'impression que la caméra, comme une caméra de reportage, « suit » l'action du mieux qu'elle peut, sans toujours y parvenir du reste, au lieu de voir celle-ci s'adapter à elle, comme dans *2046* de Wong Kar Wai et cette séquence où les mouvements de l'actrice principale sont systématiquement anticipés par la caméra, ce qui dénote a minima une certaine chorégraphie des deux déplacements. Dans les films à grand spectacle, ce type d'effets de bougé est d'autant plus délicat à obtenir que les plans qu'il concerne font l'objet de trucages par ordinateurs plus ou moins complexes. Quasiment absents des plans truqués de *Jurassic Park* ou de *Titanic*, les flous de bougé dans les plans truqués ne feront leur apparition que lorsque seront mises au point des techniques permettant soit, comme Cameron l'expérimente dans *Titanic*, de faire effectuer à la caméra un mouvement bien précis grâce à des bras robotisés, soit, comme c'est aujourd'hui le cas pour la quasi – totalité des films truqués de la sorte, en donnant au système informatique des repères précis pour lui permettre d'analyser les bougés de la caméra, et de les appliquer à l'identique aux images à ajouter.

On terminera cette seconde partie à propos des liens entre technique, culture, mémoire et « idéologie » en revenant à la séquence de *Singin in the Rain*, où Gene Kelly et Stanley Donen mettent en scène la désastreuse projection-test de *The Duelling Cavalier*, et les réactions de l'assistance hilare aux grotesques « I love you, I love you, I love you » théâtralement déclamés par le futur consultant chorégraphique de Michael Jackson. On s'interroge en effet ici, sur la possibilité d'une part d'anachronisme dans l'amplitude des réactions des spectateurs présentés dans cette reconstitution de ce qu'on imagine être le Grauman's Chinese Theater, où beaucoup de projections similaires s'étaient tenues à l'époque.

En effet, ce public, hilare, n'a alors pour ainsi dire *jamais* assisté à des projections parlantes, puisque, si l'on se réfère aux éléments chronologiques détaillés dans le film, et notamment les évocations du film d'Alan Crosland, *The Jazz Singer* sort en cours de route, peu de temps après la démonstration du procédé lors de la soirée, à l'issue de la première de *The Royal Rascal*. Dans ces conditions on peut se demander combien des spectateurs hilares présents dans la salle, ont déjà assisté à une projection parlante, et sur quoi, dès lors, repose le ridicule dont ils s'esclaffent, dans la mesure où les mêmes

positions grotesques étaient au contraire portées en triomphe dans *The Royal Rascal*, dont on entrevoit des extraits au début du film.

De même, *The Dancing Cavalier* est porté en triomphe, alors, on l'imagine, que le jeu des acteurs n'a guère du évoluer, comme en témoigne, près de quatre ans après l'apparition du parlant, le jeu des acteurs dans *The Bat Whispers* et *The Big Trail*, qui peinent encore à atteindre le *naturel* auquel nous sommes habitués, et qu'Anny Ondra incarne d'ailleurs dans une certaine manière, dans le test son de *Blackmail*, à l'inverse du Maître du Suspens, qui applique les règles de diction un peu radicales de l'époque.

Le spectateur attentif remarquera que, dans les trois séquences de *Singin' in the Rain* que nous venons d'évoquer, c'est le même public qui est présent, parfois même, aux mêmes places. En fait, pour des raisons d'économie, les scènes de la salle de cinéma ont toutes été tournées en même temps. Métaphoriquement, ce choix produit un effet pertinent, dans la mesure où, effectivement, il y a de fortes chances pour que les trois projections aient eu en commun un public, sinon similaire, du moins très proches, d'habitues du cinéma, et cela renforce le côté curieux des réactions changeantes des spectateurs entre la projection du *Royal Rascal* et celle du *Duelling Cavalier*.

On invitera le lecteur à remarquer l'importance de l'inter – images que l'on aperçoit brièvement dans la séquence de la seconde projection – test, au cours de laquelle le film se décadre, ce qui dénote une probable utilisation du système Vitaphone, à son sur disque. Cet inter – image est étonnamment important pour une pellicule de 1927-1928, mais il est, en revanche, tout à fait dans la norme des inter – images des pellicules 1,37:1 utilisées depuis 1932, ledit interimage ayant été augmenté pour revenir à des proportions proches du 1,33:1 alors en vogue du temps du muet.

Conclusion / Transition

L'œuvre cinématographique, pour le spectateur, est une reconstruction mentale en mouvement perpétuel intrinsèquement intime à chaque spectateur. Cette reconstruction mentale s'opère à la confluence entre le contexte culturel, artistique et technologique dans lequel s'est construit le spectateur, et l'ordre et les conditions dans lequel il a découvert et hiérarchisé ses différentes confrontations à une même œuvre, hiérarchisation qui dépendra par ailleurs des pré-supposés culturels et idéologiques du

spectateur, en fonction de sa conception de sa culture et/ou de sa conception du Septième Art.

Dans ces conditions, une œuvre cinématographique est tout sauf gravée dans le marbre, et sujette en permanence aux évolutions impliquée par l'évolution des conditions de projection, d'une part, et l'évolution des spectateurs, d'autre part. Avec la standardisation et l'industrialisation des modes de production et de diffusion, les changements de supports et de format tendent, pour les œuvres contemporaines ou très récentes, à avoir un impact de plus en plus neutre sur cette construction mentale, tandis qu'à l'inverse, les œuvres plus anciennes, qui n'étaient pas prévues pour cette multiplicité des médias, vont voir leur perception évoluer de plus en plus au fur et à mesure qu'on s'éloigne des conditions culturelles et techniques de son époque de création.

Enfin, d'une certaine manière, et au – delà de la seule question des supports et des formats de projection, l'image cinématographique *embaume* avec elle, et malgré elle, des considérations théoriques, intellectuelles et culturelles qui vont *être à l'image* de celles que ses concepteurs avaient à l'esprit au moment de la prise de vue, dont elle va constituer un témoignage archéologique, dont des travaux de mise en réseau intertextuels permettent de dégager les filiations génétique, d'une part, et l'héritage culturel qui en est légué aux générations suivantes. Se pose la question des *traces* laissées par l'évolution des habitudes et des réactions des spectateurs, que l'image cinématographique, puisque située en amont de ses destinataires, peine à conserver, et échoue à la reconstituer de manière parfaitement satisfaisante, l'inscription de l'image cinématographique dans son propre contexte de production la rendant toujours porteuse d'un minimum d'anachronisme.

Les sources documentaires permettent de reconstituer précisément la production d'un film, les *cue sheet* et autres nous permettent de nous faire une idée relativement précise de ce qu'il pouvait se passer en cabine-d'autant plus qu'une partie des appareils ont survécu et sont conservés dans les collections idoines, comme à Cinévolution ou à la cinémathèque française. Cependant, une fois les lumières de la salle éteinte, le spectateur lambda est lui aussi plongé dans l'obscurité, et il ne laisse, malheureusement derrière lui que peu de traces directes de sa présence fantômatique dans les fauteuils du cinéma, ce qui peut aussi jouer dans cette idéologie d'un spectateur qui n'évoluerait jamais quand les technologies et le spectacle cinématographique, eux, n'ont cessé de le faire depuis 1895, dans un processus d'adaptation / évolution incessant décrit notamment par Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

Nous avons vu comment la diffusion des films et leur réception étaient liées et pouvaient avoir une incidence l'une sur l'autre. Nous allons à présent voir comment ces deux phénomènes peuvent influencer sur la manière dont se conçoit et se construit le patrimoine cinématographique. De la même manière que l'invention du cinéma n'est que l'aboutissement d'un long processus entamé avec la découverte de la *camera obscura*, la notion de patrimoine culturel (et *a fortiori cinématographique*) est le fruit d'une longue gestation. Cette dernière n'est pas encore complètement terminée, à en juger par la teneur des propos entendus notamment lors des congrès *Archimages*.

Troisième partie : Genèse de la notion de patrimoine cinématographique

3 Problématiques de conservation et de transmission des œuvres cinématographiques

3.1 Hollywood et son patrimoine : des relations complexes et contradictoires.

L'histoire des liens entre l'industrie cinématographique et la conservation du patrimoine culturel est traditionnellement considérée comme celle d'une relation contradictoire et inégale, qui ne commence véritablement, du moins en ce qui concerne l'intérêt (notamment financier) que lui portent les **majors**, que relativement récemment. En fait, dès les années 30, Hollywood avait compris l'intérêt qu'il pouvait y avoir à ressortir, de temps à autre, certains de ses films à succès. Ainsi, avec l'apparition du parlant, les studios se sont mis à ressortir quelques-unes de leurs valeurs sûres dans des versions « sonorisées », à l'instar, en 1931, de *Ben Hur : A Tale of the Christ by General Lew Wallace*, (Niblo, 1925). L'objectif était d'utiliser ces films comme produit d'appel. Cette stratégie fonctionnera très bien en 1967 pour *Gone With The Wind* (1939), comme nous l'avons vu. Walt Disney, utilisera ainsi, en 1944, une ressortie de *Snow White and the Seven Dwarfs*, et l'année suivante celle de *Pinocchio* (Collectif, 1940) pour renflouer un studio mis à mal par une série de déceptions au box-office international, inaugurant par la même occasion la tradition maison de ressortir les « grands classiques » à un rythme quasi-quinquennal. Cette tradition est malheureusement un peu abandonnée aujourd'hui, développement du marché vidéo et changement de stratégie éditoriale de la firme aux longues oreilles obligent.

Jusqu'à l'orée des années 1960, le cinéma en tant qu'industrie ne se préoccupera en effet pas ou peu de la conservation de son patrimoine et de la monstration de ses films « antérieurs » : souvenons-nous de ce qui est arrivé en 1959, quand la MGM a fait intervenir le FBI pour saisir la copie 16mm d'une projection, craignant que le film de 1925 *Ben Hur : A Tale of The Christ By General Lew Wallace*, ne puisse venir faire de l'ombre à son remake de 1959 sous la direction de William Wyler. A partir de là, si on reprend la logique des réflexions de Jean-Louis Comolli, il va falloir attendre que la reprise d'un film *démontre à nouveau son intérêt commercial* avant de véritablement revenir sur le devant de la scène. Même si technologiquement tout était déjà en place depuis fort longtemps, il faudra attendre l'arrivée du marché de la télévision comme de la vidéo, et l'utilité (notamment économique) des « films de surveillance » dans le remplissage des grilles des chaînes de télévision par satellite, pour que les films

cessent d'être des produits pratiquement « jetables », dont l'exploitation cessait après deux ou trois ans, une fois terminé leur passage dans les salles de seconde ou troisième exclusivité. Cette dernière phase achevait d'ailleurs souvent des copies déjà fatiguées, à l'exception de quelques « grands classiques » à la renommée et la gloire telle qu'il était difficile, pour les groupes de pression, de se faire entendre en les attaquant de manière trop frontale.

Au-delà de ce champ purement économique, et du seul marché américain il semblerait qu'il faille lier cette entrée en grâce du patrimoine cinématographique à un processus de prise de conscience général mais très progressif sur le sujet, amorcé il y a plusieurs siècles, au moins dès la Révolution Française. Ce long processus sera parachevé par l'adjonction de branches historiques dans la plupart des sciences humaines dans les années 60/70, et la découverte de l'utilité que peut présenter le médium cinématographique dans l'exploration et l'étude des époques passées, sans parler de son intérêt pédagogique, mise en valeur dans les années 80 par John O'Connor. Il publiera d'ailleurs en 1987 son ouvrage de référence *Teaching History With Film and Television*. Pour reprendre et paraphraser le titre de l'ouvrage dirigé par Peter C. Rollins au début des années 1980, Hollywood commence alors seulement à être considérée non seulement comme son propre historien, mais aussi et surtout celui des contextes culturels américains.³⁰³

C'est dans ce contexte idéologique et culturel qu'il nous faut replacer les notions relatives aux archives, à la conservation et à la transmission du patrimoine cinématographique. Les pratiques et les politiques en la matière furent parfois gouvernées par des priorités très éloignées de la seule conservation des œuvres cinématographiques et de leurs copies comme autant d'artefacts historiques et archéologiques, méritant à ce titre le respect et un traitement susceptible de les dénaturer le moins possible afin d'en extraire un maximum d'informations historiques. Cela suppose en effet d'avoir en tête toute une réflexion sur l'histoire du rapport des cultures à l'archéologie et au patrimoine historique, que l'on va maintenant explorer.

3.2 Archéologie, culture et histoire : quelques éléments de remise en contexte.

Tout comme il serait erroné de croire, comme on a pu le voir, que l'idée du cinématographe des

303 *Hollywood as Historian : American Film in a cultural Context*, sous la direction de Peter C. Rollins, University Press of Kentucky, 1983

Frères Lumière, ou du Kinetoscope d'Edison « existait tout armée dans leur cerveau », ³⁰⁴ il serait malhonnête de regarder d'un air critique les pratiques antérieures parfois éthiquement douteuses que des générations entières ont fait subir aux films comme à leurs différentes copies avant qu'elles ne soient parvenues jusqu'à nous.

Ce changement de valeur s'inscrit dans un contexte plus général de prise de conscience du nécessaire respect dû aux monuments historiques, qui, dans un processus métonymique qu'il serait par ailleurs assez intéressant à étudier du point de vue historique, fait aujourd'hui de certains lieux comme Amboise, Cheverny ou encore Versailles des lieux historiques extrêmement visités, alors qu'il serait erroné de leur conférer une valeur archéologique moindre que la Pagode de Chanteloup, ou l'ancienne maison de Léonard de Vinci au Clos Lucé, par exemple. Pourtant, année après année, les touristes « font » et refont toujours aussi nombreux le même circuit des « Châteaux de la Loire », ignorant au passage d'autres lieux tout aussi chargés d'histoire, mais moins connus du grand public, qui ne doivent le maintien de leur fréquentation à un haut niveau qu'à la mise en place de partenariats et de tickets d'entrée groupés avec des lieux plus connus, et à la diversification des attractions proposées sur le site, comme les reconstitutions de jeux en bois du XVIIème siècle à la Pagode de Chanteloup, susceptibles de drainer un public familial au-delà des seuls touristes passionnés par l'Histoire de France. Les inégalités de fréquentation et de notoriété vont avoir pour principale conséquence une inégalité des moyens relatifs à la sauvegarde et à l'entretien du lieu. S'ensuit alors un cercle vicieux, les sites moins entretenus et/ou moins aménagés sont encore moins susceptibles d'attirer le visiteur, accroissant au fil du temps les inégalités entre sites.

Cette politique de sélection n'est pas nouvelle, et trouve son prolongement dans certains partis pris de conservation, généralement centrés autour d'un patrimoine « d'œuvres capitales pour l'humanité », pour reprendre la formule du décret fondateur du Ministère des Affaires Culturelles français, en 1959.³⁰⁵ Cette position est le fruit d'un long processus que nous ne pouvons pas passer sous silence, et qui nous obligerait à remonter au temps de Mérimée, Viollet-Le-Duc, Jules Tardif.... On retiendra simplement que l'Etat central, pendant longtemps, a surtout tenu un rôle administratif se bornant à établir un inventaire de monuments historiques plutôt investis par la population à une échelle locale, du moins, les monuments historiques au sens monumental où nous l'entendons aujourd'hui. Le vocable de **monument** lui-même a,

304 Technique et Idéologie, p. 139

305 Cité par Jean Michel – Leniaud in *Les Archipels du Passé, Le Patrimoine et son Histoire*, Fayard, 2002, p.287.

en effet, évolué à travers les siècles, et désignait encore, jusqu'à la fin du XIX^{ème} Siècle à la fois les bâtiments architecturaux, et les œuvres d'art, (que nous appellerions aujourd'hui **artefacts**) les plus importantes qui y trônent.

Dans la foulée de l'Exposition Universelle de 1900, se tient, à Paris, le *Congrès International des Architectes*, congrès au cours duquel la séance du 2 Août au matin est consacrée à la thématique de la *Conservation des monuments historiques*, témoignant déjà d'un certain intérêt de l'époque pour la question, mais pas celui que l'on pourrait croire. « Un monument n'est pas fait pour être pittoresque, il doit avant tout répondre à des besoins. On ne conserve pas un édifice ou une partie d'édifice pour la simple raison qu'ils sont pittoresques, ni parce qu'on a pris l'habitude de les voir : ce n'est pas un raisonnement d'architecte. »³⁰⁶Cette position, qui confère une portée principalement utilitariste aux pratiques de conservation, n'est alors pas inédite, puisqu'on peut en remonter les fondements jusqu'aux conséquences immédiates de la Révolution Française, où les nouveaux maîtres de la France durent composer entre leur désir d'effacer jusqu'à la dernière trace de la féodalité, et l'attachement des populations locales à certains de leurs « monuments », qu'ils ne souhaitaient pas voir détruits. Même si c'était, sans doute, essentiellement pour des raisons affectives, ces villageois posaient ainsi, d'une certaine manière, les premières pierres d'un processus encore en cours aujourd'hui.³⁰⁷ Cet épisode peut sembler anodin, mais cette pratique de l'attachement de la population locale va constituer la première base de la construction d'une sensibilisation de la population à son propre patrimoine archéologique : la première étape pour une sensibilisation active au patrimoine archéologique passe par l'appropriation affective de celui-ci, écrit d'ailleurs à ce sujet Stéphane Demeter.³⁰⁸Par ailleurs, la conception **utilitaire** comme critère devant prévaloir à la conservation des monuments historiques vient probablement du fait que, pendant longtemps, les monuments étaient, contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, des lieux **habités**, et donc des propriétés privées dont leurs propriétaires craignaient de perdre la jouissance, crainte qui perdurera longtemps comme l'illustre, entre autre, l'affaire de la Saline Royale, dans le Doubs, en 1926.³⁰⁹ Cette conception utilitaire trouvera un prolongement idéologique lorsque, à partir de Napoléon III, elle se fera avec des arrières pensées politiques. En fait, à l'époque, la valorisation des monuments et lieux

306 Propos de Petrus Josephus Hubertus Cuypers au Congrès International des Architectes, 2 Août 1900, in *Exposition Universelle de 1900, Congrès International des Architectes, Cinquième Session tenue à Paris du 20 Juillet au 4 Août 1900. Organisation, Comptes rendus et Notices*, Paris, 1906, p.159-160, cité par Jean Michel Leniaud dans *Les Archipels du Passé*, Fayard, 2002, p.161.

307 Le lecteur intéressé par le sujet est invité à lire les missives reproduites par Jules Tardif dans l'introduction de son inventaire : *Monuments Historiques : Volume 1, Cartons des Rois*, Octave Imprimeur / Editeur, 1866, p.XXIV-XXV. Ce sont des témoignages directs du début de ce processus de défense des monuments.

308 Stéphane Demeter, *L'Archéologie, du Néolithique à la révolution industrielle*, Editions Mardaga, 2002, p.21

309 *La Saline d'Arc – et – Senans : de l'industrie à l'Utopie*, Alain Chevenez, 2006, p.74

historiques vise principalement à en faire le ciment d'une identité nationale, et d'une unité de la nation à l'échelle du territoire tout entier, et pas seulement au niveau local. La discipline de l'archéologie est alors toute jeune, et vise principalement, donc un but idéologique et patriotique, permettant de donner à la nation des lieux de pèlerinage dans le cadre de sa propre exaltation. Quant à la Commission Supérieure des Monuments Historiques, déjà opérationnelle depuis 1837, ses premiers travaux aboutiront dans une première liste publiée en 1841 qui comportait un peu moins de mille items. Mais il serait anachronique d'y voir une liste comparable à celle de l'UNESCO aujourd'hui : il s'agissait en fait de l'inventaire des crédits alloués à des travaux de réfection.

Par la suite, le droit de la préservation des monuments va suivre, le plus souvent, les réactions de la population face à la menace et/ou la destruction d'éléments de son patrimoine, chaque procédure de destruction engendrant en réaction, des prises de position pour la défense des lieux voués à la démolition. Seule, la transformation de Paris, entreprise par Haussmann dans la foulée de sa nomination comme Préfet de la Seine en 1853, semble faire figure d'exception, d'abord parce que les parties les plus délicates des travaux se déroulent dans une période où le pouvoir se fait le plus autoritaire, limitant de fait les critiques, même si elles se font tout de même entendre, comme dans les revues *Le Gaulois* ou *L'Événement illustré*.³¹⁰ De plus, les travaux d'Haussmann mettent fin à la mixité sociale dans les immeubles, où les petites gens vivaient dans les étages du haut, tandis que les familles aisées au premier étage. Ceux qui auraient pu s'élever contre ces travaux sont obligés de quitter les quartiers, et se voient remplacés par une population bourgeoise beaucoup plus aisée, laquelle, au contraire, est entièrement satisfaite par ces vastes avenues, et, Zola peut dire des personnages-clefs de *La Curée* que « les amants avaient l'amour du nouveau Paris ».³¹¹

Quant à la notion de « patrimoine culturel », ou « patrimoine artistique », au sens où nous l'entendons aujourd'hui il semblerait plutôt qu'il nous faille revenir directement jusqu'aux années 1930 André Desvallées situant son introduction dans le vocabulaire international par Euripide Foundoukidis, sous la forme de l'expression « patrimoine artistique et archéologique »³¹². En France, il faut, semble-t-il, plutôt attendre les années cinquante, et la thèse de René Baillargeat, *La notion de patrimoine artistique et sa protection juridique : Etude critiques des principaux procédés techniques en droit français*, soutenue à

310 Gérard Peytet et Peter Kuon, *Paysages Urbains de 1830 à nos jours*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherche sur l'Imaginaire appliquées à la littérature, Presses Universitaires de Bordeaux, N°68, Mars 2005, p.96

311 Formes urbaines : de l'îlot à la barre, Philippe Panerai, Jean Castex, Jean - Charles Depaule, Collection Eupalinos, Editions Parenthèses, 2004 p.18

312 *Patrimoine et Modernité*, p.100.

la Faculté de Lettres de l'Université de Paris.³¹³ Le décret du 24 Juillet 1959 reprend cette notion de patrimoine culturel et en pose les premières bases légales : « Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. ».

Ce processus, que nous avons décrit ici, le Septième Art va devoir le faire à son tour, ce qui explique, d'une certaine manière, que la notion de « patrimoine » et la nécessité de conservation des œuvres ne vient pas à l'esprit de grand-monde pendant les trois premières décennies d'existence du Septième Art. En fait, il semblerait que le cinéma, comme cela fut le cas, lors de la Révolution Française fasse son entrée dans le champ du patrimoine et de la conservation des œuvres, paradoxalement, par la porte de la destruction. Avant-guerre, le terme de « cinémathèque » n'est encore au mieux qu'un néologisme auquel se risqua Léon Bérard en Novembre 1913, sans guère rencontrer d'écho.³¹⁴

On le sait, les bandes 35mm, essentiellement composées de nitrate, sont hautement inflammables, ce qui devait, on l'imagine bien, rendre les petits « incidents » de cabine monnaie courante. D'où, jusque dans les années cinquante l'interdiction de projeter les films en copie montée, le double poste permettant de séparer les bobines, et donc, d'éviter que l'incendie ne s'étende au film tout entier. Nombreux sont les historiens à s'interroger sur la longévité de la pellicule nitrate, dans la mesure où, dès 1923, les machines de visionnage à domicile en 9,5mm ou en 16mm étaient dotées de copies positives **safety**, sans compter que les premiers travaux en la matière remontent à 1905-1906.

Et si, quelque part, cette inflammabilité arrangeait l'industrie du cinéma, qui pouvait ainsi s'en servir comme prétexte pour l'organisation d'autodafés « préventifs » des films à l'existence desquels elle souhaitait mettre un terme ? Comme l'écrit Raymond Borde, « les premières destructions généralisées de copies ont d'ailleurs lieu dans les années 1920, quand le cinéma renie définitivement ses origines foraines, et ses ascendances théâtrales, ses naïvetés, ses fantasmagories, pour devenir un spectacle de masse et une grande industrie. [...] Dans les corporatifs de l'époque, on trouve précisément l'expression "vieux ciné", qui désigne ce qu'il ne faut plus faire. Le vieux ciné, c'est à la fois Zecca, Méliès, Calino, les films d'art, les premiers *peplums* italiens et les premières *passions*. C'est tout ce que le spectateur adulte de 1920 avait

313 André Desvallées, *A l'origine du mot 'Patrimoine'*, in *Patrimoine et Modernité*, sous la direction Dominique Poulot, Collection *Les Chemins de la Mémoire*, L'Harmattan, 2000, p.97.

314 Christophe Gauthier, *La Passion du Cinéma*, p.217

aimé dans son enfance et dont il a maintenant un peu honte : la grandiloquence, l'irréalisme, la féerie. »³¹⁵ Ainsi, lors d'une projection en 1925 au Studio des Ursulines de vieilles bandes d'avant-guerre, « des actualités d'avant 1914 et divers drames de la même époque firent pâmer de rire la plupart des spectateurs. », pour reprendre le compte rendu qu'en fera René Clair³¹⁶ Dix ans plus tard, l'arrivée du parlant, « le même phénomène d'art démodé et de "vieux ciné" se reproduit », poursuit Borde. « Par dizaines de milliers, les copies sont mises au rebut. Alors qu'elles assuraient de solides revenus à un commerce florissant, leur valeur tombe au prix qu'en donnent les récupérateurs. Elles se négocient au kilo. Elles partent à la fonte. Les négatifs suivent le même sort, et l'on assiste à l'éviction d'un produit par un autre, une éviction rapide, radicale et à peu près universelle qui est sans doute unique dans l'histoire du spectacle. »³¹⁷

Au-delà des autodafés et des destructions, volontaires, il y avait en effet également l'inéluctable compte à rebours de la destruction du support nitrate, qui pouvait conduire, parfois en moins d'un an, à effacer toute trace de l'existence d'un film, comme ce fut le cas, raconte Fanny Lignon, à propos du film d'Erich Von Stroheim produit par Carl Laemmle, *The Devil's Pass Key*. Sorti en salles le 30 Août 1920, ce film qui comprenait sept bobines et durait entre une heure trente et deux heures dix selon la cadence de défilement, verra toutes ses copies disparaître une à une, jusqu'au négatif original, dont le processus de décomposition, entamé au début de l'été 1940, aboutit irrémédiablement à sa destruction totale au printemps 1941, comme en témoignent les fiches de stockage de la compagnie Woodbridge, qui conservaient le négatif et en examinaient l'état périodiquement, sans pour autant mettre en route un processus de conservation.

Ces fiches d'évaluation servaient-elles à évaluer l'état des copies, et donc, à la gestion des espaces de stockage libérés par les négatifs totalement endommagés ? *The Devil's Pass Key* a été vu, selon la dernière compagne d'Erich Von Stroheim, pour la dernière fois dans un « Art Theatre » de Los Angeles, en 1953, dans une copie en très mauvais état, dont la fortune à l'issue de la projection reste inconnue.³¹⁸ Aux Etats-Unis, raconte Paolo Cherchi Usai dans *Silent Cinema*, les bobines nitrate conservées dans l'ancienne piscine désaffectée d'un petit village, servaient régulièrement à la réalisation d'effets

315 Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Ed. L'Âge, d'Homme, 1983, p. 16 - 17.

316 René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, p.155-156, cité par Christophe Gautier, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné - clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Ecole des Chartes, AFRHC, Droz, 1999 p.141-142.

317 *Les Cinémathèques*, p.18.

318 Fanny Lignon, *Erich Von Stroheim / Du Ghetto au Gotha*, Editions L'Harmattan, Octobre 2002, p.105.

pyrotechniques, conduisant à la disparition quasi systématique de la première ou de la dernière bobine des titres qui y étaient entreposés. En 2006-2007, dans les locaux de la KNXT, une ancienne station de télévision appartenant au *Network CBS*, furent découvertes les bobines de la dernière copie Cinérama Triple Bande de *Cinerama's Russian Holiday*, présumé définitivement perdu jusqu'alors. Sans l'intervention à la toute dernière minute de Dave Storhmaier et son équipe, le film, serait aujourd'hui définitivement perdu. En effet, à son arrivée, l'ancien monteur de la Warner a découvert que les bobines avaient été destinées à des artistes, qui devaient s'en servir le soir-même pour la réalisation d'une performance, au cours de laquelle le précieux métrage devait être recouvert de peinture fluorescente, et accroché sur un mobile suspendu au plafond du bâtiment. De la même manière que les habitants de Bourg et de Brou se sont élevés, en 1792, contre la destruction de l'église construite, en fait d'une anonyme « Princesse de Savoie », par Marguerite d'Autriche, Dauphine de France et Infante d'Espagne vers 1513, quelques passionnés et collectionneurs se sont alors mis en devoir de s'élever contre ce massacre.

En France, on trouve les premières traces de l'idée de conservation des films à partir de 1898. Déjà doté du pouvoir de figer et *d'embaumer* le présent, pour reprendre la formule que créera plus tard Bazin à propos de la photographie, la pellicule film commence à être considérée, justement à cause de cette propriété, comme un objet susceptible d'être porteur d'histoire, la valeur du film en la matière ayant d'ailleurs été relevée par une brochure parue à l'époque sur le sujet.³¹⁹ C'est dans ce contexte que sort, à la même période, une pétition d'Henri-Thomas Marsoulan devant le Conseil Municipal de la Ville de Paris demandant l'institution d'archives cinématographiques à la Ville de Paris. Cette pétition restera peu ou prou lettre morte jusqu'en 1918, lorsque Victor Pierrot s'en fait l'avocat, et relaye cette requête, jusqu'alors rejetée faute d'intérêt. Dans son article pour *L'intransigeant, Le Cinéma à la Nationale*, paru le 1er Mars 1910, rapporte l'existence d'un fonds relatif au cinéma, « riche alors déjà de plusieurs milliers de documents », « qui se développe dans de multiples directions, non sans une certaine confusion. »³²⁰

Des scénarii, des documents d'actualité y sont ainsi conservés, mais, dans le même temps, Guillaume Apollinaire rapporte la réponse de l'employé de la Bibliothèque Nationale, lorsqu'il demande à voir une dizaine de bandes. Apparemment, en 1910, la Bibliothèque n'est pas équipée pour ce genre de requête, d'ailleurs considérée comme déraisonnable.

319 Pascal Dupuy, *Histoire et Cinéma, Du Cinéma à l'histoire*, in *Filmer le social, Filmer l'histoire*, Revue Internationale de Recherches et de Synthèses en Sciences Sociales, N°142, Sous la direction de Nicole Beaurain, Editions L'Harmattan, 4ème trimestre 2001 p.91

320 Emmanuelle Toulet, *Le Cinéma au Rendez – Vous des Arts*, Publications de la Bibliothèque Nationale de France, 1995, page 7.

Après plusieurs mois de contacts infructueux, et un projet avorté à l'été 1918, Victor Pierrot lance, le 7 Septembre 1918, son *Appel du Vieux - Montmartre aux pouvoirs publics, au conseil municipal de Paris, à la commission du Vieux - Paris, à toutes les sociétés savantes et à la presse*, qui sera le point de départ de tout un processus aboutissant d'abord, en 1922, à la redécouverte de l'intérêt que peut présenter le cinéma pour l'enseignement, puis, surtout, à l'arrêté de Décembre 1925, qui rendra officielle la création d'une *Cinémathèque* de la Ville de Paris. Lorsque cette cinémathèque ouvre ses portes, au 14, Rue de Fleurus, en ce Jour de l' An 1926, sont principalement concernés les films et/ou les fragments de films susceptibles d'avoir « une portée documentaire », c'est à dire, de constituer une trace de l'aspect de Paris ou de la vie de ses habitants à une époque donnée. On archive donc, bien sûr, les films pédagogiques de Gaumont et Pathé, ainsi que les bandes d'actualités, et les films de commande, produits directement par la Ville de Paris, comme la série éducative réalisée par Jean-Benoît Levy, et inaugurée par le court-métrage expérimental « Le Fer Forgé », qui est, en 1921, l'une des premières commandes de la Mairie de Paris en la matière.

De l'autre côté de l'Atlantique, la même sensibilisation se fait peu à peu jour, bien qu'un peu plus tardivement. Contrairement à ce qui se passe en France, où ce sont des passionnés d'histoire **de leur ville** qui voient en le cinéma un outil **documentaire**, il semblerait que, chez les Américains, le même intérêt vienne plutôt des professionnels eux-mêmes, comme en témoigne cet éditorial de 1906, dans l'un des tout premiers numéros de la revue corporatistes *Views and Film Index*.

« Nous nous demandons souvent où peuvent bien aller tous les films qui sont réalisés et utilisés à quelques reprises, et ces interrogations nous viennent alors à l'esprit, encore, et encore : Leurs fabricants sont-ils conscients qu'ils sont en train de faire l'Histoire ? Réalisent-ils que dans cinquante ou cent ans, les films faits aujourd'hui seront devenus des curiosités ? [...] Une partie importante d'une ville est abattue, une autre, construite en l'espace de quelques semaines, et l'état antérieur tombera dans l'oubli, n'étaient [sa trace sur] la pellicule ou la photographie. »³²¹

321 « We often wonder where all the film that are made and used a few times go to, and the questions come up in our minds, again and again : Are the manufacturers aware that they are making history ? Do they realize that in fifty or one hundred years the films now being made will be curiosities ? [...] A large section of a city is torn down, another built in few weeks' time, and the former state forgotten except to the film or photograph. », *History and motion pictures in, Views and Film Index*, Vol. 1, N°32, 1er Décembre 1906, p.1, cité par Anthony Slide, *Nitrate Won't Wait : A History of Film Preservation in the United States*, Mc Farland Publishing,2000 p.11

A la fin des années vingt, le cinéma « pédagogique » s'ouvre à de nouveaux genres, et recourt à l'animation ou encore à la fiction pour sensibiliser le public aux risques de maladies comme la Syphilis, dans le film de Jean Choux *Le Baiser qui Tue* (1927). Au passage, on notera un début d'intertextualité directe entre les textes filmiques, en ce sens que la comédie dramatique reprend, par tirage, des plans du film *Une maladie sociale – la syphilis – comment elle peut disparaître*, réalisé par le Docteur Laurent Deredde en 1923. Ce film est déjà lui-même basé sur la reprise d'un court-métrage de 1920 ou 1921 du Docteur Jean Comandon, *Spirochaeta*, avec un véritable travail d'intégration des images au discours du nouveau film : on n'est pas dans la simple recopie.³²²

Ce n'est que « paré des ors de la science », pour reprendre l'expression de Christophe Gauthier, que le cinéma, « cet art populacier », semble digne de la préservation et de la transmission aux générations futures.³²³ Cependant, comme le rappelle Jacques Perriault, cette proto-cinémathèque ne se préoccupera finalement guère de la préservation : la Cinémathèque de la Ville de Paris n'a pas été constituée dans le but de monter un musée du film pédagogique, mais bien « pour servir une pédagogie, la pédagogie par l'image ». Les films de ses fonds étaient donc achetés pour être projetés, parfois de manière intensive, ce qui explique d'ailleurs probablement le très lamentable état dans lequel la plupart de ces bobines nous sont parvenues, victimes de leur utilisation trop fréquente.

Dans le même temps, le cinéma commence à gagner des lettres de noblesse, à travers l'œuvre de cinéastes comme René Clair, dont les films sont programmés en exclusivité au *Studio des Ursulines* aux côtés d'œuvres plus anciennes. A ce moment-là, une petite caste de collectionneurs et cinéphiles acharnés, prenant à cœur les propos prophétiques de Victor Perrot dans ses deux rapports de 1918, qui constituent l'une des premières fois où est évoquée, directement, la pellicule comme un support périssable, se réapproprient la question.

Au cours des années trente, se met en place, écrit Marie Frappat, une forme de **consensus** international, d'autant plus frappant qu'il n'est pas le fruit d'une concertation, mais plutôt d'une convergence involontaire d'une même prise de conscience quant au danger d'amnésie qui frappe le

322 Jacques Perriault, *L'apport des archives du cinéma pédagogique et scientifique aux sciences de l'homme et de la société*, in *Cinéma pédagogique et scientifique, à la redécouverte des archives*, sous la direction de Béatrice de Pastre - Robert, Françoise Massit - Folléa et Monique Dubost, Editions de l'ENS, 2004, p.32

323 *Christophe Gautier, La passion du cinéma : cinéphiles, ciné - clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Ecole des Chartes, AFRHC, Droz, 1999 p.92

Septième Art. « Ernst Lindgren à Stockholm, Henri Langlois, Georges Franju et Jean Mitry à Paris, Jacques Ledoux à Bruxelles, Mario Ferrari, Luigi Comencini, Alberto Lattuada à Milan, sans parler plus tard de Maria Adriana Prolo à Turin, de Freddy Buache à Lausanne, de Raymond Borde à Toulouse, sont d'abord des cinéphiles que désole l'idée que demain ils ne pourraient plus voir *Intolerance* ou *Metropolis*, *Cabiria* ou *La Roue*. »

De fait, une mission qui devrait incomber au service public reste entre les mains de collectionneurs privés, regroupés en association. Or, la notion de conservation du patrimoine cinématographique n'est encore que relative. Henri Langlois, par exemple, n'accordait qu'un intérêt limité aux intertitres, et, s'il est peu probable qu'il coupait systématiquement ceux-ci dans les copies, comme sa réputation lui en prête la pratique, il y a de fortes chances pour que le collectionneur, dont Kevin Brownlow dresse dans *Napoleon : Abel Gance's Classic Film* un portrait peu flatteur sur le plan de la rigueur archivistique, ne se soit que peu préoccupé du sort de ceux-ci, et ne se soit de fait guère donné de mal pour retrouver les intertitres manquants des copies de ses collections : « Un film muet doit raconter son histoire sans aucun mot », disait-il.

Le fondateur de la Cinémathèque ne se considérait d'ailleurs pas investi d'une mission de service public, mais bien à la tête d'une collection privée, écrit d'ailleurs Pierre Barbin dans sa *Contribution à une histoire de la Cinémathèque Française*,³²⁴ si bien que, jusque dans les années soixante (et aussi, sans doute dans le souci de rester indépendant vis-à-vis des pouvoirs publics), Langlois encourageait les déposants à le faire sous la forme du dépôt gracieux plutôt que sous celle du don, « de façon à ce que plane sans cesse la menace par laquelle si vous retirez vos collections, ces messieurs n'auront que du vide et du vent ».

Contrairement aux Bibliothèques, qui ont très vite adopté une politique de préservation non sélective, les stratégies de conservation des Cinémathèques semblaient dépendre des priorités en la matière de ceux qui les dirigeaient, et des idées risquées dictées par l'ambition de quelques bureaucrates, à l'instar de Luther Harris Evans. Comme le raconte Anthony Slide dans *Nitrate Won't Wait*, Evans ambitionnait d'impliquer la Motion Picture Division de la *Library of Congress* dans une activité de distribution des films. L'industrie du cinéma, inquiète face à ce qu'elle considérait comme une incursion dans son pré carré, fit jouer ses propres groupes de pression, ce qui conduisit à la fermeture formelle du

324 Pierre Barbin, *Contribution à une histoire de la Cinémathèque Française*,
Journal of Film Preservation N°67, Juin 2004, p.25

service, en Juillet 1947. Seul, un conservateur continuait d'inspecter régulièrement les collections, mais, faute de budget pour la préservation et la duplication, les copies montrant des signes de détérioration étaient purement et simplement envoyées à la benne, une situation qui perdurera jusqu'en 1958, onze années durant lesquelles près de la moitié du stock de films nitrate avait quitté, hors d'usage, les rayonnages des collections.³²⁵En France comme aux Etats-Unis, les collectionneurs privés, pendant longtemps, se méfient des institutions, dont les priorités diffèrent radicalement des leurs, notamment sur la question de la conservation et du respect du droit d'auteur. Outre-Atlantique, il faudra ainsi attendre la prise de fonction de David Shepard, en 1969, qui était lui-même collectionneur, pour assister à une certaine détente des relations entre collectionneurs et l'American Film Institute.

Comme par le passé à propos de plusieurs autres sujets (passage au parlant, à la stéréophonie, ou, plus récemment, les pratiques de visionnage « illicites »), on constate un décalage temporel entre l'entrée dans les moeurs « générales » des concepts de patrimoine et de sa préservation, et leur entrée en vigueur dans la sphère du Septième Art. On peut comparer ce décalage avec l'entrée progressive dans nos moeurs, des valeurs écologiques. En 1956, le film de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle, *Le Monde du Silence*, contient, outre une scène montrant le dynamitage d'un récif corallien pour ouvrir un passage à la Calypso, une assez longue séquence de « curée », au cours de laquelle, voulant en quelque sorte racheter les blessures infligées à un jeune cachalot par l'hélice du bateau, les membres de l'équipage de la Calypso s'en prennent avec violence aux requins qui ne tardent pas à approcher, séquence qui se termine par le harponnage d'un requin trainé sur le pont du navire. Les requins, qui n'avaient rien du « gentil dauphin triste », étaient à l'époque considérés plus comme des parasites que comme des espèces menacées, s'en expliqua par la suite Albert Falco.

Cette notion de « hiérarchie », que l'anecdote racontée par l'ancien capitaine de la Calypso, illustre de manière parlante, est importante à garder à l'esprit lorsque l'on en vient à étudier la conservation et la préservation des films. En l'occurrence, il faudra attendre pour que les collectionneurs privés soient considérés comme des éléments tout aussi légitimes dans la chaîne alimentaire des œuvres cinématographiques, que les requins dans le milieu marin, où ils tiennent une place importante mais longtemps mal connue.

C'est par un processus similaire que le 16mm, et les réductions en général, commencent à changer

325 *Nitrate Won't Wait*, p.41

de statuts pour les historiens, au fur et à mesure que progresse notre connaissance historique des relations, souvent complexes, entre les archives du film et les laboratoires dont elles étaient souvent dépendantes. Il faut savoir en effet que la notion de **préservation** au sens où on l'entend dans le domaine de la peinture, tout comme celle de **restauration** n'apparaîtra que tardivement, et se résumera pendant longtemps, à une procédure de transfert sur une copie neuve, avant que le support original ne soit totalement détérioré, sans doute avec une méthode proche des premiers contretypes pirates, directement avec une caméra. Comme le notent Paul Read et Mark-Paul Meyer dans *Restoration of Motion Picture Film*, les éléments originaux, alors considérés comme devenus inutiles du fait de l'existence d'une copie se sauvegarde, étaient généralement détruits une fois le processus terminé. En d'autres termes, les processus de préservation n'avaient pas encore pris en compte les conséquences que pouvaient avoir les opérations de transfert sur le matériau visuel et sonore, et donc, sur ce qui reste du film.³²⁶

Des 456 copies de la collection George Kleine, qui avait importé beaucoup de productions européennes entre 1898 et 1926, ne subsiste pratiquement aucune copie 35mm, principalement pour des raisons économiques : l'archive ne possédait alors pas d'infrastructures spécialisées en matière, et devait de fait, recourir à des prestataires extérieurs. Elle a donc, fait appel à un laboratoire pour procéder à des réductions. Or, si, comme le souligne Giovanna Fossati dans *From Grain to Pixel*, les laboratoires sont peut-être l'un des rares interlocuteurs des archives à considérer le film en tant qu'objet susceptible d'être soumis à un certain nombre d'opérations/manipulations, les relations entre les archives cinématographiques et les laboratoires peuvent devenir assez délicates. En effet, ces derniers étaient en position de force. « Il y a trente ans, les laboratoires commerciaux n'utilisaient que des techniques standardisées, et se montraient particulièrement inflexibles quant à l'adaptation de leurs processus, les archives n'étant alors pas en position d'exiger que le travail soit fait en prenant en compte d'autres normes, ou en utilisant des principes différents de ceux qui régissaient la marche habituelle du laboratoire » . En d'autres termes, les prestataires n'accordaient aucun traitement de faveur aux archives, malgré leurs demandes spécifiques.³²⁷

De plus les tireuses optiques « standard » s'accommodaient très mal de films touchés par des phénomènes de retrait, par exemple. Au final, les archives se retrouvaient alors avec des copies « de

326 Ce qui de doute façon, ne changeait pas grand – chose, les opérations de tirage, même précautionneuses, infligeant un certain niveau de stress à la copie ou au négatif.

Mark – Paul Meyer et Paul Read, *Restoration of Motion Picture Film*, Elsevier / Butterworth – Heinemann Publishing, 2000, p.3

327 *Restoration of Motion Picture Film*, p;3-4.

préservation » d'une qualité que nous jugerions aujourd'hui tout simplement inadmissible. En outre renchérit Clive Coultass dans *Film Preservation : The Archives*, les laboratoires, avec le temps, se sont mis à accorder beaucoup d'attention aux opérations (et aux retombées commerciales) de tirages en couleurs demandées par la télévision. Celle-ci a fonctionné sinon exclusivement, du moins très majoritairement en pellicule jusqu'au développement de la vidéo, à la fin des années soixante.³²⁸ La combinaison de ces deux facteurs a pu, inconsciemment, contribuer à ce statut subalterne de la pellicule 16mm, statut subalterne dont on ignore encore le nombre de réactions dédaigneuses qu'il a pu inspirer, à l'instar de celle d'Enno Palatas vis-à-vis de la copie réduite de *Metropolis*, qu'il confesse d'ailleurs aujourd'hui.

En résumé, il semblerait que, un peu comme les requins du *Monde du Silence* passeront, en un peu moins de deux générations, du statut d'ennemi juré des plongeurs, à celui d'espèce protégée grâce au processus amorcé en 1991 avec les efforts de l'Afrique du Sud, le 16mm, avec le blason supplémentaire que lui donne la copie de *Metropolis*³²⁹ retrouvée dans les rayonnages du Museo Del Cine, commence à acquérir un nouveau statut beaucoup plus honorable.

Avant cet épisode, dans *Silent Cinema : An Introduction*, Paolo Cherchi Usai rappelait pourtant déjà que, si le 35mm reste qualitativement le mieux placé pour la conservation des films, il ne faut pas négliger les supports « en-dessous de cette taille », qui peuvent renfermer des surprises et s'avérer d'une grande valeur, mais ce point de vue ne semblait guère partagé. Pourtant, on rappellera qu'il y avait des précédents bien avant celui de *Metropolis*, à l'instar de *Becky Sharp*, de Rouben Mamoulian, qui doit la survie de ses couleurs sur pratiquement toute la durée du film à la conservation d'une copie 16mm destinée à la télédiffusion. Cette copie permit de combler une partie des lacunes colorimétriques de la dernière bobine, dont seule une sélection trichrome 35mm avait survécu aux outrages du temps.

Malheureusement, dans un certain nombre de cas, les opérations et manipulations subies par la copie sont irréversibles. Les archives n'avaient pas encore appris à conserver les éléments soumis à des modifications, rendant difficile à respecter la règle édictée par Paolo Cherchi Usai dans *Silent Cinema : An Introduction*, qui veut que « toute opération soit documentée et réversible le cas échéant ».

328 Clive Coultass, *Film Preservation : The Archives*, in *The Historian and Film*, sous la direction de Paul Smith, University of Cambridge Press, 1976, p.38-39

329 Découverte qui a, rappelons – le, conduit la Fondation Murnau, qui gère les droits et la restauration du film, à s'intéresser à une copie 9,5mm actuellement en cours d'expertise.

Il faudra attendre des travaux comme ceux d'Harold Brown ou de Karl Malkhames, pour que commencent à se développer vraiment des appareils de tirage/développement **non standard**, à l'instar de la *Mark IV*, qui permit de réaliser les premiers tirages par contact des films des Frères Lumière depuis longtemps, ceux-ci étant restés difficilement visibles du fait de leurs perforations non standard. Avant l'apparition du *SuperScope* en 1954, et le temporaire retour de la surface d'émulsion « silent » sur les tournages, pendant cinq à six ans, virtuellement toutes les opérations de laboratoire impliquaient l'utilisation de caches Academy Ratio, au format 1,37:1. Les archives n'étant pas, on l'a vu, encore en position de force en matière d'exigence qualitative, certaines duplications furent ainsi légèrement croppées.

En 1969, sous l'égide du CNC, sont fondées les *Archives Françaises du Film*, avec un éventail de missions allant de l'inventaire et la conservation des films « anciens » stockés au Fort de Bois d'Arcy à une « veille technologique » quant aux opérations de laboratoire que supposera la préservation de ces films. Pour éviter les problèmes rencontrés par leurs homologues américains et les cinémathèques, les Archives du Film sont dotées d'équipements techniques les rendant en partie autonomes quant aux complexes opérations de laboratoire que suppose la conservation des films. Ce phénomène prendra de l'ampleur en 1991 avec le lancement d'un plan massif de sauvegarde des films, qui a permis à son laboratoire de poursuivre son développement, notamment vers les nouvelles technologies et le numérique. Malgré leurs efforts, notamment sur Internet, les Archives Françaises du Film ne semblent cependant pas bénéficier de la même visibilité auprès du grand public que leurs homologues privés, en partie parce que, contrairement aux salles de projection et d'exposition de la Cinémathèque, ouvertes à tous, leur accès reste conditionné par un processus d'accréditation.

Enfin, un tour d'horizon sur les prémices du processus de sensibilisation à la préservation des œuvres cinématographiques ne serait pas complet sans évoquer la manière dont les Studios se sont mis à s'y intéresser, dans tous les sens du terme. Cela s'est fait à travers l'apparition d'une nouvelle notion, ce que l'on va appeler les **filmothèques**. A l'inverse des cinémathèques qui contiennent des catalogues de copies, mais généralement pas les droits de diffusion qui y sont associés, les filmothèques, elles, détiennent les droits sur des séries de titres, qui peuvent s'acheter et se vendre dans un système commercial qui n'est pas sans rappeler la bourse et ses actions. En résumé, une filmothèque peut détenir

les droits d'un titre, sans pour autant avoir en sa possession le moindre centimètre de pellicule.³³⁰ Reprenons la très claire définition qu'en fait Joël Augros dans son ouvrage *L'Argent d'Hollywood* : « **La filmothèque est un portefeuille de droits. Ce qui importe dans une filmothèque n'est pas la possession physique des films, mais la certitude que l'on a de leur possession juridique. Point n'est besoin de conserver le film, des cinémathèques le font. Cependant, les droits sont parfois difficiles à évaluer. Les filmothèques ont souvent changé de mains à plusieurs reprises : deux compagnies différentes peuvent détenir sur le même film l'une les droits vidéo, l'autre les droits de télévision,** » et une troisième enfin les droits d'exploitation cinématographique pour telle ou telle région du monde. En résumé, « **les droits sont vendus pour un pays ou un ensemble de pays donné, pour un média donné et pour une durée donnée** »³³¹.

C'est avec cette pratique que l'industrie du Septième Art prendra de plus en plus conscience de l'importance de la conservation du patrimoine cinématographique : sans copies en bon état, un titre ne vaut pas grand-chose, dans la mesure où il ne sera pas beaucoup demandé, et donc, ne générera pas autant de substantiels revenus qu'un film disponible dans des copies de bonne qualité. Cette logique se développera en parallèle de deux autres, qu'elle nourrira autant que leurs recettes l'encourageront en retour, je veux parler de la télédiffusion des films, inaugurée à partir du milieu des années cinquante, et celle de l'édition vidéographique à domicile.

Signe des temps, c'est dans cette logique que le magazine *Billboard*, à l'origine dédié à l'industrie du disque, va se mettre à s'intéresser aussi au marché de la vidéo, comme dans ce numéro du 30 Août 1986, où on peut trouver le top 10 de l'édition vidéographique côtoyer celui, beaucoup plus habituel pour le magazine, de l'édition phonographique. Dans son article intitulé *Videobeat'86 : Reading the clear signposts to the sell-through video market*, Jim Mc Cullaugh revient, avec surprise, sur les titres hétéroclites qui ont composé le « top 10 » des ventes dans les mois précédents, et note ainsi que le mois d'avril de la même année fut l'occasion de voir le film de Martin Brest. *Beverly Hills Cop* occuper la première place du classement, malgré la proximité de la sortie en salles, qui avait eu lieu cinq mois plus tôt. A la grande surprise du journaliste, malgré un prix de vente assez élevé (autour de trente dollars le titre, selon les prix, communiqués par le magazine), les films de répertoire tiraient bien leur épingle du jeu dans une année pourtant surchargée de sorties vidéo à succès (*Rambo II*, *Return of the Jedi*, ou encore la

330 C'est d'ailleurs l'une des raisons qui ont poussé les cinémathèques, au – delà des considérations de préservation des copies, à redoubler de précaution quant à leur activité de monstration des films.

331 Augros, Joël, *L'argent d'Hollywood*, Ed L'harmattan Collection Champs Visuels, Paris 1996 (p.28/29)

vidéo d'entretiens *Jane Fonda's New Workout*). *The Sound of Music* trustait la seconde place des ventes, et le film de Michael Curtiz *Casablanca*, accomplissait la performance d'atteindre la quatrième place, performance d'autant plus méritoire dans un contexte où le noir et blanc et les « vieux » films n'inspiraient guère l'américain lambda.³³²

Le phénomène dont rend compte l'article de Jim Mc Cullaugh est en fait le point d'orgue d'un processus beaucoup plus long, amorcé en 1956 par Jack Warner. Sceptique quant à la valeur commerciale qu'ils pouvaient encore avoir, et probablement désireux de réaliser une transaction susceptible d'apporter des capitaux nouveaux, il vendit, pour vingt et un millions de dollars, les droits de l'intégralité du catalogue produit par son studio avant 1948 à la société Associated Artists Production, laquelle les revendit à son tour deux ans plus tard à United Artists.

Cette transaction nous en dit d'autant plus long sur le faible intérêt porté par Jack Warner à ses catalogues « obsolètes », Deux ans plus tôt, son frère Harry avait, lui, impulsé depuis 1949 un long processus de diversification de la firme pour l'ouvrir à l'univers du petit écran, ouverture qui conduisit à la production de l'un des premiers téléfilms de l'histoire à être par la suite destiné à l'exploitation en salles. Cela se fit à travers la fusion en un film de 80 minutes destiné au marché international, des deux parties du double épisode *Gold Glory and Custer, Prelude et Requiem*, de la série *Cheyenne*, développée par Roy Huggins et Irving J. Moore.³³³

332 Jim Mc Cullaugh, *Videobeat '86 : Reading the clear signposts to the sell - through market*, Billboard Magazine, 30 Août 1986, Volume 98, N°35

Pour l'anecdote, 1986 semble être une année charnière, pivot que ce même numéro de Billboard illustre d'ailleurs de manière assez amusante. Dans une seule et même édition, on trouve en effet curieusement à quelques pages d'intervalle à peine une publicité pleine page pour MCA, qui annonce la mise en vente prochaine sur VHS de treize titres du Maître du Suspens, tandis qu'un autre article est consacré à VidAmerica, qui vient de lancer une campagne de promotion de 88 des titres de son catalogue, de *She Wore a Yellow Ribbon* à *Citizen Kane* en passant par *The Magnificent Ambersons*, édités depuis peu en VHS.

Dans le même temps, l'article de Tony Seideman revient sur la récente édition VHS de l'intégrale de la série *Wanted Dead or Alive*, dont la société espère tirer « de substantiels bénéfices », pour reprendre l'expression du journaliste. Enfin, signalons, toujours dans le même numéro, l'article de Frank Lovece, qui annonce le lancement par JVC et Sharp d'une seconde version de leur système de vidéodisque en 3D, en réponse à MCA qui, en 1980, avait sorti en VHS et en 3D les deux films en relief des années cinquante dont elle détenait les droits, *The Creature from the Black Lagoon*, et *It Came From Outer Space*, article dans lequel on trouve aussi l'une des premières mentions de la prochaine « extravaganza » 3D consacrée à Michael Jackson, *Captain EO*, de Francis Ford Coppola, alors en cours de production et à propos duquel aucune information n'a encore vraiment fuité hormis la destination du film à la section *Epcot Center* du parc DisneyWorld.

333 Douglas Brode, *Shooting Stars on the Small Screen : Encyclopedia of TV Western Actors (1946 - Present)* University of Texas Press, p.328

Au passage, précisons que les droits des films, vendus par Jack Warner, ne semblaient pas concerner les rushes et le métrage inutilisé des œuvres en question, dont la série *Cheyenne* fera d'ailleurs une large utilisation, les scénaristes n'hésitant pas à altérer leur récit initial pour intégrer au mieux le métrage issu des archives de la Warner. En d'autres termes, si la conservation et l'exploitation des films « périmés » ou considérés comme tels ne présentait guère d'intérêt pour Jack Warner, il avait en revanche très bien compris l'intérêt économique que pouvait représenter la conservation de banques de métrage, ce qui témoigne, tout de même, d'une forme de sensibilisation à la préservation, bien que purement dans une visée utilitaire et non culturelle.

Involontairement pionnier sur le marché des droits des œuvres, comme nous venons de le voir, *Warner Bros, Inc.* le sera tout autant en 1994, date à laquelle le studio fonde ses propres archives du film. Fait notable, le studio place à leur tête non pas un commercial, mais un conservateur, ce qui en fait une cinémathèque privée. Derrière le discours de contribution à la science et à l'histoire, l'arrière-pensée commerciale reste cependant bien sûr très présente. Il ne faut pas oublier que l'objectif est avant tout de *valoriser les fonds*,³³⁴ en prenant, pour cela, avantage de l'expérience en la matière de Ted Turner. La société de ce dernier, *Turner Broadcasting System* sera d'ailleurs, par la suite complètement fusionnée avec *Time Warner*; fusion qui présentait l'avantage, au delà de l'expérience de TBS en matière de valorisation, de permettre à Warner de récupérer une part de son catalogue. Pour être précis, il s'agissait de son catalogue de films vendu en 1956 par Jack Warner, tout juste quarante ans plus tôt, et qui avait depuis été enrichi par TBS de toute une part du catalogue MGM, à commencer par *Singin' in the Rain*. C'est pour cette raison qu'aujourd'hui, le film de Stanley Donen et Gene Kelly est édité et distribué par Warner.³³⁵

Les décennies 1980 et 1990 sont l'occasion, pour les studios désireux de valoriser leurs catalogues de droits, de redécouvrir avec horreur l'ampleur des problèmes posés par la conservation et l'instabilité du « safety film ». Le phénomène du **syndrome du vinaigre** s'avère presque aussi dévastateur pour les copies que le vieillissement du nitrate, tandis que l'on découvre la dramatique l'instabilité des émulsions couleur Eastman monopack. Ces dernières avaient évincé le procédé Technicolor à imbibition (pourtant très stable dans le temps) grâce à leur coût beaucoup plus bas, et leur complexité technique moins rédhibitoire. Ainsi, en 1980, Martin Scorsese confie-t-il au *Daily Variety* : « Il m'a fallu sept ans pour mettre la main sur une copie 35mm du film de Luchino Visconti [*Il Gattopardo*, 1963], et elle est

334 D'une certaine manière, c'est dans cette logique que s'inscrit l'autorisation donnée aux réalisateurs de *La Classe Américaine* de piocher à leur guise dans le catalogue Warner, afin d'en valoriser la richesse de contenu.

335 Paul Grainge, *Brand Hollywood : Selling entertainment in a global media age*, Routledge Publishing, 2007, p.112.

rose. C'est un "Guépard" rose ».³³⁶ Cette prise de conscience s'accompagnera d'une résurrection temporaire du procédé *Technicolor* trichrome, qui « revint vers le futur », pour reprendre la formule de l'article du 15 Juin 1997, paru dans *Hollywood Reporter*, dans lequel Technicolor annonce la résurrection de son système trichrome à imbibition, dans une nouvelle version modernisée, plus rapide et moins coûteuse. Ce « technicolor new generation » sera notamment utilisé sur *Batman & Robin*.³³⁷

D'une manière qui n'est pas sans rappeler la « course à l'armement » des studios à la sortie du CinemaScope, s'ensuit une série de création d'archives dans pratiquement tous les grands studios Hollywoodiens, quelques mois seulement s'écoulaient entre la fusion Warner / TBS et la création, chez Fox, de son propre fonds d'archives, tandis que s'opérait toute une série de fusions/acquisitions qui façonnent encore, le paysage cinématographique mondial par les rachats et / ou les affiliations, entre autres, pour des raisons liées à l'exploitation des droits cinématographiques. De leur côté, Universal et Sony Columbia suivront le mouvement deux ans plus tard, en 1998. La Paramount, qui avait vendu son catalogue dans la foulée de l'échec de ce qui allait constituer l'une des premières expériences de télévision « littéralement » à péage, (il fallait introduire une pièce de monnaie dans un appareil) ne se préoccupera guère de la préservation de ses films.

Ainsi, tous les films produits entre 1920 et 1948, plus quelques muets, reposent aujourd'hui dans les rayonnages du département « Film and Television Archive » de l'University of California Los Angeles. Dans le même temps, Disney, qui possède pourtant ses propres archives, a fait le choix de confier une partie de ses négatifs nitrate originaux à la *Library of Congress*, dont celui de *Bambi*, (1942), où ils se trouvent toujours aujourd'hui, et de se concentrer principalement sur la conservation des appareils et des archives « artistiques », il est vrai beaucoup plus attrayantes sur le plan muséographique.

Quant aux films d'Alfred Hitchcock, qui avait fait inclure par contrat la propriété de certains d'entre eux, notamment *Psycho* (et notamment, du négatif original), ils sont aujourd'hui éparpillés entre plusieurs archives, et leurs droits, répartis entre Universal, qui détient la majorité des films les plus récents et plusieurs sociétés, notamment *StudioCanal*, qui détient les droits de quelques-uns des films les plus anciens encore sous copyright, notamment *Blackmail* (1929).

336 Harlan Jacobson, *Old films don't die, but they are slowly fading*, Daily Variety, 10 Juillet 1980, p.1, cité par Anthony Slide dans *Nitrate Won't Wait*, p.107.

337 Richard W. Haines, *The Moviegoing Experience, 1968 – 2001* McFarland Publishing, 2003, p.120

Depuis l'apparition de la technologie propriétaire *IMAX*, utilisée pour la distribution et la projection en 70mm Horizontal 15 perforations de blockbusters remasterisés dans ce format avec la technologie DMR, inaugurée avec *Apollo 13* et le court-métrage *Adventures in Animation 3D*, un interlocuteur supplémentaire vient s'ajouter à une déjà complexe chaîne de responsabilités. En effet, la firme canadienne reste propriétaire des copies des films édités avec sa technologie, et les négatifs originaux 70/15, ainsi que la bande-son numérique séparée, sont conservés dans les archives de la firme.

Lors du lancement de l'exploitation du film *Adventures in Animation 3D*, le Parc du Futuroscope a passé un accord avec IMAX, autorisant la réalisation par Arane Gulliver (par ailleurs très bien équipé pour les opérations 70mm, puisque c'est ce laboratoire qui a assuré une partie des opérations de transfert de *Playtime*, ou, plus récemment, de *Faubourg 36* lors de leurs rééditions 70mm respectives) de copies de réduction 35mm du film de Jean-Jacques Annaud *Wings of Courage*. Ce tirage double bande 35mm 3D est aujourd'hui toujours en exploitation dans la salle 2 du Pavillon de la Communication, au Futuroscope, malgré son état d'usure assez avancé. Ces copies comme leurs négatifs, bien que n'étant pas en 70/15 Horizontal, et commandés par le Parc Européen de l'image qui en est, légalement, le distributeur, restent tout de même propriété de la firme canadienne. En France, l'une des plus grandes collections de films IMAX se trouve à la Géode, Porte de la Villette qui conserve sur plusieurs années une partie des films qu'elle a exploités, en prévision d'une éventuelle reprise. Là encore, IMAX reste propriétaire des copies, dont la Géode n'est que dépositaire.

3.3 Autour de la notion de conservation des appareils

3.3.1 La conservation muséale

La question des appareils cinématographiques, et de leur conservation, est associée à plusieurs éléments contradictoires. En effet, si les expositions d'appareils semblent être l'un des moyens par lequel le cinéma a pu gagner en prestige, et, de fait, son patrimoine en valeur, certains films auraient pu totalement disparaître dans la mesure où ils nécessitaient, a minima, des appareils de lecture ou des configurations techniques non standard. En fait, la conservation des copies et celle des appareils n'ont pas toujours été associées dans un effort d'ensemble, comme c'est le cas aujourd'hui à la Cinémathèque Française ou à Cinévolution, où la conservation des appareils est perçue comme une composante intrinsèque et nécessaire des pratiques de préservation cinématographique.

On a vu à propos de Napoléon que le lieu de mémoire pouvait devenir, par le truchement du discours qui l'exploite, un instrument de propagande. Ainsi, la pose d'une plaque commémorative, en 1926, pour marquer le lieu de naissance du Cinématographe fut l'occasion d'une ardente bataille, dans la mesure où, déjà, s'affrontaient deux courants de conception des débuts du cinéma, entre les partisans des Frères Lumière qui voyaient en eux les véritables inventeurs français du Cinéma, et ceux qui considéraient, à l'inverse, que les travaux chronophotographiques étaient la véritable invention, dont les Frères Lumière n'avaient fait que profiter. D'où, sur cette fameuse plaque Boulevard des Capucines, l'absence du mot « cinématographe », remplacé, sous la pression de Grimoin-Samson et de Benoit-Lévy par l'expression « photographie animée », ³³⁸ ou l'envoi par Ducos du Hauron de plusieurs documents relatifs à « un système de cinématographe remontant déjà un grand nombre d'années (1864), mais non suivi d'exécution. »³³⁹

Dans le même temps, le 11 Mars 1927, en réponse aux inquiétudes de Jules Demaria, alors président de la Chambre Syndicale de la Cinématographie, est lancée l'exposition temporaire d'un « musée de la cinématographie », en grande partie pilotée par Raoul Grimoin-Samson, qui en profitera pour se mettre en avant tandis que la très grande part accordée aux précurseurs, comme dans cette vitrine intitulée « chronophotographie ». Y trônent autour de sa propre invention, le chronotachygraphe, le fusil photographique de Marey et le chronophotographe de Demeny, « coinçant » entre eux l'appareil des Frères Lumière.³⁴⁰ Fait notable, quelques démonstrations du chronotachygraphe seront organisées, dans une logique qui n'est pas sans évoquer, plusieurs décennies plus tard, les démonstrations d'appareils dans le cadre du Conservatoire des Techniques Cinématographiques, à la Cinémathèque Française, même si l'objectif était sans doute pour l'inventeur, de procéder à son auto-célébration.

Les années trente sont l'occasion pour Lotte Eisner et Henri Langlois d'entamer une collection d'appareils, bientôt rejoints par la collection Will Day, qui, par son ampleur et l'importance de certaines de ses pièces, constitue une étape importante de la collection de la Cinémathèque Française, à laquelle

338 *La Passion du Cinéma*, p.214

339 Alphonse Davanne et Maurice Buquet, *Le Musée rétrospectif de la photographie à l'Exposition de 1900*, Bordas, 1903, in *The Universal Exposition of 1900, Two Catalogues, The Sources of Modern Photography*, Edité par Erin Foley, Arno Press, 1979 p.60-61.

340 *La Passion du Cinéma*, p.218

Langlois ambitionne faire, à terme couvrir « 300 ans de cinéma », en prenant en compte sa proto – histoire et son héritage technologique. En marge des appareils eux-mêmes, sont collectés toutes sortes de « détritits », pour reprendre, après Laurent Manonni, l'expression méprisante d'Ernerst Lindgren pour désigner, dans les années 1950, la collection Will Day : brevets, modes d'emploi, notes techniques....³⁴¹

De l'autre côté de l'Atlantique, les collections d'appareils prennent leur envol dans la première moitié des années dix, mais sont peu appréciées, et considérés principalement par les inventeurs et leurs promoteurs comme un moyen de faire de la publicité gratuite. Il faut aussi souligner leur crainte que les appareils en démonstration ne soient déconsidérés, et ne deviennent tout au plus que des « jouets d'enfants » aux yeux des spectateurs.³⁴² De fait, les appareils, au début facilement manipulables par les visiteurs sous réserve de la présence d'un membre de l'équipe du musée, se retrouveront vite enfermés dans leurs vitrines, de peur qu'ils ne soient déçus de leur piédestal. Par la suite, les musées du cinéma vont, outre-atlantique, principalement être le fruit d'initiatives émanant des musées d'art contemporain, qui, dans les années cinquante et soixante, verront là, selon Gérard Selbach, un utile produit d'appel susceptible d'attirer dans les musées une clientèle de cinéphiles, « en général plus jeune, moins tournée vers la peinture et la sculpture classiques ou contemporaines, dans un contexte de démocratisation de l'art et de déclin d'une conception élitiste / savante de la présentation de l'art.³⁴³

3.3.2 La conservation des appareils à des fins utilitaristes

Les appareils cinématographiques et leurs héritiers trônent dans de nombreux genres de musées ou d'exposition différentes : culturelles, technologiques, historiques.... témoignant d'un intérêt et d'un attrait de ces artefacts pour le grand public, comme en témoigne, par exemple, le succès rencontré par les appareils cinématographiques dans les expositions organisées autour de Montpellier par l'association *Cinéma et Histoire*. Les collections et la conservation d'appareils, seront longtemps remisés dans des coins d'étagères, et réduits le plus souvent à une simple fonction décorative dans les musées et considérés comme du « rebut » dans les studios, où ils sont entreposés, parfois sans ménagement, dans des coins d'entrepôts Ils prendront une toute autre valeur dans les années cinquante, avec le lancement du

341 Laurent Mannoni, *Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne*, 1895., Revue de l' Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 41 | 2003 , mis en ligne le 12 février 2007, Consulté le 03 mars 2011. URL : <http://1895.revues.org/254>

342 Alison Griffiths, *Shivers Down Your Spine, Cinema, Museums and the Immersive View* Columbia University Press, 2008 p.189,

343 Gérard Selbach, *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Editions L'Harmattan, Collection Esthétiques, 2000 p.99

VistaVision et du Todd-AO. En 1954, John R. Bishop, alors à la tête du département « caméras » de la Paramount, fait l'acquisition d'une vieille caméra Fox *Natural Color*, construite en 1926 par William P. Stein, et qui permettait d'exposer simultanément une surface 35mm virtuellement identique de celle des appareils photographiques 24x36 Leica. Ses optiques servirent d'ailleurs de modèle pour la conception de celles de la nouvelle caméra horizontale ainsi née, baptisée *Lazy Eight* et presque aussitôt assignée au tournage de *White Christmas*, affublée de nouveaux objectifs Leica.³⁴⁴ Dans le même temps, le procédé de projection *Todd-AO*, développé par l'ancien promoteur du Cinérama, désireux d'améliorer son système en parvenant au même résultat « outta one hole », se tourne vers les anciens équipements à écran large développés dans les années trente. Preuve si besoin était, de la proximité génétique entre les deux générations d'appareils, des projecteurs Ernemann d'époque furent utilisés pour le visionnage des « dailies » sur le tournage d' *Oklahoma!*, en attendant que soient livrés ceux fabriqués en Europe par Philips, simplement modifiés pour pouvoir projeter à la cadence de 30 images par seconde. En 1977, la « victoire technique »³⁴⁵ des effets spéciaux du film de George Lucas *Star Wars : A New Hope*, dont la presse d'époque louera le « piqué et la qualité », sera obtenue, en fait de technologie novatrice, grâce à l'exhumation d'anciennes caméras VistaVision. Le procédé horizontal fait ainsi son retour, et c'est le début de son utilisation spécialisée comme procédé d'effets spéciaux, utilisation qui perdurera jusque dans les années 1990 avec *Jumanji*, qui est sans doute l'un des derniers films à y recourir largement.

Dans sa contribution à *Preserve Then Show*,³⁴⁶ Uffe Lomholt Madsen relate les difficultés techniques qu'a posé, à la fin des années 1980, la préservation des films tournés vers 1930 par les danois Poulsen et Petersen, futurs collaborateurs de Gaumont en matière de Parlant dans l'Hexagone, et notamment, les complexes problèmes liés à la nécessité de trouver le moyen de simplement lire les bandes-son optiques non standard, qui a impliqué la fabrication presque ex nihilo d'un appareil de lecture. Entre les deux, les travaux de Karl Malkhames outre-atlantique (sur *The Big Trail*, notamment), ceux de Harold Brown en Angleterre, et ceux de François Ede en France (sur *Jour de Fête*, notamment, dont la restauration a nécessité la réinvention du procédé expérimental de lecture des couleurs *thomsoncolor*.), vont permettre de redécouvrir l'importance de la conservation des appareils pour permettre la lecture des films non compatibles avec les équipements contemporains, à l'instar des films Lumières. La possibilité de contretyper ces films avec la mise au point de tireuses spéciales sera d'ailleurs un événement tel que les actualités Gaumont en parleront dans ce court reportage consacré à Bois d'Arcy présenté dans l'Exposition

344 Andrew S. Boone, *Hollywood now shoots movies sideways* Popular Science Monthly, Juillet 1954 Vol. 165 N°1, p.64,

345 Adrian Hope, *Star Wars' Technical Victory*, *New Scientist Weekly*, 25 Août 1977, Volume 75 N°1066 p.460.

346 Uffe Lomholt Madsen, *Preservation of early sound films*, in *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, 2002

Permanente de la Cinémathèque Française. La résurrection du processus *Technicolor* dans la seconde moitié des années 1990, bien que passagère, sera l'occasion de faciliter la préservation des films en sélection trichrome, et la remise au goût du jour du procédé. En d'autres termes, s'opère alors la découverte du fait que la conservation des appareils permet a minima, de servir de base à des opérations de rétro-ingénierie permettant à nouveau la lecture de films obsolètes, et, plus encore, mieux comprendre le processus de fonctionnement des différents systèmes pour s'en inspirer dans l'amélioration des systèmes contemporains, à l'instar de la technologie de projection active *XpanD*, qui va puiser ses sources d'inspirations dans les systèmes de projection alternatives, ou, plus près de nous, dans le système *Solido* développé par la firme canadienne IMAX, qui assure une projection en relief hémisphérique à l'aide de deux projecteurs solidaires d'un seul entraînement, et dotés de rotors en opposition de phase synchronisés à une fréquence pilote diffusée par infrarouge dans la salle.

3.3.3 La « révolution numérique ».

Exception faite, bien sûr des procédés cryptiques, qui supposent l'utilisation d'un équipement spécialisé, les technologies de pointe, et, en tête les développements des équipements numériques vont permettre, sinon de révolutionner, du moins d'améliorer grandement les procédés de restauration. Au début des années 2000, le système *PoG*, pour *Photos of Ghosts*, a ainsi fait son apparition dans le domaine de la préservation des données audio contenues sur des disques phonographiques trop endommagés pour être lus sur une platine traditionnelle. En matière de cinéma comme en matière phonographique (au sens large du terme), le problème provient moins de la détérioration du support et de la corruption des données que, dans certains, cas, l'incompatibilité sans risques avec des appareils de lecture standard, rappelons-nous de l'exemple de cette bobine de *SnowWhite and the Seven Dwarfs* (1937) en Technicolor à Imbibition datée de 1951, victime d'un retrait si fort qu'elle a purement et simplement cassé dans le projecteur de la Cinémathèque Française. Pourtant, le retrait ne signifiait pas pour autant que l'image était de mauvaise qualité, bien au contraire : pour autant qu'on ait pu en juger dans les brefs fragments qui parvinrent à être projetés avec succès, l'image était au contraire d'une très belle qualité, dépourvue de rayures ou de défauts importants, ce qui rend d'autant plus désolante l'impossibilité de projeter cet extrait.

Sur le plan phonographique, la problématique est un peu similaire : comment reproduire le son contenu dans un disque cassé ou rayé, la lecture à l'aide d'un traditionnel phonographe, fut-il l'un de ces tout derniers lecteurs audiophiles à laser commercialisés au Japon et aux Etats-Unis depuis quelques années, va invariablement s'accompagner d'un taux d'erreur de nature à obérer le plaisir de l'écoute.

C'est ici qu'intervient le procédé *Photos of Ghosts*, présenté par Sergio Canazza et Nicola Orio dans leur communication intitulée *Digital Preservation and access of Audio Heritage : A Case Study for Phonographic discs*. Il s'agit d'un procédé de numérisation des disques à l'aide d'une image en nuances de gris, image qui est ensuite traitée afin de permettre une modélisation par ordinateur du sillon présent dans le disque, sillon dont la lecture est alors émulée par un processus informatique. Comme le soulignent les deux chercheurs italiens, le système présente le double avantage de fonctionner à l'aide d'équipements informatiques grand public, et ne nécessite pas nécessairement l'intervention d'un personnel hautement qualifié sur le plan informatique, l'essentiel de la procédure étant automatisée, n'importe quel archiviste habilité à manipuler les disques peut les placer dans l'appareil.³⁴⁷

L'opération se faisant virtuellement sans contact, le stress physique subi par le disque pendant la phase de numérisation est réduit au minimum nécessaire, et la conservation se faisant sous forme d'une photographie numérique de la surface du disque, et non sous la forme d'un enregistrement audio, la question de l'échantillonnage ne se pose pas, on pourrait même imaginer que, dans un futur plus ou moins proche, soient élaborés des lasers susceptibles de sculpter un disque à partir de l'image stockée en mémoire dans l'ordinateur, permettant la lecture sur une platine « classique ».

En matière de cinéma, les scanners de dernière génération, dotés de la procédure de traitement ICE, permettent ainsi, par une analyse dans le domaine de l'infrarouge du métrage à préserver, de donner au logiciel les données nécessaires lui permettant d'automatiser les procédures de post-traitement liées à l'isolation des rayures et autres défauts présents sur le support argentique, une procédure qui donne de bons résultats pour les films couleur, à l'exception du Kodachrome. Dans le même temps, des scanners comme le *Scanity*, d'ailleurs utilisé pour numériser la copie 16mm de *Metropolis* conservée au *Museo Del Cine* lors de la nouvelle restauration 2010 du film de Fritz Lang, permettront de contourner complètement

347 Sergio Canazza et Nicola Orio, *Digital Preservation and Access of Audio Heritage : A Case Study for Phonographic Discs*, in *Research and Advanced Technology for Digital Libraries*, Actes de la 13ème Conférence Européenne des ECDL, Edité par Maristella Agosti, José Borbina, Sarantos Kapidakis, Christos Papatheodorou et Giannis Tsakonas, Springer Verlag, 2009 p.451-452

la problématique du retrait. Ces types de scanners nouvelle génération sont dépourvus de la moindre pièce mécanique qui pourrait rayer ou déchirer un film seulement entraîné par des galets, avec peu ou pas de stress appliqué au film au niveau des perforations. tandis que les 1,5 à 6 Téra-Octets nécessaire à la préservation des données sont aujourd'hui de plus en plus faciles à stocker, à des coûts de moins en moins onéreux, ne laissant alors plus à résoudre que la question de la conservation à long terme des données informatiques. Ce volume de données s'explique aussi par le fait qu' un scanner dernière génération peut numériser toute la surface de la pellicule, y compris les manchettes, ce qui peut être intéressant pour conserver une trace des marques présentes sur le support, et donc, dirait ici Paolo Cherchi Usai, permettre l'interprétation de celles-ci, même après la disparition physique de la pellicule scannée³⁴⁸

3.4 La question de la sensibilisation du grand public.

Il semblerait que la plus grande étape de sensibilisation à la problématique de la conservation des films se soit faite, curieusement, à travers la question de la colorisation des films, et, plus précisément encore, à travers la levée de boucliers que suscita la politique radicale de restauration choisie par Ted Turner pour *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) ou *Casablanca*.(Michael Curtiz, 1941),³⁴⁹ d'une certaine manière assez réminiscente du Français Viollet-Le-Duc, qui, dans ses restaurations architecturales, n'hésitait pas à gommer les défauts structurels des monuments.

Insensible aux ruines qui n'avaient à ses yeux guère de valeur en soi, l'architecte concevait en effet la restauration comme un moyen conformer celles - ci à un modèle idéal et de rechercher une unité de style de l'édifice, peu important qu'il ait ou non jamais existé de la sorte.³⁵⁰

« Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ».Comme Viollet-Le-Duc, Alors que la restauration habituelle est tournée vers le passé, Turner, lui, tourne au contraire ses partis pris vers l'avenir, l'objectif étant de toiletter des éléments dont le vieillissement les rend obsolètes, afin de leur redonner une valeur commerciale et un attrait auprès du grand public. Malgré la dénaturation de l' œuvre

348 *From Grain to Pixel*, p.65.

349 Le lecteur pourra consulter, à ce sujet, la couverture que fit Charles Krauthammer, dans son article dans Time Magazine, *Casablanca In Color : I'm Shocked, Shocked*, datée du 12 Juin 1987, de la colorisation du film de Curtiz.

350 Nabila Oulebsir, *Les Usages du Patrimoine : Monuments, musées, politiques coloniales en Algérie, (1830 – 1930)* Edition de la Maison des Sciences de l'Homme (Paris), 2004.p.197

originale que cette pratique implique, on peut, cependant, saluer le gain en matière de démocratisation des œuvres ainsi obtenu, et leur ouvre l'accès à des spectateurs nouveaux.

Cette pratique n'est pas nouvelle : dans les années soixante, Universal Studios avait déjà, selon Anthony Slide, lancé, de manière expérimentale sur quelques extraits de *Psycho* (Hitchcock, 1960), et *All Quiet On The Western Front* (Milestone, 1930), sans doute pour ce dernier, dans le cadre du projet visant à préparer sa ressortie en 70mm en 1969.³⁵¹ L'objectif, comme le résume très bien ce porte-parole de Viacom, est de donner une nouvelle vie au « vieux noir et blanc »,³⁵² de viser un public plus jeune, moins favorisé culturellement, et de sortir les films concernés du « ghetto élitiste de quelques attardés mordus du Septième Art », pour reprendre l'expression d'Alain Weber dans *Ces Films que nous ne verrons jamais*.³⁵³ Ces pratiques s'inscrivent dans un contexte plus général de développement de la télévision privée, notamment en France, qui mise sur le *Pan and Scan* comme la colorisation, pour gagner quelques points d'audiences, et, de fait, espère pouvoir augmenter d'autant ses recettes publicitaires. Or, de même que, comme on l'a vu, il semblerait que la notion de *conservation* soit apparue et se soit développée en réaction à des processus de *destruction* ou, du moins, des processus perçus comme tels³⁵⁴, on pense ici qu'il serait inopportun de dissocier les pratiques éthiquement questionnables liées à l'explosion des bibliothèques et la rediffusion des films à la télévision, et la *réaction* violente qu'elle a suscité de la part des ayant droits, d'une part, mais aussi des « gardiens du temple » autoproclamés que sont les cinéphiles, d'autre part. Cette prise de conscience gravite autour du célèbre cas du film de John Huston, *Asphalt Jungle* (1950). En 1991, suite à la plainte de l'actrice Angelica Huston, fille du réalisateur décédé depuis peu, la diffusion télévisée en France de la version colorisée par Turner Entertainment sur la chaîne privée *La Cinq* fut interdite par la 1ère Chambre Civile de la Cour de Cassation.³⁵⁵ Cette décision conduisit à des tensions, dans la mesure où, aux Etats -Unis, le producteur est considéré comme l'auteur du film. Encore aujourd'hui, la mention légale indiquant non pas le réalisateur mais le studio comme producteur comme l'auteur du film en question qui apparaît dans pratiquement tous les génériques de fin en atteste. L'œuvre cinématographique n'est en droit américain qu'un **work for hire**, et le réalisateur, un simple employé du

351 Anthony Slide, *Nitrate Won't Wait*, p. 122

Drew Casper, *Hollywood Film, 1963 – 1976, Years of Revolution and Reaction*, Wiley – Blackwell Publishing, 2011.

352 Philip Elmer De Witt, *Play it Again, This Time in Color*, Time, 8 Octobre 1984, p.83.

353 Alain Weber, *Ces films que nous ne verrons jamais*, Editions L'Harmattan Collection Champs Visuels, 1995, p.242,

354 La nuance est importante : les procédés de « restauration » de Viollet - Le - Duc n'étaient pas nécessairement perçus par tout le monde à l'époque de manière aussi négative qu'ils l'étaient par les romantiques, ces « amoureux des ruines ».

D'ailleurs, pour Viollet - Le - Duc, restaurer une œuvre sans assurer sa pérennité en corrigeant les erreurs architecturales commises à la construction était, à ses yeux, la condamner à un avenir de ruines.

355 Anne - Laure Stérin, *Guide pratique du droit d'auteur, textes, photos, films, musiques, Internet et protéger ses créations*, Collection *Que dois - je faire ?* Maxima, 2007 p.439

studio.

Aux Etats-Unis, la nécessaire plus value commerciale apportée par la colorisation était défendue par ses avocats, comme un moyen de financer la préservation du patrimoine cinématographique, querelle dont on trouve un excellent résumé dans l'ouvrage néerlandais *Landmark Intellectual Property Cases and Their Legacy*. « C'est un fait incontestable que les films colorisés attirent un plus grand nombre de spectateurs que ceux restés en noir et blanc. De plus, l'adjonction de la couleur nécessite l'utilisation d'une copie restaurée et nettoyée [de ses défauts], permettant à beaucoup d'argumenter que l'argent récolté grâce à la vente de films auxquels on a ajouté la couleur est, en réalité, utilisé pour préserver les films, (qu'ils soient en noir et blanc ou en couleur.) En fait, cette controverse est la principale raison pour laquelle la problématique de la colorisation aux Etats - Unis fut résolue à travers le National Preservation Act de 1987, ratifié par le Président Reagan le 27 Septembre. Ce texte établit un comité de treize membres, lesquels sélectionnent chaque année jusqu'à vingt-cinq films significatifs destinés à une inclusion dans le "National Film Registry". Les films ainsi retenus ne peuvent plus être altérés ou matériellement dénaturés sans que le public n'en soit averti par une notice adéquate. »³⁵⁶

Cette notion d'autoriser la diffusion en version dénaturée, mais d'imposer l'information du public fut d'ailleurs la logique suivie par la Cour en appel, avant que la Cour de Cassation ne confirme le jugement rendu en première instance, faisant de fait jurisprudence. Dans cette affaire se résume de manière très parlante le basculement idéologique qui s'est opéré, au cours des années 1980 dans la culture américaine. D'un côté, la doctrine du **work for hire** a permis, et c'est une bonne chose, la redécouverte et la rediffusion d'œuvres auxquelles personne ne se serait probablement intéressé sans la plus value commerciale offerte par la colorisation.³⁵⁷ De l'autre, on a rendu obligatoire l'ajout d'un message d'information en début de diffusion chaque fois qu'une œuvre inscrite au Registre des films « esthétiquement ou culturellement signifiants » est diffusée dans une version dénaturée. Ce message, également présent sur les copies de films incomplets (comme au début du DVD de *A Star Is Born*), va prolonger et poursuivre le mouvement, en ajoutant une salutaire sensibilisation du grand public à la question de la préservation des œuvres. C'est sur cela que repose une partie de l'écho rencontré auprès du

356 André Bertrand, *Chostakovitch and John Huston : The French Supreme Court on Copyright, Contracts and Moral Rights*, in *Landmark Intellectual Property Cases and Their Legacy*, sous la direction de Christophe Heath et Anselm Kamperman, Kluwer Law International, 2011 p.10

357 L'opus de la collection « La Guerre en couleurs » consacré à la première guerre mondiale, pourtant intégralement constitué d'images colorisées, aurait-il lui aussi eu les honneurs de la diffusion à une heure de grande écoute sans cette opération ? La question reste posée.

spectateur lambda, par l'importance de la redécouverte de fragments manquants d'œuvres lacunaires, et explique la présence au journal télévisé de l'annonce de la redécouverte de Metropolis grâce aux bobines conservées au *Museo del Cine*. Pour sa part, la restauration de *Lola Montès* a fait l'objet, par exemple, d'une couverture essentiellement dans la presse écrite. A l'opposé extrême du spectre, on citera le cas des quatre bobines de *Bucking Broadway*, retrouvées à la Cinémathèque Française où elles avaient été archivées par erreur sous un autre titre, et dont seule une presse extrêmement spécialisée ou destinée à un public déjà sensibilisé à la chose a rendu compte. Ce processus de sensibilisation du grand public est prolongé aujourd'hui par la présence, sur les DVD du commerce, de featurettes consacrées à la restauration du film. Ce fut le cas pour *Vertigo*, (Hitchcock, 1958), accompagné d'un court « making-of » de la restauration, ou encore, de *Bambi* (Hand, 1942), tous deux montrant la manipulation des éléments pellicule originaux. Principale différence entre les deux, cependant, le restaurateur n'est pas mis en avant dans la featurette consacrée au film de David Hand alors que la featurette consacrée au film d'Alfred Hitchcock, elle, se focalise au contraire sur les deux restaurateurs, qui sont presque présentés comme des « réalisateurs », sinon des « auteurs » de cette nouvelle restauration.

3.5 Un peu de vocabulaire et de sémantique

A travers notre réflexion, nous avons convoqué des termes techniques relevant de l'habituel vocabulaire du conservateur, termes techniques qui n'ont que récemment, ou a minima dans un second temps, comme nous avons pu le voir, fait leur entrée dans le champ de la conservation patrimoniale du Septième Art. Nous allons à présent redéfinir les plus importants d'entre eux. C'est en effet, semble-t-il, la dernière étape du processus de sensibilisation et d'institutionnalisation du patrimoine en général, et du patrimoine cinématographique en particulier: sa modélisation et l'établissement d'une terminologie précise et/ou conventionnelle, susceptible d'être non seulement comprise entre spécialistes, mais aussi, au moins en partie, par le grand public pour lequel elle permettra de donner un sens un peu plus objectifs à des phénomènes jusqu'alors empiriques.

3.5.1 Vocabulaire archivistique : notions de corpus, de fonds, de collection

Dans son *Cours de Linguistique Générale*, Saussure mettait en garde ses étudiants, déplorant que la linguistique utilise des outils aux définitions imprécises. Les trois termes de *Corpus*, *Fonds* et *Collection*, désignent les trois catégories gigognes des contenus qui recouvrent les rayonnages des

archives. Les archives se subdivisent en collections spécialisées : Collection d'appareils, collection d'affiches, collection de périodiques. Ces collections rassemblent un ensemble de *fonds*, c'est à dire qu'elles sont enrichies par des ensembles de contributions, (dons, legs ou acquisitions). Ces dernières peuvent à leur tour être plus ou moins hétérogènes, leur l'assemblage ne suivant en général pas d'autre logique que celle des choix et priorités de son propriétaire.

Avant d'être des *fonds*, archivés et référencés, ces ensembles constituaient l'ensemble de la collection amassée par leur propriétaire, auquel on donne souvent leur nom, et étaient rangés moins méthodiquement qu'ils ne le seront dans l'archive, « dans le désordre apparent de la vie » pour reprendre l'expression d'Henri Langlois. En effet, la difficulté, pour l'archive, est de ne pas (trop) perdre, en cours de route, le fort aspect émotionnel qui gouverne toute collection : Il ne saurait y avoir d'archivage, selon Derrida, « sans titre (donc sans nom et sans principe archontique de légitimation, sans loi, sans critère de classification ...de hiérarchisation....d'ordre.) »³⁵⁸

Pour reprendre les propos de Janet Harbor dans *Film Cultures*, les pratiques de collection cinématographique offrent une mise en mémoire du présent, de l'expérience chargée de sens que constitue le visionnage au cours de nos vies, à des moments ou des endroits particuliers, ou en certaine compagnie. Les films en tant qu'objets matériels, représentent notre propre expérience spectatorielle, comme n'importe quel autre souvenir. Les collections sont aussi une tentative de combattre l'idée de notre éphémère, à travers la conquête matérielle d'une Histoire exposée, organisée, et possédée.³⁵⁹

Il peut arriver, dans certains cas que, pour faciliter le classement et la « mise en archive » des différents artefacts et/ou documents, ou pour améliorer leur préservation soient décidées, en archive, des opérations de dissociation d'éléments pourtant associés, a fortiori quand la logique d'une collection ne suit pas forcément celle de l'archive dans laquelle elle devient un fonds. Aujourd'hui, la tendance est plutôt au regroupement des composantes d'un même fonds au sein d'une même collection, chaque fois que cela est possible, mais cela n'a pas toujours été le cas, reflétant, de la même manière que la prise de conscience par le grand public d'un certain nombre de questions et considérations patrimoniales, la structure culturelle et sociale de la culture qui le crée, dirait ici Foucault.³⁶⁰ « Le document n'est pas l'heureux

358 Jacques Derrida, *Le Mal d'Archives*, Galilée, 1995, cité par Louise Craven, *From the Archivist's Cardigan to the Very Dead Sheep : What Are Archives ? What are Archivists ? What Do They Do ?*, in *What Are Archives ? Cultural and theoretical perspectives : a reader*, Ashgate Publishing, 2008, p.14

359 Janet Harbord, *Film Cultures*, SAGE publications, 2002, p.157

360 Louise Craven, *What Are Archives ?* p.33-34.

instrument d'une histoire qui serait de plein droit mémoire ; l'histoire c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se séparera pas. » écrit – il dans *L'Archéologie du Savoir*.³⁶¹ Marie Frappat abonde dans le même sens, en écrivant : « L'archive s'inscrit [...] dans un discours implicite sur l'histoire du cinéma : tentée par l'idéal de l'exhaustivité, elle se retrouve toujours confrontée à la réalité du manque et à la nécessité du choix, et ses méthodes de classement et de cataloguage sont toujours représentatives d'un discours et d'une certaine approche de l'histoire du cinéma. »³⁶²

Dernier élément, la notion de *corpus*. En matière d'archives, les *corpus* sont des échantillons à visée représentative, qui seront par exemple utilisés dans la constitution d'une programmation ou d'une exposition, corpus qui peuvent, selon l'intérêt, être transversaux à plusieurs fonds et/ou plusieurs collections d'une même archive. En recherche, selon François Amy de la Bretèque, le corpus va être d'une utilité fondamentale à deux temps de la recherche : l'établissement d'hypothèses à partir de l'étude de ce qu'il désigne, comme les linguistes,³⁶³ le « corpus d'apprentissage », corpus dans lequel le chercheur va essayer de « dégager un modèle », à partir de la détection de récurrences ou d'un schéma particulier. Hypothèse qu'il s'agira alors, dans un second temps, de vérifier à l'aide d'un corpus expérimental ou « corpus de test », pour reprendre sa terminologie. « Cela consistera par exemple à lancer des études sur les documents concernant certains films, dont on essaiera de tirer des remarques généralisables [...] Il faudrait en bonne méthode vérifier ensuite la validité de ces hypothèses sur d'autres documents ».³⁶⁴

Etablir des corpus d'étude revient, en fin de compte, à se concentrer sur certains documents, et à en écarter d'autres. Or, il semblerait que ce soit, justement, cette exigence de la représentativité qui va faire, avec le temps, que ce sont généralement toujours les mêmes titres, les mêmes copies, et, « les mêmes cinq pour cent des fonds » qui vont sortir, peut être parce que ce sont ceux qui sont le plus souvent « retenus », pour reprendre l'expression qu'emploie Christian Metz dans un passage de son *Signifiant Imaginaire* auquel semble implicitement faire référence Paolo Cherchi Usai En effet, certes avec une formulation peut être moins directe³⁶⁵, l'historien du cinéma italien auteur de cette formule dans son ouvrage *Silent*

361 Michel Foucault, *L'archéologie du Savoir* Gallimard, 1969, p.14, cité par Christine Bernier
L'Art au Musée, de l'œuvre à l'institution, Editions L'Harmattan, 2002 p.240.

362 *Cinémathèques à L'Italienne*, p.21.

363 Manuel Célio Conceição, *Concepts, termes et reformulations*, Presse Universitaires de Lyon, 2005, p.128

364 François Amy de la Bretèque, *Qu'est ce qu'un Corpus en Cinéma ?*

Quelques réflexions à partir du Fonds Jacques et Max Douy, Cinémarchives, 15 Novembre 2009,
[<http://cinemarchives.hypotheses.org/802>, En ligne, 1/8/11]

365 Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire, Communications*, Année 1975, Volume 23, Numéro 1, p.9.

Fac – simulé en ligne disponible sur le site www.persee.fr 08/09/10]

Cinema : An Introduction, semble prolonger les propos de Metz à propos du « Musée de Malraux » lorsqu'il écrit que « la culture cinématographique tend à devenir l'équivalent d'un itinéraire touristique, le long duquel un pays donné est considéré « visité » une fois que tous les « monuments³⁶⁶ ont été vus. »³⁶⁷

Ce processus n'est d'ailleurs pas nouveau, et il s'inscrit dans l'héritage d'un comportement assez anciennement et profondément ancré dans les habitudes du grand public. Ainsi, dans les années cinquante, c'est par sa filiale ironiquement nommée *Screen Gems* (Littéralement, les « joyaux de l'écran »), dont la raison d'être était, entre autres, la production et la valorisation de contenus pour le petit écran (Rin Tin Tin, notamment), que Columbia Pictures fit en 1957 l'acquisition, pour sept ans, des droits d'exploitation de la majorité des titres contenus dans les archives d'*Universal*.³⁶⁸

C'est là, pourrait-on dire, la limite du processus de mise en corpus des collections, nécessaire de par l'ampleur de celles-ci, mais traître en ceci qu'il suppose de laisser dans l'ombre d'autres titres qui gagneraient tout autant à être connus, mais moins séduisant aux yeux du public, « l'un des acteurs les plus conservateurs » de ce jeu, pour reprendre l'expression de l'historien italien dans *Silent Cinema : An Introduction*.

Certes, l'aspect positif de la chose est qu'au moins, cette sensibilisation aux « monuments » a au moins aujourd'hui le mérite d'exister, surtout quand on prend en compte le chemin parcouru pour en arriver là. Mais, dans le même temps, se pose la question de la conservation des titres qui ne sortiront eux, pour ainsi dire jamais des étagères, parce que moins représentatifs, et/ou orphelins. Les archives se retrouvent, en fin de compte, en porte-à-faux entre leur ambition de la conservation la plus exhaustive possible d'un patrimoine, et la nécessaire question des choix et des priorités qu'il faudra établir.

Programmer, c'est intrinsèquement faire des choix, et, de fait, répondre à une demande, tout en la sculptant dans le même temps. Si les archives ont leur public habituel captif, déjà sensibilisé aux questions de patrimoine cinématographique, la viabilité d'une archive dépend aussi de l'audience de sa programmation : les fonds publics ne peuvent suffire à eux seuls à maintenir viable une institution comme les Archives du Film ou la Cinémathèque Française, que leurs ambitions d'exhaustivité poussent à élargir

366 Metz, rassemble la constitution des corpus sous la bannière du « notable » tel que Roland Barthes a pu le définir dans son texte *L'Effet de Réel*.

367 *Silent Cinema : An Introduction* : p.69.

368 James W. Roman, *From daytime to Primetime, The History of American Television programs*, Greenwood Publishing Group, 2005 p.20

encore et encore des collections qui ne cessent de croître avec la perpétuelle mise en archive du présent. La notion de programmation, inhérente à celle du corpus qui la constitue, suppose deux problèmes importantes, que les archives, à ce jour, n'ont jamais vraiment su résoudre. L'embarras des participants aux différentes tables rondes organisées dans le cadre des congrès Archimages sur ce point en constitue un témoignage frappant. Le grand public est au cœur des préoccupations des archives, auprès duquel elles aspirent à gagner plus de visibilité, mais dans le même temps, elles s'en méfient, conscientes que ce qui l'intéresse ou est susceptible de le séduire n'est pas forcément très compatible avec l'austère rigueur qui prédomine dans ces institutions.

Il y a aussi la question de la prise en compte du public, et de ses attentes. Sans tomber dans une logique entièrement commerciale dictée uniquement par les seules audiences et le taux de remplissage des salles, il faut bien reconnaître qu'il y a un problème, lorsque des films, tournent, parfois à grands frais, devant des salles de quatre cents places vides ou presque. Certes, il y a du progrès avec la prise en compte de l'actualité, et une certaine ouverture au codes de la communication envers le grand public, notamment avec l'organisation, à la Cinémathèque Française, de l'avant première du film de John Lasseter *Cars*, qui sut drainer un public au-delà du seul cercle des cinéphiles et des passionnés d'animation. Dans la même logique, saluons, par exemple, la mise en place (avec un certain succès, si on en juge par le remplissage de la salle à plusieurs de ces séances) d'une programmation 3D à la Cinémathèque Française à l'hiver 2009, pour faire écho à la sortie en salles du film de James Cameron *Avatar*, mais de telles situations restent rares. De même, l'exposition « Brune / Blonde », qui ne correspondait pourtant pas à une actualité grand public particulière, a connu un succès tel que des systèmes de files d'attente ont dû être mis en place. C'est dans cette logique que s'inscrivent les propos de Paolo Cherchi Usai, qui, dans *Silent Cinema : An Introduction*, qui se demande si les archives ne deviennent parfois pas, pour reprendre l'expression de l'historien italien, un abri pour une minorité d'icônes culturelles et leur public de privilégiés, et, au mieux, un sanatorium (ou un mouroir, pourra t-on dire en prolongeant la logique de sa réflexion) pour tout le reste.³⁶⁹

Dans le même temps, utiliser pour générer des recettes la programmation d'un corpus d'œuvres « populaires » susceptibles d'attirer, au-delà du seul public d'habitues, non seulement les « abandonnistes », mais aussi ce que Jean-Pierre Saez appelle « le non public », c'est à dire le public qui, soit parce qu'il n'est pas séduit ou intéressé, soit parce qu'il n'est pas touché par les stratégies de

³⁶⁹ *Silent Cinema : An Introduction* p.69.

communication et de programmation des archives et des institutions patrimoniales, est également une source de danger, dans la mesure où cela conduirait à devoir montrer, montrer et montrer encore, et donc, pourrait créer le risque d'abîmer prématurément ces fameux titres porteurs, et donc, d'obérer leur chances de transmission aux générations futures dans de bonnes conditions, comme c'est arrivé pour les films de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton. Charlie Chaplin est, dans l'Hexagone, un personnage très connu du grand public grâce à une intense visibilité de ses œuvres, que ce soit *The Great Dictator*, régulièrement rediffusé à la télévision, ou les courts – métrages burlesques de son personnage « Charlot ». De même, les films comme *Modern Times* ou *The Circus* sont des longs métrages constitués de séquences facilement découpables, ce qui a facilité la diffusion d'extraits de ce film. De fait, les références au personnage de Charlot sont nombreuses dans la « pop culture » jusque dans le clip récent *We No Speak Americano* de Yolanda Be Cool, ou le court – métrage d'hommage à Chaplin *Modern Times*. Mais cette visibilité a un prix : aujourd'hui, les copies nitrates des films de Chaplin en bon état sont devenues rares, tant celles connues à ce jour ont été détériorées par leur utilisation intensive.

Cet ensemble de paramètres et de pratiques a sérieusement entamé le capital que nous a légué le « big bang » du négatif caméra. Ce dernier a en effet engendré une kyrielle de constellations de copies, dont le nombre exact, entre les copies et contretypes pirates et les copies d'exploitation ou celles encore inconnues qui dorment dans les greniers de collectionneurs, ne sera probablement jamais connu. Mais ce nombre n'en reste pas moins fini, et est, tôt ou tard, promis à l'épuisement. C'est, justement, ce nombre important de copies qui a encouragé un faux sentiment de sécurité, sans lequel Chaplin n'aurait probablement jamais la notoriété qu'il a encore aujourd'hui, mais à cause duquel, dans certains cas, la survie de certains titres dans de bonnes conditions suscite aujourd'hui l'inquiétude, d'autant plus que, depuis les films de Chaplin sont tombés dans le domaine public, ce qui peut en faire une source de revenus substantiels pour n'importe quel éditeur prêt à investir quelques centaines de milliers de dollars dans une restauration basique, juste suffisante pour la réalisation d'un nouveau master vidéo (ce qui lui permettrait, ce faisant, d'obtenir l'inscription sous son nom du copyright renouvelé du titre en faisant jouer à son avantage la loi américaine en la matière).³⁷⁰

370 Rappelons, pour l'anecdote, qu'à la fin des années 1980, le nouveau transfert copie neuve de *Gone With The Wind* en vue de sa réédition vidéo a coûté environ, acquisition des droits inclus, 350 000 dollars à Ted Turner, mais lui a rapporté entre quinze et vingt fois la mise de départ, sans compter les droits télévisés dérivés, dans la mesure où le film fut diffusé par de nombreuses télévisions à travers le monde, dans un contexte où le DVD et son juteux marché n'avaient même pas encore fait leur apparition.

Paul Grainge, *Brand Hollywood : Selling Entertainment in a global media age*, p.113.

Cependant, il semblerait que, par cette répétition même, se constitue et se renforce, le statut archéologique des œuvres cinématographiques « porteuses », pour reprendre l'expression commerciale consacrée, par laquelle on désigne un film sur lequel un studio est à peu près sûr de pouvoir parier sans risquer grand-chose. En matière d'archives, surtout si on suit la logique de la proposition de Serge Bromberg à Archimages'08 de prélever 1% des recettes générées par ces fameux 5% qui sortent tout le temps, pour financer la préservation des 95% restants, ces œuvres *porteuses* sont celles qui vont attirer le public, ou du moins, sont celles qui vont justifier l'effort de déplacement pour venir les voir ou les consulter, dans un contexte où, comme le rappelle Allison Landberg, historienne du cinéma,³⁷¹ L'Internet a rendu disponible des textes et archives qui étaient accessibles seulement à quelques privilégiés. [...] De plus [...] l'internet a, potentiellement, la capacité de générer des prothèses de mémoire »,³⁷² qui, par leur fonctionnement, pourraient très bien supplanter les archives et les cinémathèques, indépendamment de la question de l'expérience cinématographique, dont nous avons vu avec Laurent Jullier qu'elle était relativement indépendante du film concerné, mais plutôt du plaisir grégaire de l'expérience sociale.

On pourrait, certes, objecter qu'en France, plus d'un festival du cinéma sur deux consacre au minimum quelques séances, ou au mieux une section entière de sa programmation aux films de patrimoine, mais, il manque encore, en France, un vrai festival grand public sur le modèle du *Cinema Ritrovato* italien, ou au *Lost Film Festival* américain, surtout après l'échec de Ciné-mémoire dans les années 1990. Ce festival, certains dirigeants de la Cinémathèque Française l'appellent d'ailleurs de leurs vœux depuis 2003, dans un rapport remis à Christine Albanel. Ce souhait fut, au moins en partie, exaucé depuis 2009 à travers le *Festival Lumière* lyonnais³⁷³ et sa section consacrée aux restaurations et aux copies neuves, qui ambitionne de proposer chaque année aux spectateurs de la deuxième ville de France de redécouvrir de grands classiques sur grand écran. On regrettera, cependant, que sa couverture médiatique auprès du grand public, pourtant très fournie localement grâce aux efforts conjoints de France 3 Lyon et du journal local *Le Progrès* peine à s'étendre et à lui donner une vraie visibilité nationale auprès de son cœur de cible affiché : le grand public.

371 Ce qui est de moins en moins évident, y compris chez les chercheurs, comme le rappelait d'ailleurs Casper Tyjberg dans sa contribution à *Preserve Then Show*, intitulée *The Raw Material of Film History*.

372 Allison Landberg, *Prosthetic Memory : The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*, in *Memory and Popular Film*, sous la direction de Paul Grainge, Manchester University Press, 2003, p.157

373 Dans ce rapport, on peut lire Serge Toubiana appeler de ses vœux « la création d'un rendez – vous annuel qui prendrait la forme d'un festival du film restauré, doublé d'un forum réunissant les professionnels concernés. [...] Tout cela contribuerait à dépoussiérer la notion de patrimoine cinématographique, dont on s'aperçoit qu'elle recouvre des enjeux techniques, culturels, et économiques passionnants, qui dépassent le cercle restreint des spécialistes »Christizn Taillibert, *Tribulations festivalières : les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, Editions l'Harmattan., 2009, p.217.-218.

Or, depuis sa diffusion au début du mois de juin 2011, le communiqué de presse des organisateurs du festival annonçant le pré-programme de la troisième édition n'a, pour le moment, été relayé que par *L'Express* et *Le Parisien*, tandis que le Festival des Lumières bénéficie, lui, d'une couverture médiatique nationale plus importante, ne serait-ce qu'à travers les reportages qui lui sont chaque année consacrés par les journaux télévisés du soir, sur les deux grandes chaînes nationales. De fait, on peut s'interroger sur la visibilité dudit festival en-dehors d'un public déjà spécialisé ou, a minima, déjà sensibilisé au patrimoine cinématographique.

3.5.2 Vocabulaire philologique : notions de texte établi, de version, d'original et de copie.

Comme le rappelle Paolo Cherchi Usai dans *Silent Cinema : An Introduction*, « C'est une erreur de croire qu'un film est une identité abstraite immuable, et qu'une fois que nous avons vu l'une de ses différentes copies, nous les avons toutes vues. »³⁷⁴ Cette erreur d'appréciation nous vient, probablement, de plusieurs décennies d'œuvres d'art à l'ère de leur reproductibilité technologique, pour reprendre le titre de l'ouvrage de référence de Walter Benjamin. Ce processus de reproduction donne naissance à des copies, faisant des films des objets dont Janet Harbord dit aujourd'hui qu'ils sont « multiples et proliférants », dispersés à travers de multiples espaces et objets,³⁷⁵. Objets que, par un processus métonymique, nous considérons comme représentatifs du film en question.

Or, ce serait faire abstraction de la carrière de cette copie, et du parcours, parfois tortueux, souvent long, qui a été le sien avant de parvenir jusqu'à nous, du laboratoire jusqu'à la salle de projection dans laquelle nous nous sommes installés, y compris, que l'on parle d'une projection en D-Cinéma ou d'une projection argentique, peu importe le format. Nous sommes, dirait ici Noël Carroll, en présence d'une copie d'un modèle dont la reproduction mécanique joue le rôle de garantie, et, bien souvent, *sauf, comme nous l'avons vu, si la copie en question vient entrer en contradiction avec l'image mentale que nous nous étions constitués*, sont considérées comme à peu près autant représentatives toutes les copies de n'importe quel film, ce qui fait d'ailleurs dire à Noël Carroll que la « disparition » d'un film est dissociée de la disparition de ses éléments originaux, et que, tant qu'une copie, quelque indirecte qu'elle soit, en survit, le film survit avec elle, que ce soit sur un « disque, sur bande magnétique, ou encore même dans la mémoire

374 *Silent Cinema : An Introduction* : p. 137.

375 Janet Harbord, *The Evolution of Film : Rethinking Film Studies*, Polity Press, 2007.

des hommes. »³⁷⁶

Pour résumer, le spectateur lambda prête, semble t-il, à la tireuse ou à la copie le même pouvoir magique de clonage que l'imprimerie pour le texte papier. D'ailleurs, si on se rappelle Lakoff et Johnson, le choix du terme *print* pour désigner, en anglais, la copie pellicule d'un film, n'est, semble t-il, pas sans encourager cette confusion, de la même manière que, pendant longtemps le langage courant a désigné par *film* (dans la langue de Shakespeare comme dans celle de Molière, d'ailleurs), à la fois *l'œuvre cinématographique*, et la copie qui lui servait de support. Il y a aussi le terme « motion picture », qui signifie littéralement « image en mouvement »,

La notion de **copie** suppose celle, implicite, d'un *original*, à l'image duquel serait la copie précédemment citée. Si on voit très bien, et très facilement, ce que désigne le mot copie (n'importe quel exemplaire d'un film, présent dans les cabines de projection des cinémas) il est un peu plus difficile de définir ce que désigne celui d'**original**, pourtant nécessaire à l'existence de ladite copie.

Du temps de Georges Méliès, l'**original** avait une existence physique simple à localiser, il s'agissait du **négatif caméra**, retravaillé par Méliès après développement pour enlever toutes les images surexposées ou susceptibles de mettre à mal le fonctionnement de son « truc à arrêt », d'une part, et pour permettre « la reconfiguration des formes de pratique théâtrale existances, à travers les nouveaux modes de temporalité et de spatialité rendues possibles par la reproduction cinématographique. », pour reprendre l'expression de Matthew Solomon.³⁷⁷ Ces collures, réalisées avec un grand soin, étaient censées passer complètement inaperçues, et il est vrai que, hormis peut-être au visionnage au ralenti, il faut, encore aujourd'hui un oeil particulièrement exercé pour repérer certaines d'entre elles, a fortiori, donc, lorsque le film défile à sa vitesse normale. On précisera d'ailleurs que ce n'est pas forcément la marque laissée par la collure, sous la forme d'une marque plus claire, qui trahit celle-ci, mais bien notre oeil exercé depuis à repérer les « faux raccords », qui sont devenus à nos yeux pratiquement rédhibitoires, alors qu'à l'époque, rappelons-le, le film avait une fâcheuse tendance à se déchirer ou s'abîmer. De fait, les « sautes d'images » qui nous choquent tant aujourd'hui devaient être un phénomène récurrent pour les spectateurs comme les propriétaires d'appareils de visionnage à domicile. Ces collures pouvaient, lorsqu'elles étaient

376 Noël Carroll, *Defining the Moving Image*, in *Philosophy of Film and Motion Pictures : An Anthology*, sous la direction de Noël Carroll et Jinhee Choi, Wiley Blackwell Publishing, 2006, p.127

377 Matthew Solomon, Introduction de *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination : Georges Méliès's Trip To The Moon*. Sous la direction de Matthew Solomon, State University of New York Press, 2011 p.7

maladroitement faites, augmenter plus encore l'ampleur des dégâts à l'endroit abîmé. Pour illustrer le propos, le lecteur intéressé pourra trouver un assez amusant récit des péripéties qui pouvaient suivre la déchirure et la recollure d'un film dans le roman de Jean Fléchet, *La Caméra en Bois*.³⁷⁸

On a donc, au départ, un objet *unique*, que l'on va pouvoir *reproduire mécaniquement*, et donc, en constituer des *copies*, dont on admettra, pour le moment, qu'elles sont toutes virtuellement identiques, ou du moins, que le processus de copie aura donné un résultat suffisamment comparable sur chacune d'elles pour valider cette considération. Par la suite, ces copies ne cesseront d'être identiques que par le processus de leur détérioration, le plus souvent accidentelle (collures, brûlures, et autres incidents de parcours, au propre comme au figuré), mais aussi, parfois, plus ou moins intentionnelle, que ce soit à cause des pratiques de projection accélérées (qui pouvaient augmenter les risques de déchirure du film) ou d'opérations de montage / démontage plus ou moins bien maîtrisées, dans l'optique, le plus souvent, d'adapter au mieux la bande aux goûts supposés du public habituel de la baraque foraine. La location des copies va mettre un terme à cette pratique, mais elle va en favoriser une autre, celle du contretypage, surtout dans un contexte où « la loi sur le copyright contient un certain nombre de brèches par lesquelles[des personnes peu scrupuleuses] s'engouffrent indignement. », pour reprendre la formule d'une publicité du New York Clipper, à l'été 1903.³⁷⁹

Parmi les plus célèbres usagers de cette technique, citons le cas de l'homme d'affaires américain Siegmund Lubin, qui était d'ailleurs derrière la publicité que nous venons d'évoquer. Le « Pirate King » enrichissait en effet régulièrement les catalogues de ses propres productions (dont une part de plagiats) de contretypes de films Edison, ou Méliès, ce qui conduisit à l'intéressant épisode de l'édition américaine du *Voyage dans la Lune*. Ayant déjà édité un film porteur du même titre, Lubin rebaptisera le film de Georges Méliès *A Trip To Mars*, confiant à son assistant Fred Balshofer le soin de masquer les logos « Star Film » dissimulés dans le décor à l'aide de quelques gouttes d'encre de Chine. Le même Lubin, l'année précédente, avait édité en Allemagne des versions pirates de cinq films d'actualité *Edison* montrant le départ du Kaiser, claironnant dans sa publicité allemande « Original Aufnahmen, Keine Copien »³⁸⁰

378 Jean Fléchet, *La Caméra en Bois*, Editions Cheminement, 2006, p.460.

379 Cité par Peter Decherney dans *Film History : An International Journal, Volume 19, N°2,2007*, Indiana University Press, p.109

380 « Tirages originaux non copiés ».

Joseph P. Eckhardt, *The King of the Movies : Film Pioneer Siegmund Lubin*, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p.47

Au-delà des quinze pour cent de perte de qualité photographique estimés par Paolo Cherchi Usai, qu'il faut prendre en compte chaque fois qu'un double est réalisé (et encore, en supposant que ledit double soit réalisé dans des conditions optimales de qualité), la question de la duplication s'accompagne de phénomènes visuels assez simples à identifier pour peu que l'on ait deux versions simultanément sur l'écran : augmentation du contraste, perte de définition, effets de « pompage », et surtout, le plus souvent, léger recadrage de l'image, ce dernier élément étant celui qui permet le plus facilement l'identification.



Illustration 11: *Le Mélomane*, de Georges Méliès, captures d'écran

A gauche (Ill.11), nous avons reproduit un photogramme issu du film de Jacques Mény *Une séance Méliès*, qui reconstitue une séance de quinze films, avec un boniment dit par Madeleine Malthête – Méliès, et à droite, nous avons reproduit le même photogramme, issu d'une autre copie non identifiée, mise en ligne sur Youtube sous le titre « The Melomaniac »³⁸¹, et qui se conclut par une amorce porteuse du copyright de Méliès « Paris – New York », que la grille d'identification établie par Jacques Malthête permet de situer autour de l'hiver 1903.³⁸² En revanche, cette version ne porte pas le pictogramme de la « Star Film », qui semble avoir été incrusté en vidéo sur le film de Jacques Mény, au même titre que la légende, qui apparaît au bout d'une dizaine de secondes.

L'angle de vue étant strictement identique (on peut parfaitement superposer les deux images, il n'y a pas de problèmes de parallaxe), on peut, a priori, écarter l'hypothèse que la différence de cadrage ne s'explique par l'utilisation, pour la seconde copie, du négatif de la seconde caméra, Méliès ayant effectivement commencé à utiliser une seconde caméra à partir de l'année précédente, afin d'envoyer un

381 <http://www.youtube.com/watch?v=ag0wWJlcAG>

382 1895, N°24, Juin 1998, reproduit par Paolo Cherchi Usai *Silent Cinema : An Introduction*, p. 187 – 188.

négatif directement outre-atlantique, et de l'inscrire au copyright américain afin d'empêcher Lubin et Edison de continuer à les copier.³⁸³ Selon toute logique, il semblerait que le photogramme de droite provienne, malgré sa qualité visuelle apparemment plus mauvaise, d'une copie plus proche sur le plan générationnel du négatif caméra que la copie utilisée dans le film de Jacques Mény.

En effet, au-delà de l'amputation du cadre très facilement visible, on constatera, sur la copie utilisée dans le film de Mény, la présence de deux poussières à hauteur de la bande blanche en bas de l'image qui trahit une collure réalisée sur un négatif, poussières qui sont totalement invisibles sur l'autre édition vidéo, alors que d'autres défauts, notamment au tout début de la bande, sont présents à l'identique sur les deux versions, confirmant l'hypothèse de doubles issus d'une même source.

A noter, à l'arrière-plan, la différence entre les deux photogrammes : côté gauche, celui-ci est uniformément et parfaitement noir, et côté droit, en revanche, on devine le rideau noir qui sert de fond aux six têtes dans la partie supérieure de l'écran, et qui ne descend pas tout à fait jusqu'au sol. On distingue également un peu de la profondeur du « studio » de Méliès, profondeur totalement indiscernable sur la version du film de Jacques Mény. La comparaison entre ces deux versions nous donne une idée, évidemment très approximative, du genre de résultat que pouvait donner une duplication de qualité moyenne, entre la perte de nuance dans les gris, et la disparition quasi totale du personnage sur la gauche, ainsi que de la dernière ligne du fil télégraphique qui fait office de portée musicale.

Les pratiques de colorisation et de pochoir vont venir apporter le premier coup de boutoir et les premières lézardes à cette conception d'un original. En effet, dans ce cas, les fragments destinés aux différents bains ou aux différentes opérations (virage, teintage, etc) étaient développés puis traités séparément, avant d'être collés ensemble *directement* sur la copie positive, ce qui faisait de chacune d'elles un objet à peu près aussi unique que les sérigraphies d'Andy Warhol : même si le geste qui est utilisé pour les obtenir est mécanique et répétitif, il est physiquement impossible que le colorant se dépose à l'identique sur chacune des copies, et donc, de fait, on se retrouve contraint de considérer chacune d'elles comme un objet unique, un *original* en soi.

Dans *Silent Cinema : An Introduction*, Paolo Cherchi Usai reproduit deux photogrammes

383 Charles Musser, *Moving Towards Fictional Narratives : Story Films Become the Dominant product*, 1903 -1904, in *The Silent Cinema Reader*, Sous la direction de Lee Grieveson et Peter Krämer, Routledge, p.89

du film de Fred Niblo *Ben Hur : A Tale of The Christ by General Lew Wallace* (1925), respectivement issus « de la version de la sortie originale », et de la « ressortie de 1931 avec une bande – sonore à densité variable. »³⁸⁴, ce qui lui permet d'introduire un peu de relativisme dans le concept d' « original ». En l'occurrence, les deux fragments de film représentés sont issus de *copies positives*. Ce qui implique que, rien, dans les informations que donne Cherchi Usai, ne permet d'établir que la seconde copie a été réalisée à partir de la première, ni même un quelconque lien de parenté les deux copies, dont l'une ne peut, par déduction, pas être l'originale de l'autre. La comparaison entre les deux films se fait en prenant pour principe que les deux films appartiennent à deux générations successives, la première étant « originale » par rapport à l'autre qui ne l'est pas, mais est « dénaturée », c'est du moins dans ce sens qu'il faut probablement entendre les propos de Cherchi Usai.

Avec le développement des procédures de post -production, l'*original* va progressivement devenir le négatif du film, à partir duquel seront réalisées les copies, sur lequel ont été reportés les plans de truca, les surimpressions, les génériques, de même que lorsque les premiers films à comporter des trucages numériques vont faire leur apparition. Là encore, les assemblages se font sur le négatif final, qui retrouve son statut d' « original », sauf dans quelques cas bien particuliers comme celui de *Natural Born Killers*, d'Oliver Stone.

En effet, chaque copie de ce film est à peu près unique, dans la mesure où le réalisateur avait demandé que soient inversés deux bains de développement afin d'obtenir cet effet visuel si particulier, et porteur d'une forte part d'aléatoire, impossible de prévoir comment vont réagir les émulsions.

A partir de 1998, la quasi-totalité des grands films commerciaux américains est post-produite en numérique, sur des infrastructures comme *CineSite*, et le report sur film ne se fait qu'en toute fin de procédure, au moment de réaliser le négatif original. Or, pour des raisons d'économies, les laboratoires, qui d'ordinaire utilisaient principalement leurs chutes de négatif pour la réalisation des films-annonces et des courts-métrages, rentabilisent de plus en plus volontiers leurs rouleaux de 600m de film en les utilisant jusqu'au bout, quitte à opérer ce qu'on appelle des **collures laboratoire** s'il manque du métrage pour terminer la bobine en cours. Ces collures laboratoire, réalisées à chaud, sont effectuées en amont des opérations de tirage, directement sur le négatif. Si elles tombent le plus souvent, par chance, sur l'inter - images et ne sont donc à ce titres problématiques que pour la bande-son et le craquement qui s'ensuivra à

384 *Silent Cinema : An Introduction*.

cet endroit, il arrive, dans certains cas, que la collure laboratoire tombe en plein milieu d'une image, comme j'ai pu l'observer sur la copie de *Zidane, Portrait du XXIème Siècle*, présentée lors du Congrès *Archimages 2010*.

Dès lors, peut-on attribuer le statut d'*original* à un élément qui ne rend pas compte, a minima sur l'un de ses photogrammes, d'informations visuelles pourtant présentes et envoyées par le scanner lors de l'opération de kinescopage ? Sans compter que, pour certains films à petit budget, les galettes de 600m sont vraiment utilisées jusqu'à l'amorce au propre comme au figuré afin de réduire le déchet et donc les coûts, et il arrive que le raccord entre deux galettes se fasse à l'aide de ruban adhésif opaque, si bien que la pellicule ne sera jamais exposée sur ces trois photogrammes, qui seront coupés lors de la réalisation de la collure laboratoire. Cela nous laisse avec la considération de l'original comme un « mouvement de lumière » entre le scanner et le négatif, mais dont le négatif ne constituera plus qu'un enregistrement très imparfait.

Prenons enfin en considération la question du tournage en Super 35. A quel niveau faut-il situer l'original ? En effet, il faut rappeler que le négatif Super 35, exposé sur toute la surface d'émulsion utile, contient des éléments, comme pour un négatif *VistaVision, SuperScope*, ou, dans une moindre mesure, un négatif destiné à une exploitation en *soft-matte*, d'ailleurs, qui ne sont pas destinés à être montrés au public, mais constituent simplement une réserve « de sécurité » pour la composition, par la suite, du cadre de la version destinée à la télédiffusion par exemple, ce qui nous donne un film avec *deux* originaux : le négatif de la copie destinée à l'exploitation en salles, et celui du P.A.D destiné à la télévision.

On pourra objecter que, dans certains cas, les changements d'une version à l'autre sont de l'ordre du détail, sinon négligeable, du moins de nature à ne pas changer fondamentalement la composition et la réception de l'œuvre, et qu'ils restent dans la marge « de sécurité » qui entoure les bords de l'image. Il est de notoriété publique que la fenêtre de projection des appareils en fonctionnement à travers le monde est toujours, encore aujourd'hui, légèrement plus étroite que la surface exposée sur la pellicule. Cependant, ces zones, qui ne sont pas exemptes de défauts (problèmes de mise au point, de registre, dans certains cas), qui n'étaient à l'origine pas prévues pour être montrées, vont, par la magie des scanners modernes, apparaître au moins sur les versions vidéo et/ou numérique des films concernés, dans une problématique qui n'est pas sans rappeler la disparition des phénomènes d'underscan / overscan à la télévision, avec le développement, sur le marché grand public, de vidéoprojecteurs d'abord, puis d'écrans plats, capables

d'afficher cette zone habituellement rognée, faisant apparaître par exemple sur les enregistrements VHS des artefacts vidéo bord cadre, qui étaient jusqu'alors invisibles.



Illustration 12: Comparatif de captures, essai sonore d'Anny Ondra

Pour prendre un exemple parlant, on a choisi de s'intéresser à cette courte bobine *Blackmail – Sound Test*, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, réalisée à l'occasion du tournage du film d'Alfred Hitchcock. Il en existe au moins deux versions, très différentes, que nous allons comparer à présent. A gauche, on a reproduit un photogramme extrait d'une émission diffusée sur France 4 et consacrée au réalisateur Alfred Hitchcock dans le cadre d'une rétrospective de ses films, et intitulée *L'Ombre d'un Génie*. A droite, le même photogramme, cette fois-ci repris sur la chaîne Youtube du BFI britannique.³⁸⁵

385 <http://www.youtube.com/watch?v=7Z8mSwzSQk>



Illustration 13: Clap, au début de la bande d'essai sonore

Si l'on en juge par les informations fournies par le « clap », que l'on a reproduit ci-contre, ce test sonore semblait avoir une double ambition : tester, d'une part, le rendu de la voix d'Anny Ondra, dont l'accent trahit les origines tchèques, et surtout, apparemment, la manière dont le teintage pouvait influencer le rendu du son, comme en témoigne le mot « tint », sur le clap présenté à la caméra en début de bobine.

Or, si le teintage sépia est bien présent sur la version reproduite dans *L'Ombre d'un Génie*, ce n'est pas le cas dans celle reproduite par le BFI sur sa page Youtube. Or, pendant longtemps, les archives ont préservé les films anciens de leurs collections, même teintés, sur des pellicules noir et blanc, ce qui explique, d'ailleurs, que l'on ait perdu ces informations pour beaucoup de films, comme ici.³⁸⁶ Enfin, une rapide comparaison permet de constater que les deux photogrammes ne sont pas parfaitement alignés sur le plan vertical : le fragment diffusé sur France 4 contient plus d'information en haut de l'image que son homologue mis en ligne par le BFI, lequel, à l'inverse, nous montre le corsage d'Anny Ondra jusqu'à son échanture, laquelle est totalement invisible sur le fragment reproduit dans *L'Ombre d'un Génie*.

Ce phénomène n'est pas sans rappeler celui que l'on peut constater sur le court-métrage *Snow White*, de Dave Fleischer (1933), dont deux principales versions existent, versions dont nous avons reproduit ici un comparatif. (Ill. 14, page suivante) Lorsque l'on calcule l'aspect ratio de l'image reconstituée, chez Hitchcock comme ici chez Fleischer, on aboutit à un résultat d'environ 1,18:1, ce qui est cohérent avec l'aspect ratio 1,20:1 des premiers systèmes de son sur film. Cet aspect ratio pose un double problème, en ce qui concerne le film de Dave Fleischer. En effet, comme on peut le constater en comparant ce qui se passe chez Hitchcock et ce qui se passe ici, chez Fleischer, si sur l'extrait de test parlant la différence de cadrage entre les deux extraits n'est pas choquante à l'oeil. Après tout, les informations qui manquent en

386 Cette pratique s'explique probablement par l'utilisation de pellicules à grain fin, dont les homologues couleur n'apparaîtront que plus tard.

haut ou en bas ne changent rien à la scène, et n'empêchent pas l'auditeur d'apprécier la plaisanterie politiquement incorrecte du réalisateur britannique.

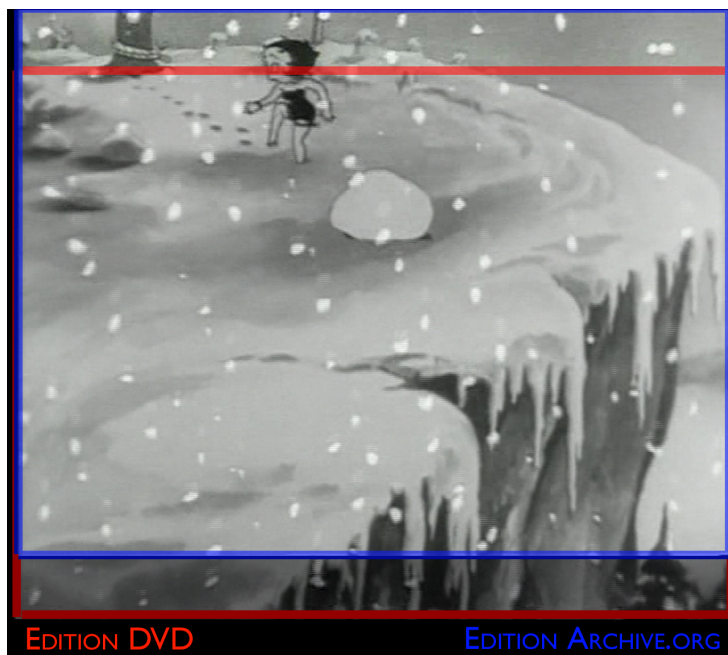


Illustration 14: Surimpression et comparaison de deux cadrages

En revanche, ici, lorsque Betty Boop se libère de l'arbre où elle était attachée, et tente de s'enfuir, elle est totalement invisible dans la version DVD éditée par Films Sans Frontières, pendant plusieurs secondes, tandis qu'à l'inverse, la séquence reste compréhensible malgré un cadrage approximatif dans la version reproduite sur Archive.org.

En fin de compte cela change légèrement le sens du plan, d'ailleurs : l'arbre étant devenu invisible, on peut en déduire qu'un laps de temps s'est écoulé entre l'évasion et ce plan montrant Betty Boop cherchant à fuir, tandis que le fragment de corde sur celui ci, et les empreintes dans la neige qui en viennent marquent bien le prolongement de l'action : il n'y a pas d'ellipse, juste un changement d'axe.

Ces deux exemples illustrent de manière parlante les problèmes qu'ont posé les films 1,20:1 Movietone et, plus généralement, en son sur film produits *avant* le passage au fameux format « Academy » en 1932, et la manière progressive dont s'est opérée cette transition, puisque, comme le court – métrage de Betty Boop, qui est sorti le 31 Mars 1933, en constitue un témoignage, au minimum quelques films ont continué à être produits après l'adoption du 1,37:1 , le temps que toute l'industrie du cinéma s'y convertisse. En effet, comment aligner correctement le cadre 1,20:1 dans le cadre 1,37:1 ? Il semblerait que l'alignement, comme le faisaient sans doute les projectionnistes lors des projections masquées en salles, se faisait de manière totalement empirique, en l'absence d'éléments de repère qui auraient pourtant été très utiles. Aujourd'hui, à moins de reconstituer le cadre original, comme cela a été fait ici à partir des deux versions de *Snow White*, il est pratiquement impossible de rattrapper les amputations du cadre subies par les films.

Nous avons vu, à travers l'histoire du versionnement, que la pratique du *Soft-matte*, précurseur du Super 35 et timide prémice des pratiques de versionnements tous azimuts à l'œuvre chez James Cameron sur *Avatar*, était des plus répandues, en ce sens qu'elle permettait, par recadrage directement sur le projecteur, de projeter un film 1,37:1 en 1,66 :1 ou en 1,85:1, le réalisateur ayant anticipé cette opération de masquage par l'ajout de « zones de sécurité » plus ou moins importantes dans sa composition image en haut et en bas de celle – ci.

De fait, va se poser pour ces films le problème de l'établissement du texte cinématographique, dans la mesure où les opérations de « soft matte » entraînent la création d'une image qui ne sera jamais documentée, étant donné qu'elle est créée, au mieux, par une fenêtre de projection découpée aux bonnes dimensions, au pire, dans certaines salles particulièrement pauvres en objectifs, par l'ajout de bandes de scotch noir directement sur le fenestron de la cabine de projection.

Parmi les nombreux films ayant bénéficié de ce type de processus, citons, entre autres, *The Shining*, de Stanley Kubrick (1980) ou, moins récemment, ces trois films de Wolfgang Reitherman, *The Sword in The Stone*, *The Jungle Book*, et *The Aristocats* respectivement sortis en 1963, 1967 et 1970. Ces trois films, tournés en 1,37:1, étaient à leur sortie disponibles en 1,75:1 pour les salles qui, développement des formats panoramiques oblige, n'étaient pas (ou plus) dotées des optiques nécessaires à la projection en format Academy. Or, aujourd'hui, on nous présente, pour chacun de ces trois films, un aspect ratio différent en salles, comme ont encore pu récemment en témoigner les copies utilisées lors du Festival Disney organisé à Londres par le BFI à l'occasion de la sortie du cinquantième long – métrage d'animation du studio, *Tangled*.

Ainsi, *The Sword in the Stone* fut présenté en 1,37:1, et *The Jungle Book*, en 1,66:1. Quant à *The Aristocats*, il fut présenté en 1,85:1, le même format que celui utilisé pour virtuellement toute son exploitation outre – atlantique, version qui fut ainsi notamment montrée à plusieurs reprises entre 2005 et 2007 au cinéma Disney *El Capitan*, à Hollywood, dans le cadre d'un autre Revival Disney. Dans le même temps, le même *Aristocats*, à partir de la ressortie de 1994, sera presque uniquement présenté en France dans sa version 1,37:1, celle ci ayant été, comme *Cinderella* le sera à l'occasion de sa ressortie à l'été 2005, centrée optiquement dans un cache 1,85:1, dont les bords latéraux sont simplement masqués de noir.

Laquelle est la bonne version ? Pour mieux comprendre la complexité du phénomène, ajoutons le cas de *Robin Hood*, lui aussi réalisé par Wolfgang Reitherman, et sorti en salles en Novembre 1973. Là encore, le gros de l'exploitation salles se fit en format panoramique matté, mais lors de sa première sortie DVD en 2000 dans le cadre de la collection *Gold Classics*, c'est la version 1,37:1 centrée dans le cadre 1,33:1, qui se vit adouber par l'estampille *THX*, qui reste associée auprès du grand public à l'idée d'une version de particulièrement bonne qualité.

Le 28 Novembre 2006, après le retrait du commerce de la première version, c'est la *Most Wanted Edition* qui prit sa place. Dépourvue de l'estampille *THX*, cette nouvelle version présente le film dans un aspect ratio 1,78:1 en 16/9 anamorphique, constituant une approximation particulièrement représentative de ce qui fut montré en salles à l'époque de la première sortie, et de la manière dont plusieurs générations de spectateurs découvrirent le film.³⁸⁷ Dès lors, on peut à bon droit s'interroger. Pourquoi la version a priori la plus fidèle à ce que les spectateurs ont vu en salles n'a-t-elle pas, elle aussi, bénéficié de cette estampille ?

Au – delà de la volonté de ne pas dérouter le public, qui n'aurait peut être pas compris que deux versions aussi différentes fassent toutes deux l'objet d'une certification par le label créé par George Lucas et Thomilson Holman, on peut avancer l'hypothèse que ce qui a prévalu dans les critères semble être plutôt le respect des données présentes *sur la pellicule*, indépendamment de toutes considérations relatives à la manière dont ladite pellicule était *destinée à être montrée*.

En effet, en Super 35 notamment, ce n'est pas parce qu'un film est tourné dans un aspect ratio particulier qu'il est forcément destiné à être montré exclusivement dans celui-ci. Ce qui nous ramène à la question de savoir laquelle des deux versions est 'la bonne', si tant est qu'il y en ait une plus que l'autre. A ma connaissance, ni le Studio Disney, ni Wolfgang Reitherman, décédé en 1985, n'ont jamais tranché sur le sujet, que ce soit à propos de *Robin Hood* ou de l'un des autres films de la série. C'est une problématique encore aujourd'hui sujette à caution, et source de violents débats parmi les cinéphiles, notamment autour de *The Shining*, dans le générique duquel le démantage, sur la plupart des versions vidéo

³⁸⁷ Pour l'anecdote, et pour faire la transition avec ce qui va suivre, précisons que la police de caractère du générique est légèrement différente dans ces deux versions. Dans la première, en 1,37:1, le générique semble incrusté par tirage optique, tandis que, dans la seconde, le titrage est trop parfait pour avoir été réalisé de manière photochimique, suggérant plutôt un titrage numérique.

ou DVD rend visible l'ombre d'un l'hélicoptère qui était censée rester théoriquement invisible en salles, le film étant composé pour être montré en 1,85:1.



Illustration 15: L'ombre de l'hélicoptère visible dans le générique de The Shining

le coin inférieur droit de l'image, en contrebas de la route.

Pour terminer sur ce point, il semble important d'aborder un élément généralement peu connu et/ou peu remarqué, celui de l'évolution subreptice des films, d'une réédition à l'autre. Ces changements n'ont, en général, aucune influence sur la compréhension du récit, ni sur la perception du film par le spectateur, mais, néanmoins, ce sont des modifications dont il faut signaler l'existence, dans la mesure où elles contribuent aux phénomènes d'évolution des œuvres, dont elles constituent d'ailleurs l'un des symptômes les plus faciles à identifier.

Selon la platine ou l'équipement que l'on utilise pour le visionnage, le DVD du film de John McTiernan *The Hunt for Red October*, édité par Paramount en 2000, contient deux versions radicalement différentes du texte d'introduction, l'une, parfaitement synchrone avec le bruitage du télétype que l'on entend dans la bande son, l'autre, légèrement décalée.



Illustration 16:

Voici la seconde version, qui occupe le canal N°5 des angles de vues possible sur le DVD.



Illustration 17:

La seule explication logique qui prévaut à la présence de ces deux versions anglophones, aux côtés des traductions française, italienne et espagnole du même texte, (sur les angles 2, 3 et 4), est celle du confort de lecture. Il semblerait que cette seconde version ait été réalisée pour l'édition DVD, afin d'améliorer la lisibilité du texte, qui se détache il est vrai de manière beaucoup plus marquée en dehors des zones où défilent les contours verdâtres de la carte, rendant le texte beaucoup plus visible et facile à déchiffrer lorsque visionné sur un écran de petite taille.

N'était sa présence sur l'édition DVD parue en 2000, il y a de fortes chances pour que cette seconde version du texte de pré-générique (précisons que les génériques de fin et de début sont ensuite identiques sur toutes les versions) soit aujourd'hui sinon disparue, du moins complètement tombée dans l'oubli. Elle n'a en effet plus de raison d'être : amélioration qualitative des signaux vidéo comme des

écrans obligent, le texte de la première version se détache désormais du fond sans effort, aidé il est vrai en cela par le léger détournage noir, déjà présent en salles, mais désormais parfaitement visible autour des lettres.

En effet, le premier texte figure seul sur la version Blu-Ray, donnant une capture d'écran virtuellement identique à celle de l'angle 1, les textes dans les autres langues étant remplacés par des sous-titres incrustés sur la vidéo, ce qui signifierait que Paramount n'a pas jugé utile de ressortir les versions française, espagnole et italienne du texte, qui avaient pourtant été réalisées, comme en témoigne le DVD de 2000.

Enfin, attardons-nous un instant aux différences entre les deux éditions *Home Video* successives du film de Robert Wise *The Sound of Music*, tour à tour édité en DVD le 29 Août 2000 dans le cadre de la collection de prestige *Five Stars Collection*, et, plus récemment, dans une nouvelle version, directement issue d'un négatif de secours, utilisé pour la réalisation d'un nouveau master à l'occasion du quarante-cinquième anniversaire du film, qui est sorti en DVD et en Blu-Ray Disc le 2 Novembre 2010.

Au-delà des légères différences de cadrage entre les deux versions (la version 2000 contient davantage d'informations, notamment à gauche, tandis que la version 2010, elle, est légèrement rognée, mais contient plus d'information visuelle en haut, on découvre notamment, à la fin de la séquence *Auf Widersehen Goodbye*, la seconde rangée de lampes dans le lustre qui orne le hall d'entrée, alors que la version 2000 était cadrée juste au ras des moulures qui ornent le fond du décor), on peut, a minima, noter que la version DVD 2000 provient d'un élément de seconde génération, dans la mesure où la présence de quelques phénomènes de frangeage (minimes, mais visibles, notamment dans quelques plans à fort contraste, à l'instar de la séquence *Somewhere In My Youth*) qui trahissent l'utilisation de sélections trichromes à au moins un niveau de la production de la pellicule utilisée ici comme master.

Le négatif utilisé pour la version 2010 étant monopack, et les opérations de laboratoire nécessaires à la réalisation d'un intermédiaire destiné à servir de master ne nécessitant de fait, contrairement à l'autre version, plus le recours à des sélections trichromes, ces phénomènes de frangeage sont évidemment absents du Blu-Ray Disc comme du nouveau DVD. Par ailleurs, l'étalonnage est complètement différent, les images sont beaucoup plus lumineuses, beaucoup plus chaudes aussi, alors que la version 2000, en comparaison, semble désormais ternie d'un voile brun / mauve, notamment dans les teintes cassées.

Signalons, enfin, notamment au tout début du film la différence de volume sonore entre les deux versions.

Le bruit du vent commence bien par les même enceintes dans les deux versions, avant de complètement envelopper le spectateur à partir des quelques notes de flûte imitant le bruit d'un oiseau, qui semblent servir de signal, le mixage change à partir de cet endroit-là. Le volume augmente, le rendu sonore est très différent. Sur la version 2000, la plage dynamique a été beaucoup plus compressée que sur la version 2010 : les premières secondes sont ainsi complètement inaudibles dans la version du 45ème anniversaire, alors que l'édition *Five Star*, elle, débute d'entrée avec un son déjà audible. En revanche, les « pics » sonores ont été atténués, alors que la version DVD 2010 (et plus encore son homologue en Blu Ray) ont des passages forts plus agressifs, obligeant parfois l'auditeur non doté d'une installation Home Cinema à monter ou baisser le son, selon qu'il s'agit de séquences de dialogues ou de séquences chantées. L'ajout d'effets dans le caisson de basses renforce également l'impact du tonnerre dans les moments qui précèdent la séquence *My Favourite Things*.

Notons, enfin au passage la différence de durée des deux versions : la version 2000 dure 2 heures 47 minutes 28 secondes, quand la version DVD 2010, elle, affiche une durée totale de 2 heures 54 et 41 secondes, soit une différence d'environ 7 minutes, cohérente avec l'accélération du master Pal à 25 images seconde, accélération qui a semble t-il été compensée d'une manière ou d'une autre en amont de l'authoring dans la version 2010.

Mais la principale différence entre les deux versions réside au niveau de l'entracte. Etudions d'abord la version 2000. Après que Julie Andrews ait fermé la porte, un fondu au noir accompagne la musique de fin de la première partie, suivi du carton « Intermission », qui apparaît sur fond noir, comme sur le photogramme reproduit ci après. (Ill.18)



Illustration 18: Carton "intermission"



Illustration 19: Carton « Entr'Acte » dans la version 2000

Ensuite, après un bref silence, apparaît le carton « Entr'Acte », dans une police de caractère très différente, tandis que défile un diaporama des images utilisées, détail notable, comme arrière – plans illustrant le générique de début, comme reproduit ci – dessus (Ill.19).

Dans la version 2010, le commentaire audio de Julie Andrews, Christopher Plummer et Robert Wise évoque ledit diaporama, ce qui tendrait à indiquer qu'il a été enregistré soit à l'occasion d'un visionnage de l'ancienne version, soit, sans visionnage à partir de notes, ce qui ne serait de toute façon pas illogique dans la mesure où Julie Andrews joue, dans ce commentaire, un rôle de maitresse de cérémonie, et introduit les quelques fragments audio qui ponctuent le par ailleurs assez peu prolix commentaire des anciens participants au film.



Illustration 20: Carton "Entr'acte" dans le DVD 2010

Cette évocation tendrait aussi à indiquer que Julie Andrews ignore que, sur la version 2010, ledit diaporama a été remplacé par un carton « Entr'Acte » sur fond noir, reproduit ci-dessus (Ill.20).

Le diaporama était -il absent de la version reproduite sur le négatif de secours utilisé pour la réalisation de cette version, ou était -il présent, mais dans un état d'endommagement trop important pour permettre son insertion ?

Dans un cas comme dans l'autre, seuls les spectateurs qui connaissent le film tel qu'il était édité en DVD en 2000 connaissent l'existence dudit diaporama, les autres, qui écouteront le commentaire audio du Blu – Ray Disc 2010 s'étonneront sans doute de l'absence d'un diaporama pourtant annoncé par Julie Andrews, mais, hormis quelques puristes radicaux, l'accepteront finalement très bien, sans se poser davantage de questions.

Nous aurions pu parler également du film de 1959 *Ben Hur*, dont Martin Hart reproduit un tirage 70mm particulièrement approximatif sur son site *American Widescreen Museum*, particulièrement représentatif des problèmes que les transferts entre supports des œuvres peuvent poser de manière complètement inaperçue, ou toujours sur le site *American Widescreen Museum*, des phénomènes de recadrage dont *Vera Cruz* a été victime en DVD.

Nous concluons simplement en rappelant l'exemple du film de Michael Mann *Ali*, dont l'édition DVD Zone 2, éditée par Studio Canal, est légèrement amputée sur les quatre bords de l'image, à l'inverse de son homologue Zone 1, différence qui s'explique, en fait, par le refus des Américains de laisser accéder l'équipe de Studio Canal au négatif Super 35mm original, dont est issue la version DVD américaine, la version DVD européenne provenant, pour sa part, d'un interpositif déjà en la possession de la firme française.

Réalisé en 1993 par Jean-Marie Poiré, *Les Visiteurs* est une comédie française, mettant en scène les tribulations d'un noble et son serviteur, propulsés de l'an de grâce 1093 au présent de 1993 où ils rencontrent leurs descendances respectives. Tourné en Super 35, le film n'était jusqu'à sa télédiffusion récente sur TF1, visible QUE dans des éléments réalisés à partir du cadrage « Scope » 2,35:1 de 1993, pour la principale raison que les effets spéciaux, pour des raisons d'économie, n'avaient pas été réalisés en prenant en compte toute la surface d'exposition de la pellicule, comme ce sera le cas au moins jusqu'à la fin des années 1990. De fait, jusqu'à la dernière en date, toutes les télédiffusions du film de Jean – Marie

Poiré s'étaient opérées à partir de P.A.D.³⁸⁸ inégalement recadrés, mais qui tous, avaient pour master d'origine un télécinéma cadré dans la surface d'image dont l'édition DVD de 2000 rend à peu près fidèlement compte.

Or, il semblerait que, depuis, les effets spéciaux aient été retravaillés, puisque la version diffusée en 2010 sur TF1 HD contenait des éléments d'information visuelle virtuellement inédits jusqu'alors, et ce,



y compris dans les nombreux plans truqués du film, comme un visionnage parallèle des deux versions a permis de s'en rendre compte.

L'enregistrement de TF1 étant protégé contre l'extraction de photogrammes, nous avons ici simplement reproduit schématiquement le rendu afin de donner une idée de la surface d'image nouvelle, en indiquant par une

Illustration 21:

rectangle gris la zone inédite, zone inédite qui, évidemment, différerait d'un plan à l'autre dans cette nouvelle version, qui pose une question : celle de l'avenir de l'ancienne version. Est-elle vouée à tomber dans l'oubli, ou coexisteront t-elles toutes les deux ?

Au-delà de ce simple changement de format, on notera que, contrairement à leurs homologues en Blu – Ray Disc, les versions télédiffusées par TF1 HD sont, à de très rares exceptions près, calibrées non pas à 24 images par seconde, comme sur le Blu Ray Disc, mais à 25 images seconde, ce qui fait de la version TF1 HD une sorte d'hybride entre le rendu 1920 par 1080 de la HD NTSC, et l'accélération vidéo de 4% liée au passage au format PAL de la vidéo.

388 P. A.D. : Acronyme de *Prêt à Diffuser*, désigne la bande remise à la régie finale d'une chaîne de télévision et chargée dans les racks de lecture. Aujourd'hui, ces P.A.D. sont souvent livrés en plusieurs cassettes, qui sont chargées dans des disques durs, avant de servir de secours en cas d'incident technique.

Par ailleurs, il existe une autre différence, que pratiquement personne n'a remarquée, c'est la modification de l'étalonnage de la première bobine et de toute une partie de la dernière bobine du film de Jean – Marie Poiré, à sa demande.



Illustration 22: Capture d'écran du DVD 2001 des Visiteurs

Entre le master utilisé pour l'édition DVD, sortie par Gaumont le 21 Novembre 2001, et celui utilisé et pour la réédition combo Blu – Ray Disc et DVD mise dans le commerce le 5 décembre 2008, ce repentir est particulièrement visible si l'on compare directement les séquences concernées.

A l'origine, Jean Marie Poiré avait en effet demandé à ce que les séquences médiévales, au cours desquelles les acteurs s'expriment dans un pseudo – sabir de vieux français, soient étalonnées avec une dominante verdâtre censée évoquer l'aspect des vieux grimoires.

Après coup, Jean-Marie Poiré décida, à l'occasion de l'édition Blu – Ray Disc et de la réalisation de nouveaux masters HD, de revenir sur ce parti pris colorimétrique, et donc de demander que soient harmonisés tous les étalonnages de manière traditionnelle, y compris ceux des séquences se déroulant en l'an de grâce 1129. Il semblerait que désormais, ce nouvel étalonnage soit devenu la référence, même si il n'a jusqu'à présent jamais été montré que sur des supports vidéo.

Pour rester dans la même logique, un autre exemple, là aussi, également pioché dans le catalogue de la Firme à la Marguerite, celui du film de Luc Besson *The Fifth Element* (1997). Au hasard d'une vérification, et alors que les copies 35mm avaient déjà été tirées, l'équipe du film s'aperçut d'un léger défaut situé au niveau de la cinquième bobine du film, probablement en partie explicable par un subtil décalage entre le cadrage vu par l'équipe sur les moniteurs de prévisualisation le plus souvent masqués de « gaffer » noir sur le tournage, et la fenêtre d'extraction, en laboratoire, qui fut utilisée pour réaliser le négatif original, puis les copies d'exploitation.



Illustration 23: Capture d'écran du DVD

Au cours de cette séquence, le magnat des armes Zorg (Gary Oldman) reçoit un appel du Mal Absolu, appel qui déclenche une panique chez son allié, et le suintement de ce liquide sirupeux par le haut du visage de l'acteur.

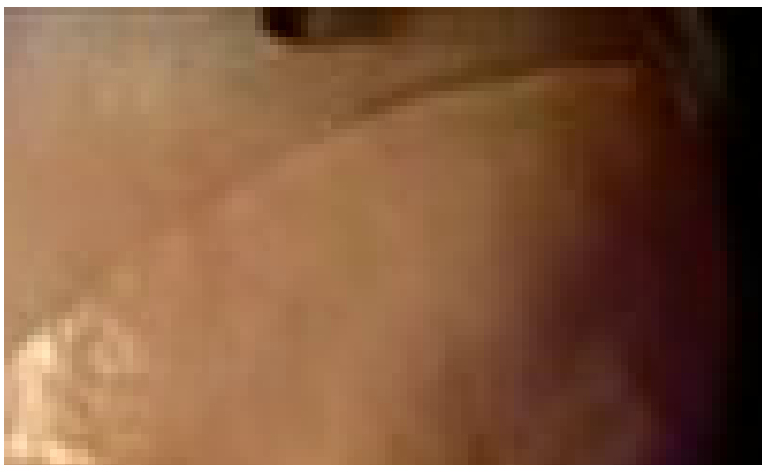


Illustration 24: Détail d'une capture d'écran

Ce liquide émanait d'une poche, raccordée à un tuyau fixé sur le front de l'acteur., comme on peut le deviner sur l'agrandissement de cet autre photogramme, pris quelques secondes plus tôt, et qui a échappé à l'opération de recadrage, sans doute parce que l'apparition du tuyau y a

été considérée trop fugace pour être vraiment remarquée des spectateurs.

Lors de la projection au festival de Cannes, ce trucage était, sur la pellicule du moins, beaucoup plus visible qu'il ne l'est ici, forçant Luc Besson à faire donner pour instructions aux projectionnistes de légèrement décadrer l'image lors de la projection de la cinquième bobine. Les copies salles étant déjà réalisées, il est probable, que le trucage ait, par accident, été proprement éventé lors de projections dans certaines d'entre elles, et tout particulièrement celles où les opérateurs avaient l'habitude de faire leur cadrage par le haut de l'écran, au lieu de centrer l'image.

Pour l'édition vidéo, afin de rendre le trucage totalement invisible, un léger zoom a été rajouté (il est perceptible notamment à partir de 1h16min42/43sec, timecode du DVD Zone1, et dure deux secondes, jusqu'à 1h16min45/46) par – dessus le léger travelling avant opéré par la caméra à ce moment – là, si bien que le haut du front de Gary Oldman se retrouve hors cadre au moment fatidique, lorsque le liquide

commence à suinter.

Un autre passage semble avoir été retravaillé de la même manière, celui de la séquence d'interrogatoire du prêtre Vito Cornelius par Zorg, à la fin de la troisième bobine. En effet, la perche, signalée par plusieurs communautés d'internautes adeptes de la chasse aux « goofs », c'est à dire, aux gaffes et erreurs révélatrices du processus de fabrication du film lui-même censée apparaître dans le coin supérieur gauche dans l'un des derniers plans de cette séquence, y demeure invisible dans la version vidéo, que ce soit sur le DVD Zone 2, ou sur son homologue outre-atlantique.

De tels changements, par petites touches, au fil de la chronologie des médias sont monnaie courante dans l'univers de l'industrie cinématographique. On pense notamment aux travaux du réalisateur George Lucas, qui a opéré d'extensifs travaux de retouche sur son *THX 1138* pour l'édition DVD, comme une comparaison avec le Laserdisc permet de le constater, sans parler du complexe travail de retouche et de remise à jour de la double trilogie *Star Wars* afin d'harmoniser au mieux les rendus des six films réalisés entre 1977 et 2003.

Cette version, bien que montrée au Festival de Deauville cette année-là, est restée, du point de vue du grand public, virtuellement inédite en France en salle pendant près de quatre ans, entre son lancement outre-atlantique le 26 Juin 2004, et sa ressortie salles dans l'Hexagone, le 13 Juin 2007. De fait, sauf utilisation exceptionnelle de matériel spécifique fourni par le distributeur, *THX-1138* a été visible du public pendant toute cette période, uniquement dans sa version antérieure, projetée à Cannes en Mai 1971, et sortie dans les salles françaises le 3 Novembre de la même année.

Ces changements sont non seulement assumés par le réalisateur, mais, plus encore, il les revendique, comme dans cet entretien donné au magazine *American Cinematographer* : « Dans leur essence, les films ne sont jamais achevés, ils sont abandonnés. [...] De temps à autre, vous pouvez les reprendre, et obtenir ce que vous vouliez sur la version vidéo qui est mise en circulation, ce que j'ai fait à la fois sur *American Graffiti* et sur *THX 1138*, [la vidéo] c'est l'endroit où [votre film] vivra désormais. Dès lors, ce qui devient désormais important dans mon esprit c'est à quoi va ressembler la version DVD, parce que c'est ce dont tout le monde va se souvenir, les autres versions vont disparaître. [...] D'ici cent ans, la seule version du film dont tout le monde se souviendra sera la version DVD [de l'édition spéciale

de la première trilogie *Star Wars*] et vous pourrez la projeter sur un écran de vingt ou quarante pouces avec une qualité parfaite. »³⁸⁹

Cette conception un peu orwellienne de la situation est intéressante, en ce sens qu'elle illustre de manière particulièrement limpide la position un peu « omnipotente » du réalisateur-auteur, et s'inscrit dans la même logique que celle des films de Jean-Marie Poiré et Luc Besson évoqués précédemment. On est ici, à la croisée du Mythe du *Director's cut*, de celui de sa maîtrise quant à celui-ci, et enfin, de la problématique de la hiérarchie des différents médias et supports, historiquement inégalement considérés par les archivistes, comme on l'a vu. Dans un cas comme dans l'autre, en effet, le travail de retouche s'opère, curieusement, au niveau de la version vidéo, qu'est pourtant seconde dans la chronologie des médias, bien après celle, première, qui est projetée en salles, que ce soit en 35mm, ou aujourd'hui en numérique.

Au-delà des nécessaires dénaturations intrinsèques au changement de support et de medium, les films subissent en effet de régulières dénaturations esthétiques concomitantes à ce que Joel Augros appellerait sûrement ici un changement de marché-écran, modifications dont le groupe parisien *Le Film Pluriel*, de l'université *Sorbonne Nouvelle-Paris 3*, animé par Marie Frappat et Michel Marie, a fait depuis sa fondation en Février 2006 son principal objet d'études.

On est ici au cœur d'un double paradoxe, que l'on va essayer de mieux comprendre, et sur lequel on reviendra lorsqu'il s'agira d'étudier la question de l'archive. L'habitude et près d'un demi siècle de fonctionnement sous ce modèle de l'industrie cinématographique ont, on l'a vu fait naître cette convention qui fait considérer la première projection en salle comme un **achèvement** de l'œuvre cinématographique, nécessaire achèvement qui va décaler dans le temps la première monstration du film devant des spectateurs, sans l'acte de perception et sans l'expérience desquels le film ne peut, **fatalement**, pas devenir un « tout », par le truchement du « cyclope » - projecteur et la « surface d'inscription » de l'écran, sur lequel se dépose le « mouvement de lumière sur un écran » décrit par Christian Metz dans *Le Signifiant Imaginaire*.

C'est au moment de cette projection, d'exposition, rappelle Laurent Creton, que le film acquiert

389 Entretien avec Ron Magid, *An Expanded Universe, Digital and Analogue Special Effect collide in the retooled version of Star Wars*, *American Society of Cinematographers*, Février 1997.

<http://www.theasc.com/magazine/starwars/articles/sped/uni/pg4.htm> [En ligne, consulté le 2 Mars 2010]

son *aura cinématographique*, aura qui sera par la suite exploitée sur les autres marchés – écrans. « C'est sans doute ce qui permet d'accepter que [l'étape de la salle] soit si peu lucrative pour les producteurs. [...]La salle, enjeu crucial de la cinématographicité. »³⁹⁰

On notera qu'en effet, la pratique de montrer en festivals des versions encore inachevées des films est quelque chose de relativement récent, à l'instar de *Beauty and the Beast* (Gary Trousdale & Kirk Wise, 1991), dont une version «de travail » fut présentée au Festival de New York, ou de *2046* de Wong Kar Wai (2004) qui fut présenté au festival Cannes dans un montage provisoire différent de la version définitive sortie en salles et éditée en DVD, livré seulement trois heures avant le début de la séance.

Par la suite, en aval des « temples du Septième Art », les versions vidéo sont considérées comme des spectacles subalternes à celui de la salle, et le difficile moment où le cinéaste au sens auctorial du terme passe la main au producteur, avec toutes les difficultés que cela peut poser, d'où, d'ailleurs, la législation tant française qu'américaine qui pose comme non négligeable le droit moral du cinéaste à défendre l'intégrité de son œuvre, sous réserve toutefois, que cette manifestation d'un droit de veto ne viennent pas bloquer l'exploitation et la monstration de ladite œuvre.

Rares étaient d'ailleurs les réalisateurs à être impliqués dans la réalisation des télécinémas et autres bandes de « P.A.D. », opérations qui étaient pourtant l'occasion de manipulations dont les travaux de colorisation, dénoncés par Angelica Huston à propos de *Casablanca* constituent des exemples, certes paroxystiques, mais bien représentatifs d'un certain état d'esprit en aval de l'exploitation en salles. L'implication du réalisateur était d'ailleurs d'autant plus difficile que l'éditeur vidéo ne peut pas forcément se permettre d'attendre d'avoir le feu vert du réalisateur, peut – être déjà pris par d'autres activités par ailleurs, pour chacun des plus triviaux détails du télécinéma et de l'étalonnage qui sont à traiter.

Cette position n'est pas sans rappeler, d'une certaine manière, celles des cinéphilies antérieures à la vidéo, où le cinéphile vivait chaque projection et chaque rencontre avec le film comme autant de moment sinon uniques, du moins suffisamment rares pour les savourer à leur juste valeur, alors que la toute première génération de cinéphilos, celle des Dulac et autres, ne devait qu'à sa détermination d'arpenter les salles parisiennes pour espérer avoir l'occasion de revoir les films après leur retrait de l'affiche. Cette

390 Laurent Creton, *Transformations des marchés, mutations industrielles et stratégies de filière*, in, *Cinéma et Stratégies : Economies des Interdépendances*, sous la direction de Laurent Creton, Théorème 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008 p.188.

génération de cinéphiles, on l'a vu, verra d'une certaine manière sa gourmandise cinématographique partiellement rassasiée par le développement des politiques de ressorties à partir des années quarante. Dans ces conditions, on comprend aussi que, d'une certaine manière, certains réalisateurs ne soient, à l'époque, culturellement pas intéressés par le suivi des versions vidéo de leurs films.

Dans la même logique, la vidéo, n'en déplaise à Noël Carroll, n'est alors pas encore considérée comme un support « noble », du moins, comme un support suffisamment noble pour remplir le rôle de « passeur » dudit film. D'où, peut être aussi, un facteur supplémentaire pouvant contribuer au dédain de certains membres de la profession vis à vis du support vidéo. Autre possibilité, celui de la conception des films comme une page tournée une fois ceux-ci sortis, ouvrant la porte à tout l'univers des remakes et autres *sequels*, à l'opposé d'un univers de *passeurs de temps*, pour reprendre l'expression de Sylviane Agacinski.³⁹¹ Dans cet ouvrage, la philosophe française prend en effet pour objet d'études « non seulement la survivance de formes dans le temps, mais aussi leur déplacement d'une catégorie d'objets à une autre (jouets, objets sacrés, œuvres d'art... », ³⁹²

Bien après la disparition des antilopes, la « danse des antilopes » constitue, pour les Indiens de Santa Fe une survivance de pratiques oubliées puisque désormais sans raison d'être, de la même manière que les réalisateurs continuent de recourir à un « clap » avant chaque scène alors que depuis longtemps, ceux ci ne se justifient plus : il suffit désormais de relever le timecode de début et de fin de chaque prise. Quant au synchronisme son – image, il est désormais automatiquement assuré sur les tournages numériques, où l'enregistrement son (quand il ne se fait pas directement sur la caméra) est solidaire de la bande – image grâce à un asservissement électronique extrêmement précis.

Dans cet univers de *passeurs de temps*, les films, comme les pratiques, deviennent des fantômes qui passent et repassent au gré de leurs différentes ressorties, et, dans ce contexte, le support vidéo devient un moyen comme un autre de passer les films et de les transmettre, processus dont la pellicule argentique (et, d'une certaine manière par extension, avec elle, la salle) perd, de facto, le monopole de cette transmission, à l'instar de *The Karate Kid* que l'on confie aux technologies du silicium pour sa transmission aux générations futures, faisant confiance pour cela à « la meilleure technologie du moment », en l'occurrence, Sony et ses équipements de projection numérique 4K.

391 Sylviane Agacinski, *Le Passeur de Temps – Modernité et Nostalgie*,
Ed. Seuil Collection *Librairie du Vingtième Siècle*, 2000.

392 *Le Passeur de Temps*, p.118

Dans ce contexte, les réalisateurs comme les producteurs prennent conscience que, si c'est toujours pas la salle et la « puissance technique qu'elle développe », dirait ici Jullier, c'est par la copie vidéo que les films entrent le mieux dans la mémoire des spectateurs, qui, par ailleurs, peuvent ainsi se réapproprier complètement un film devenu morcelable à l'envi.

Au rejet du *producer's cut* s'accompagne le plébiscite du *director's cut*, tour à tour provocateur ou au contraire, soucieux d'assouvir la boulimie du Cinéphile. *Mr & Mrs Smith*, où le *director's cut*, complètement à contre – courant de la loi du genre, cherche à distendre autant que possible l'intervalle de temps qui s'écoule entre deux des « attractions spectaculaires » et attendues que constituent les scènes de fusillade et de combat), constituant de fait un exemple intéressant du premier cas de figure. A l'inverse, *Avatar*, où les versions longues sont, pour prendre une comparaison avec l'univers de la pâtisserie, autant de nappages supplémentaires ajoutés sur un gâteau déjà très savoureux et très riche sur le plan gustatif³⁹³, comblant tout en la renouvelant, par la manière dont furent distillées les minutes additionnelles, l'insatiable envie de « faire durer le plaisir » du film, ce que, semble t-il, la parole et l'échange autour de celui – ci, auxquels Metz prêtait une fonction comparable dans son *Signifiant Imaginaire*, ne suffisent plus à faire.

Le soin apporté à ces versions vidéo renverse, d'une certaine manière, l'échelle des valeurs entre la version en salles et la version vidéo, dans la mesure où ces dernières vont bénéficier de l'évolution des technologies pour corriger les défauts d'une œuvre originale, qui « va devenir une sorte d'artefact intéressant, à propos duquel les gens pourront dire en le regardant "ceci était une esquisse antérieure de cela » , pour reprendre les propos de George Lucas.³⁹⁴

Ce regard est d'autant plus contradictoire, et c'est là le second pli du paradoxe, que le support vidéo n'est, aujourd'hui, toujours pas considéré comme suffisamment fiable dans le temps pour préserver un film, à un point tel que les montages numériques font encore l'objet de *shoot*, c'est à dire de reports sur film, par précaution, dans une logique qu n'est pas sans rappeler celle du *revival* du technicolor dans les années 1990.

393 On profitera de cette parenthèse culinaire pour signaler un écho du processus décrit ici dans le film de Brad Bird *Ratatouille*, où, l'explosion gustative n'est rendue possible que par l'adjonction d'ingrédients supplémentaires, de la foudre au début du film, à la sauce qui permet à Linguini et Remy de sauver une recette pourtant désastreuse, déjouant ainsi les plans de l'ambitieux ex – bras droit de Gusteau, Skinner.

394 *An expanded Universe : Digital and Analogue Special Effect collide in the retooled version of Star Wars*, p.4

En résumé, si la salle continue d'être nécessaire par son ajout de *cinématographicité* au film, la version qui y est projetée cesse d'être considérée par la référence à peine celle-ci supplantée en la matière par celles éditées en support vidéo, comme ce sera le cas pour une longue litanie de films dont on citera ici un échantillon, sinon « notable », du moins représentatif : *Avatar*, (Cameron), *The Lord of the Rings* (Jackson), *Enemy of the State* (Scott), *E.T. The Extra-Terrestrial* (Spielberg), ou encore *Alexander*, d'Oliver Stone, aujourd'hui disponible dans une version baptisée « The Final Cut », qui rallonge de 39 minutes le métrage initialement projeté en salles, et qui fait suite à une autre version estampillée, elle, « director's cut », qui durait, à l'inverse, une dizaine de minutes de moins que son homologue cinématographique.

De fait, dans cet univers, il semblerait que l'œuvre cinématographique cesse d'être « finie » à partir du moment de sa sortie, comme c'était le cas auparavant et le réalisateur, surtout si le producteur l'y encourage pour des raisons commerciales ou marketing, peut ainsi à tout moment y opérer des repentirs, comme la suppression des armes dans *E.T. The Extra - Terrestrial*, le remplacement d'un acteur par un autre dans *Star Wars Episode VI : Return of the Jedi*, ou encore carrément la recréation de pans entiers de plans dans *THX 1138*.

Elle devient un objet mouvant, en perpétuelle évolution en fonction des caprices de son réalisateur qui retrouve ici un peu de pouvoir auctorial, et surtout, personnifie complètement son œuvre en ce sens qu'il ma rend virtuellement indissociable de son nom, à l'inverse de certains grands classiques du cinéma dont les titres sont presque universellement connus, alors que les noms de leurs réalisateurs sont presque toujours énoncés avec un moment d'hésitation.

Difficile, dans ces conditions, de ne pas penser à Deleuze et à son image-mouvement, qu'il définit dans *L'image Temps* de la manière suivante : « L'image - mouvement a deux faces, l'une par rapport à des objets dont elle fait varier la position relative, l'autre, par rapport à un tout dont elle exprime un changement absolu. »³⁹⁵ En effet, à l'instar de *Blade Runner* et ses sept versions successives, toutes réunies dans un coffret comparatif, ou de *The Abyss*, dont les deux versions (1989 et 1994) sont rassemblées sur la même galette par *Seamless Branching*, les films deviennent, pour leurs spectateurs, une

395 Gilles Deleuze, *L'image - Temps*, Editions de Minuit, 1985, p.50, cité par Jean Pierre Esquenazi *Film Perception et Mémoire*, Collection Logiques Sociales, Editions L'Harmattan, 1994 p.203.

forme d'univers dont les différentes versions successives constituent autant de relectures que de reconfigurations, à l'instar de la seconde trilogie *Star Wars* qui va impliquer la retouche de certains des opus précédents pour y remplacer certains acteurs par d'autres.

Pour ne prendre qu'un seul exemple, on évoquera le cas de l'une des séquences finales de la seconde trilogie, à la toute fin de *Star Wars Episode VI : Return of the Jedi* (la première, si l'on prend en compte non pas l'ordre chronologique de la diégèse mais bien celui des sorties en salles), dans laquelle l'acteur Hayden Christensen, qui interprète Anakin dans la trilogie des années 2000, vient remplacer Sebastian Shaw (dont le rôle est de fait réduit à un « anakin âgé », aurait-on pu lire dans le générique de fin.)

Inspiré par l'étude des films *Harry Potter* – à propos desquels on invitera le lecteur à noter que, contrairement aux autres films évoqués ici, les scènes coupées, bien qu'en partie présentes sur les DVD n'ont jamais été réintégrées dans le métrage, et sont même reléguées sur la seconde galette du coffret pour le second et quatrième opus de la collection. On prolongera cette réflexion en tentant un parallèle avec l'univers du jeu vidéo, pour reprendre la principale critique qui fut faite à l'univers narratif créé par la romancière J.K. Rowling. En effet, des pratiques de réédition et de retouche extensive des films, comme celles subies (et revendiquées) par les films de George Lucas, en changeant la hiérarchie des versions successives, dont chacune voue un peu plus encore celles qui l'ont précédée aux gémonies de l'oubli, ne sont pas sans évoquer, mais à l'envers, celles à l'œuvre dans l'univers des jeux vidéo, où se succèdent tour à tour, deux versions baptisées « Alpha » et « Bêta » en amont de la version « définitive » qui sera baptisée la « release ».

La version *Alpha* d'un jeu vidéo est, pour reprendre la définition qu'en fait Jean – Michel Ouillion dans *Les Métiers des Jeux Vidéo*, « la toute première version montrable d'un jeu, en **général assez primitive** (je souligne). ».³⁹⁶ Or, ces versions *Alpha* et *Bêta* ne sont en général pas destinées à être montrées, pas plus que ne l'était au départ la version *copie de travail* de *Star Trek Nemesis* (Stuart Baird, 2002) ou celle de *X – Men Origins : Wolverine* (Gavin Hood, 2009). Pourtant, leur incomplétude, et les lacunes esthétiques de leur contenu (mixage inachevé, effets spéciaux manquants, scènes encore « brutes ») n'ont pas empêché ces versions de connaître un grand succès à travers la toile, comme si désormais, l'anticipation d'une future sortie en salles d'un film suffisait à lui donner sa *cinématographicité*

³⁹⁶ Jean Michel Ouillion, *Les Métiers des jeux vidéos*, Editions L'Etudiant, Collection "L'aventure des métiers" 2007 p.9.

dont nous parlions.

En ce qui concerne la saga *Star Wars*, il semblerait que les anciennes versions soient destinées, aujourd'hui, à devenir a posteriori des versions *Alpha* ou *Bêta*, et ne soient donc plus destinées à être vues par le grand public, mais essentiellement par quelques fans très acharnés, ou les restreintes communautés de chercheurs qui pourront un jour se pencher sur ces versions successives. Elles ne sont d'ailleurs disponibles que dans des formats grand public obsolètes (laserdisc, notamment) ce qui les rend d'autant plus difficiles à trouver, car il faut également posséder le lecteur encore en état de marche.

Cette personnification est-elle un moyen de réagir à l'appropriation du film par le spectateur qui se fait en parallèle par le biais des supports DVD et vidéo numérique ? En effet, Laurent Le Forestier note à propos desdits supports DVD (et, par extension, des Blu-Ray Discs) que « notre cinématocentrisme nous invite souvent à considérer abusivement que, au sein du DVD, le film prévaut, alors que ce point de vue se trouve en totale contradiction avec les modalités de fonctionnement de l'objet. Tout juste peut-on accepter l'idée (fort intéressante dans la perspective présente) que le film se détache de l'ensemble ».³⁹⁷

Dans la même logique, signalons que l'on peut afficher sur les Blu – Ray – Discs, des menus et des informations additionnelles en surimpression d'un film réduit à l'état de simple fond d'écran ou de vignette dans un coin de l'écran, si l'utilisateur veut changer la configuration sonore ou visuelle du film en cours de route. A toutes ces considérations vient s'ajouter la problématique des copies multiples, comme Cherchi Usai a notamment pu l'expliquer dans *Silent Cinema : An Introduction* à propos du cinéma des premiers temps. En effet, encore aujourd'hui, même si cela tendrait à être un peu moins vrai en numérique, un film (et plus encore, cette « version originale » que l'on recherche aussi, peut-être, pour mieux conjurer la reproductibilité extrême des œuvres du Septième Art, et sauver ainsi l'idée d'un artefact unique) est un objet changeant et multiple, un complexe prisme dont le nombre de faces est équivalent à celui des copies survivantes, lesquelles constituent autant de revers d'une même médaille.

Paradoxalement, cela sauve, indirectement, l'idée d'un artefact unique, mais en investissant de ce statut jusqu'à la plus ingrate des copies 16mm, 9,5mm.... ou vidéo, qui, à cause des stratégies de réédition et de repentir des réalisateurs peuvent, comme on l'a vu à propos de *The Fifth Element* ou encore de *E.T. The Extra – Terrestrial*, être les seules à contenir certaines informations visuelles.

³⁹⁷ Laurent Le Forestier, *La Version réalisateur comme attraction des éditions DVD*, in *Le Mythe du Director's Cut*, Sous la direction de Michel Marie et François Thomas, *Théorème*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p.76

Sans trop anticiper sur la suite de notre propos, on notera que ces processus vont soulever de manière particulièrement frappante la question du préjugé un peu dédaigneux qui prend les historiens du cinéma vis-à-vis de ces copies et supports moins « nobles », parfois bien malgré eux, comme le reconnaîtra Enno Patalas à propos de *Metropolis*, dont il confesse, dans le documentaire diffusé sur Arte en seconde partie de la version restaurée de *Metropolis*, avoir dans un premier temps rejeté avec mépris l'idée que la copie 16mm argentine puisse être, sinon utile, du moins intéressante, tant le 35mm est resté le format roi en la matière.

3.5.3 Special Venues : des séances très spéciales.

Le 12 Juillet 2011, la coupole du Palais Omnisport de Paris – Bercy a été transformée par Warner, le temps d'une soirée, en salle de cinéma géante, accueillant pour l'occasion près de 10 000 spectateurs essentiellement francophones, (la projection se fera en effet en Version Française, fait inhabituel pour ce genre d'avant-premières spectaculaires), à l'occasion du lancement européen de *Harry Potter and the Deathly Hallows Part. 2*, de David Yates.

Soigneusement orchestré, l'évènement, dont les places se sont vendues en un temps record malgré le tarif élevé (25€), a fait l'objet d'une communication spécifique sous la formes d'affiches mettant en scène la silhouette de Lord Voldemort surplombant la Tour Eiffel, affiche qui n'est pas sans rappeler celles réalisées pour *The Day After Tomorrow*, sur lesquelles l'imposante Dame d'Acier était montrée prisonnière des glaces.³⁹⁸



Illustration 25: Un billet pour une avant – première présentant le même aspect qu'une place de concert.

Selon les témoignages de spectateurs, la projection s'est faite dans un équipement « non standard », pensé en regard des dimensions du lieu.

S'il est très fortement probable qu'une sonorisation spécifique a été spécialement calibrée pour l'occasion,

398 Pour verser une autre pièce à ce corpus, signalons l'affiche du *Fantômas 2011* produit par Christophe Gans. Dans son esthétique visuelle, qui ressemble beaucoup à celles de films de super – héros, on peut voir une réminiscence de l'affiche d'un des films originels, *Fantômas à l'ombre de la Guillotine*, réalisé en 1913 par Louis Feuillade.

la projection image, elle, a été réalisée en sextuple poste numérique. On est bien loin des expérimentations qui avaient eu lieu au Palais de Festivals lors de la projection de *Up* (Pete Docter, Bob Peterson, 2009) à l'aide d'une variante propriétaire d'un système 3D monoposte permettant toutefois un gain de près d'un tiers de luminosité par rapport à une installation standard, à l'instar du procédé *Christie 3D Brilliance* pour citer celui utilisé à Cannes sur le film Pixar. En d'autres termes, il s'agit là de ce que les anglophones appellent des *special venues*, c'est à dire des séances, sinon uniques, du moins organisées dans des conditions très éloignées de celles, standard, d'une salle de cinéma classique. Le film est alors présenté presque comme un concert, avec son merchandising, pour le cas de *Harry Potter 7*, ses lunettes 3D souvenir, par la suite normalement réutilisables dans les salles classiques, permettant aux spectateurs de poursuivre l'opération de promotion du film. Le cas étant rarissime en France, le législateur n'avait pas jugé bon de le prévoir dans la liste des séances éligibles à la T.SA (il est vrai que la séance précédente autour de *Brother Bear* avec Phil Collins, elle aussi organisée à Paris Bercy, avait été présentée comme un ciné-concert, qui obéit à d'autres règles, et s'était, grâce à cette plus-value avec laquelle les salles ne pourront évidemment pas faire compétition, évité les foudres de l'association des Auteurs, Réalisateurs et Producteurs, (ARP), créée en 1987.)

De fait, si la recette de cette séance, que l'on peut estimer autour de 250 000 € est bien assujétie à la TVA à 19,6 % comme n'importe quelle place de concert, il n'en va pas de même pour la TSA, une taxe qui vise à alimenter le fonds redistributif du CNC pour l'aide à la production, en prélevant en moyenne 1€ sur le prix tarif normal de chaque place vendue à travers l'Hexagone, dans la mesure où Bercy, même équipé (à grands frais, selon Florence Gastaud, porte-parole de l'ARP) d'un système sonore dernier cri et d'un équipement de projection 3D numérique, ne devient pas pour autant une salle de cinéma aux yeux de la loi, à l'inverse du *Grand Rex*, par exemple, où a été récemment organisée une avant-première de *Insidious* qui a été, elle, contrainte pour celle-ci de s'acquitter de la fameuse TSA. L'inquiétude de l'ARP, vite rejointe par la SRF (société des réalisateurs de films) et l'ACID (Association du cinéma indépendant pour sa Diffusion), peut se comprendre. En effet, il semble logique d'admettre que, sur le plan de la « puissance technique déployée par la salle », Bercy, pour les spectateurs qu'il abritera sous sa coupole de béton, est quasiment assuré de battre à plate couture à peu près n'importe quelle salle de la capitale, à l'exception peut-être du Gaumont IMAX Disney Village, par exemple. Cette inégalité pourrait représenter un radical manque à gagner pour de nombreuses salles, dans la mesure où ces 10 000 entrées représentent, pour un blockbuster de ce type, un peu plus de 10% des entrées réalisées en première semaine sur l'ensemble du territoire. Bercy étant situé à proximité directe de trois gares de RER et de

deux gares SNCF, l'évènement a, de fait, de fortes chances de drainer des pottermaniaques venus des quatre coins de l'Hexagone.

Inédites en France, comme en témoigne la controverse qui est en train de naître autour de la soirée organisée par la Warner, les séances *special venue* sont pourtant, outre-atlantique, un phénomène récurrent dans l'industrie hollywoodienne. L'objectif est de transcender le film par des conditions de projection mémorables, suffisamment spectaculaires pour créer le plus de bruit médiatique possible autour de l'évènement.

Ces séances exceptionnelles supposent la mise en place d'infrastructures techniques souvent customisées pour l'occasion, et la préparation de copies, souvent uniques, spécialement tirées pour l'occasion. La plupart de ces avant – premières à grand spectacle s'opéraient en effet dans des conditions très particulières (plein air, ou écran particulièrement surdimensionné). Elles nécessitaient, de fait, souvent l'emploi d'un tirage très spécifique, à l'instar de *Mulan* et *Dinosaur*, dont les copies 70mm ont été légèrement surexposées afin de compenser la luminosité ambiante des projections plein air, et, dans certains cas, comme pour *Pearl Harbor* ou pour *Godzilla*, d'assurer un confort visuel maximal aux spectateurs présents.

Illustration 26: Avant première de Pearl Harbor, dossier photo in70mm.com : la régie



AP / David Guttenfelder

Illustration 27: Photo du public pendant la séance. Site officiel de Michael Bay

Le 21 Juin 2001, la ville de Tokyo accueillait, dans le cadre de festivités américano – japonaises, une projection très particulière du film de Michael Bay *Pearl Harbor* dans l'immense stade de base-ball semi-couvert *Tokyo Dome*, réagencé pour l'occasion dans une configuration lui permettant d'accueillir simultanément environ trente mille spectateurs.³⁹⁹

Les dimension particulièrement imposantes de l'écran étant difficilement compatibles avec une projection en 35mm « standard » une copie 70mm fut réalisée spécialement pour l'occasion, tirée à deux exemplaires, qui tourneront en simultané sur deux projecteurs installés dans une double cabine de projection temporaire, la redondance servant ici à anticiper d'éventuels incidents techniques, qui ne se produisirent finalement pas, la séance se déroulant sans incident majeur.

Si la copie 70mm était relativement standard, ce n'est pas le cas de la bande-son doublée en japonais qui l'accompagnait. En effet, pour diffuser le mixage sonore surround multipistes, impossible, dans cette enceinte surdimensionnée de Tokyo, d'utiliser un équipement classique de lecture et de diffusion. Les organisateurs, dans un premier temps, envisagèrent de réutiliser la configuration et l'équipement SDDS 8 Pistes qui avait été utilisé le 21 Mai de la même année, lors de la mémorable avant – première américaine du film. Elle s'était tenue en plein air, sur le pont d'un porte – avions ancré sur les lieux mêmes du récit dépeint par le film, dans la rade éponyme. Cependant, cela s'avérera vite impossible. En effet, le Système SDDS est conçu pour être utilisé sur des copies 35mm, et pas sur des copies 70mm, contrairement, par exemple, au défunt système CDS, dont il reprend une partie du principe. Or, pour éclairer les 35 mètres de base de l'écran tokyoïte, il était techniquement irréaliste à Tokyo de projeter autrement qu'en 70mm. Décision fut alors prise de recourir au seul système de lecture et de diffusion multipistes numérique compatible avec le 70mm : le DTS , qu'il suffirait alors de paramétrer en s'inspirant des réglages utilisés à Pearl Harbor.

Un autre problème de compatibilité fut alors découvert : le système DTS ne peut, dans sa configuration standard, assurer la reproduction d'une bande-son 8 pistes natives. Plutôt que d'investir dans de coûteuses et délicates opérations de rétro-ingénierie visant à adapter le SDDS au 70mm, une version spécifique du système DTS 70mm Special Venue, fut alors mise au point, spécialement pour cette séance.

³⁹⁹ L'absence de sous – titres sur le photogramme visible à l'écran semblerait indiquer que la séance s'était faite en V.J., contrairement à la projection japonaise de *Dinosaur*, qui s'était faite en V.O. Sous titrée japonais.

En effet, le système de timecode présentait le double avantage de faciliter et de renforcer les opérations de synchronisation entre les différents appareils – ainsi, probablement, que le projecteur de secours. De fait, pour la lecture de la bande son, le timecode DTS issu du projecteur principal fut réparti sur deux unités de lectures, et les 183 minutes de projection, sur huit disques DTS soit quatre fois plus que les deux ou trois habituellement requis pour une projection standard.

Quatre blocs de lecture DTS trônaient donc montés en racks dans chacune des deux cabines (principale et secours), suivant la configuration suivante :

RACK DTS #1 (première partie du film) – disques 1 et 2

1 - Gauche, 2 - Centre Gauche, 3 - Centre, 4 - Centre Droit, 5, Droit

RACK DTS #2 (première partie du film) – disques 3 et 4

6 - Subwoofer, 7 - Ambiance surround Gauche, 8 - Ambiance Surround Droit

RACK DTS #3 (seconde partie du film) – disques 5 et 6

1 - Gauche, 2 - Centre Gauche, 3 - Centre, 4 - Centre Droit, 5, Droit

RACK DTS #4 (seconde partie du film) – disques 7 et 8

6 - Subwoofer, 7 - Ambiance surround Gauche, 8 - Ambiance Surround Droit⁴⁰⁰

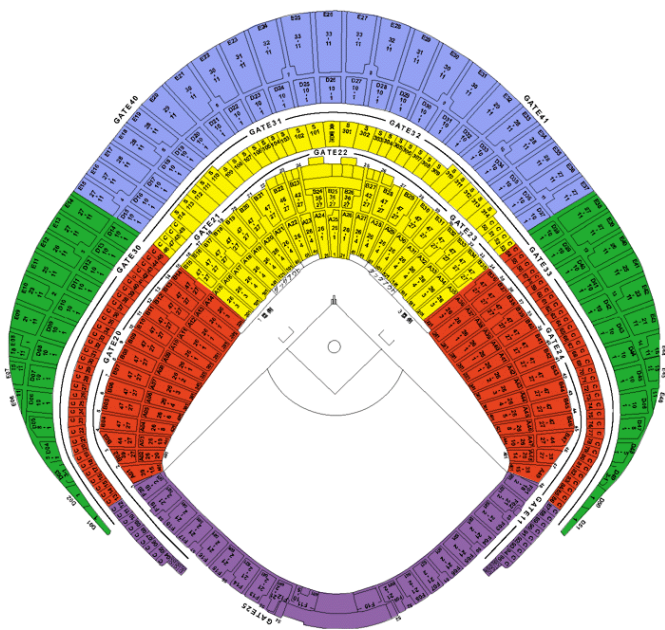


Illustration 28: Plan du Tokyo Dome

Sur le plan géographique, en fait d'ambiance surround, les enceintes correspondant aux pistes 7 et 8 étaient disposées en surplomb de la seconde allée (en blanc sur le plan ci-contre), si bien que les spectateurs occupant les places de première catégorie se trouvaient, fait rarissime pour une séance de cinéma, à l'extérieur de l'espace d'écoute optimal délimité par les enceintes à l'arrière desquelles théoriquement aucun spectateur

400 Source : Michael B. Smith, *Pearl Harbor in 70mm DTS, Super Premiere "Love" in Tokyo Dome*, www.in70mm.com, consulté le 1er Mai 2011. Michael Smith, ingénieur chez DTS, faisait partie du staff technique de cette projection.

n'est censé se trouver, dans une séance standard. De fait, malgré la puissance sonore déployée par l'installation, il semblerait logique que des spectateurs comme ceux visibles sur la première photographie, aient perçu un son légèrement déséquilibré du fait de l'éloignement plus grand des enceintes frontales, disposées tout autour de l'écran, et, pour la voie centrale habituellement assignée aux dialogues, en dessous de celui-ci.

Sans doute liée à la forte demande et au succès de l'évènement, ce phénomène ne s'était pas présenté lors d'une autre avant-première japonaise à grand spectacle organisée par Buena Vista, cette fois ci pour le film *Dinosaur* d'Eric Leighton et Ralph Zondag. Avant-première qui s'est tenue le 12 Novembre 2000 au *Seibu Dome* de Tokorozawa, installé dans la banlieue ouest de Tokyo, à quelques encâblures du centre – ville.

Contrairement à l'avant-première du film de Michael Bay, les galeries arrières furent fermées, et la jauge ramenée pour l'occasion à 20 000 places, alors que le *Seibu Dome* était lui aussi doté, comme son homologue tokyoïte, d'une capacité de 35 000 places. L'écran était également plus petit, et comparable à la moyenne haute des écrans 70mm, avec 25 mètres de base.

Au – delà de la préoccupation relative au confort des spectateurs, il semblerait que la décision prise d'incruster, pour *Dinosaur*, les sous – titres japonais directement sur la pellicule, relève d'un souci de Buena Vista de limiter l'exploitation de cette copie à cette seule séance spectaculaire, dans ce contexte géographique et technique particulier.⁴⁰¹

Lors des vérifications de la copie au laboratoire Technicolor, en amont de la séance – dont la préparation dura près d'un an, tout comme celle de *Pearl Harbor* – Mike Smith, l'ingénieur DTS, raconte avoir noté qu'effectivement, lors du visionnage en auditorium de test, la copie semblait délavée, ce qui n'empêcha pas les couleurs de retrouver tout leur pimpant sur l'écran du *Seibu Dome*, comme le technicien put le constater par lui – même.⁴⁰²

Avec ou sans l'adjonction d'un procédé DTS particulier, le 70mm a, à plusieurs reprises au cours

401 A moins qu'il ne s'agisse d'un sous – titrage malentendus, il semblerait, donc, que la projection se soit faite, non pas avec un avatar de la bande – son doublée en japonais destinée à l'exploitation locale, comme ce fut le cas pour *Pearl Harbor*, mais en version originale, sous – titrée japonais.

402 Mike B. Smith, *Dinosaur in 70mm DTS*, In70mm.com newsletter, N°63, Décembre 2000.

de l'histoire récente du cinéma hollywoodien, été utilisé pour toute une série d' avant – premières un peu spectaculaires dont les deux projections japonaises constituent un échantillon représentatif. On aurait pu évoquer aussi, par exemple, celle de *Brother Bear*, au Palais Omnisports de Paris – Bercy, alors couplée à un mini concert de Phil Collins venu également présenter son nouvel album, ou encore celle de *Pocahontas*, sous les étoiles, à Central Park.

Reste à évoquer, enfin, le cas très particulier de *Mulan*, pour lequel le système de synchronisation par timecode de type DTS, qui pilotait déjà les effets de pyrotechnie dans la dernière bobine du film⁴⁰³, ne put être utilisé pour la sonorisation du film. Ressuscitant, d'une certaine manière, les séances *Fantasound*, la sonorisation fut assurée à l'aide d'une piste son 35mm magnétique, sur lesquelles avaient été reproduites les six pistes du master son original, qui bénéficia pour l'occasion d'un traitement spécifique très différent de ses avatars destinés à l'exploitation salle, principalement à cause des spécificités acoustiques du Hollywood Bowl, découpé pour l'occasion en secteurs sonorisés indépendamment, suivant une logique qui fut, pour l'anecdote, reprise par Jean – Michel Jarre lors de ses concerts en Chine, sonorisés eux aussi en 5.1.

A l'origine, trois copies 70mm avaient été réalisées, fait rarissime, directement par gonflage à partir du négatif 35mm original. Chacune d'elles est donc totalement unique, et présente des défauts – notamment un léger scintillement – qui lui sont spécifiques, défauts probablement explicables par un problème quelque part le long de la chaîne de gonflage, problème qui, selon Paul Rayton, ne sera jamais complètement identifié par Disney.⁴⁰⁴

En résumé, les copies de *Dinosaur* et *Mulan*, surexposées sont complètement inutilisables dans le cadre d'une exploitation « standard », et elles ont d'ailleurs été conçues dans ce but, autrement la copie 70mm du film de Tony Bancroft et Barry Cook aurait fait, a minima, l'objet d'un pistage ou au moins d'un timecodage DTS sur toute sa durée. Dans la même logique, la copie de *Dinosaur* utilisée pour la projection du Tokyo Dome présente, fait curieux, des sous – titres japonais incrustés à même la pellicule, aux antipodes de celle de *Faubourg 36*, par exemple, qui a nécessité l'ajout d'un sous – titrage anglais par vidéoprojection lors du Festival de Bradford.

403 Probablement pour renforcer l'impact spectaculaire du feu d'artifice final, à la toute fin du film, ou encore pendant la séquence de combat dans la Cité Interdite, qui le précède de quelques minutes.

404 Paul Rayton, *Mulan in 70mm at the Hollywood Bowl*, In 70mm.com newsletter, N°53, Juin 1998

Moins spectaculaires, les avant – premières, comme les projections en festivals, font en théorie partie de ce que l'on appelle les séances dites *de prestige*.

Elles utilisent le plus souvent des copies que l'on surnomme abusivement des copies « zéro », en ce sens qu'elles ont été tirées directement depuis le négatif original, sans passer par la série des interpositifs et internégatifs nécessaires à la réalisation des copies d'exploitations normales. Ce fut le cas, notamment, pour *Gainsbourg, Vie Héroïque*, de Johann Sfar, (2010), qui fut, pour l'anecdote, l'une des dernières avant – premières organisées en 35mm « prestige » sur le site du *Gaumont Marignan*.



Illustration 29: Cartouche sur le site du Mégarama Villeneuve la Garenne annonçant l'avant - première.

L'avant – première française de *Pirates of the Caribbean 4 : On Stranger Tides* (Rob Marshall, sorti le 18 Mai 2011), qui s'est tenue au Mégarama Villeneuve La Garenne, a constitué, pour le multiplexe, l'occasion d'inaugurer son nouveau système de projection et de son numérique. En effet, la salle Horizon, d'une capacité d'environ 700 places, avait été, dans le cadre d'une mise à jour des ses équipements, dotée de tout nouveaux processeurs son, et surtout, d'une équipement de projection 3D double projecteur Christie, afin d'optimiser au mieux la luminosité de l'image déployée sur l'imposant écran de 26 mètres de base.

Cette salle voit ainsi son installation passer, du standard son des salles, qui est actuellement de 5.1, à une configuration 7.1. Dans le même temps, curieusement, le multiplexe parisien Gaumont Marignan, dont la salle 5 est elle aussi équipée pour le son surround 7.1, et dotée depuis peu du même processeur DTS AP-20 que son homologue du Mégarama, assurera, elle, une diffusion

du son « seulement » en 5.1. L'équipement étant, sinon identique au – delà du processeur, il semblerait que la différence de version soit à expliquer plutôt par des considérations liées à la programmation ou à la distribution, ce qui conduisit à deux commandes différentes auprès du prestataire, qui était le même pour

les deux salles.

Quelles différences entre les deux versions ? Si le .1 désigne la présence d'un sub-woofer (canal d'infrabasses séparées), le chiffre qui précède le point désigne le nombre de pistes sonores (discrètes ou matricées, selon le système). Ainsi, un film monophonique sera présenté en 1.0, tandis qu'un film comme *Star Wars* (Lucas, 1977) ou *Tron* (Lisberger, 1982) sera présenté au minimum en 2.1 (Dolby Stereo). Enfin, un film *CinemaScope* pionnier comme *The Robe* sera, pour sa part, présenté en 4.0.

En 5.1, nous avons trois canaux frontaux (centrale, gauche, droite), et deux canaux arrières (Surround gauche, surround droite). En 7.1 viennent s'ajouter deux canaux d'ambiance arrière supplémentaires, (Arrière gauche, arrière droit), le plus souvent assignés aux enceintes disposés sur le mur arrière de la salle (ainsi que, pour les salles les plus grandes ou les plus profondes, aux dernières enceintes latérales). Les deux versions 5.1 et 7.1 proposent donc chacune une spatialisation différente des sons, et ne permettent pas de les assigner aux différents groupes d'enceintes situés dans la salle, de la même façon.

En d'autres termes, même si l'information n'est pas cruciale pour la compréhension du récit, on peut situer beaucoup plus précisément un son à l'arrière de la salle, mettant là un terme à toute comparaison possible avec le SDDS, avec lequel il ne faut pas le confondre. En effet, dès son développement sous le nom de code *Green Lantern*, le procédé son de Sony ajoutait ces deux canaux derrière l'écran, de part et d'autre de la voie centrale, sous la dénomination *Left Center* et *Right Center*, l'objectif étant d'émuler au mieux les capacités de diffusion frontale⁴⁰⁵ d'une installation 70mm. Cette différence implique donc que l'on ne pourra pas passer tel quel un film SDDS sur une installation Dolby 7.1, sauf à pouvoir réassigner les voies additionnelles, non plus à des enceintes arrières, mais des enceintes frontales qu'il faudra alors câbler et amplifier en conséquence.

Ces avant – premières à grand spectacle, comme les séances de prestige, organisées à travers le monde, sont, d'une certaine manière, une forme de survivance des luxueuses séances organisées du temps des *palaces*. A l'époque, les cinémas pouvaient accueillir d'un coup plusieurs milliers de spectateurs, à l'instar du Roxy Theater de New York, dont la jauge était fixée à 5,900 places, ou encore du Grauman's

405 C'est à dire, de constitution d'un mur de son venant de l'avant, alors qu'aujourd'hui, l'usage est plutôt d'entourer l'auditoire d'une couronne sonore.

Chinese Theater. Ce dernier, son inauguration, n'a d'ailleurs pour ainsi dire jamais cessé d'accueillir des avant – premières de prestige dans sa salle de 1 600 places, la dernière en date étant celle de *Rio*, de Carlos Saldanha, qui s'y est tenue le 11 Avril 2011. On peut tracer tout un héritage de ces séances luxueuses à travers les décennies, à l'instar de l'avant – première de *The Robe*, qui s'est tenue le 28 Avril 1953 sur un écran certes plus modeste en regard de ceux, démesurés, utilisés à Tokyo : puisque doté d'une base de quinze mètres.⁴⁰⁶

Cependant, si ces séances « spéciales » présentaient une plus – value que n'aura pas le reste de l'exploitation, l'exploitation standard de *Pirates of the Caribbean 4 : On Stranger Tides* dans la salle Horizon du *Megarama* s'est elle aussi faite en 7.1 et double projection. Par ailleurs, devant le succès technique de la plus – value apportée par le système, Megarama a d'ores et déjà annoncé que cette politique d'équipement haut de gamme sera, à terme, étendue à d'autres salles du complexe, puis du réseau. Toutes les salles seront elles aussi équipées en 7.1 et double projecteur numérique pour les séances en relief. On invitera au passage notre lecteur à noter, comme le précise le communiqué de presse, que les modèles choisis (Christie CP 2230, soit presque les tout derniers lancés par le fabricant) sont des modèles déjà compatibles avec la projection 4K, anticipant ainsi sur le développement de celle – ci. En d'autres termes, c'est *tout* le multiplexe qui devient une installation de prestige, diluant peut être un peu la définition et l'impact dudit prestige.

En résumé, il semble permis de synthétiser en posant l'hypothèse que ce retour des avant – premières spectaculaires, à l'instar de celle de *Harry Potter and the Deathly Hallows*, en – dehors des salles obscures, et dans des conditions monumentales, soit une forme de réaction à une perte, dans le même temps, de prestige des avant – premières dans les « classiques » salles de cinéma

En effet, il semblerait que, du moins en province, les avant – premières de prestige, à l'aide d'une copie « de prestige » - généralement une copie directement issue du négatif original et non une copie d'exploitation standard – soient une tradition en train de se perdre, et que l'on se dirige vers une standardisation des représentations cinématographiques. Ainsi, lors de la tournée de présentation de ses films *Le Derrière* et *Palais Royal*, Valérie Lemerrier assistait – elle à des avant – premières organisées avec des copies d'exploitation standard, d'ailleurs parfois mal réalisées, comme cette copie du *Derrière* projetée à Aix – en Provence, dans laquelle des collures laboratoire avaient entraîné des coupes

406

fraîchement accueillies par la réalisatrice, défauts que n'aurait probablement pas comportés une copie « prestige », dont la confection se fait avec un soin quasi – artisanal.

3.5.4 Elements de variations dans l'exploitation ordinaire.

C'est, entre autres, pour cette raison que les pratiques des avant – premières supposent un encadrement. En effet, contrairement à la tradition instaurée au fil des années par l'industrie Hollywoodienne, une avant – première n'est jamais aujourd'hui qu'une séance de plus en plus ordinaire. Seule, sa position dans le temps, en amont de la date officielle de sortie du film lui permet de se définir comme telle. Il s'agit en fait plutôt de séances ciblant prioritairement un public de fans particulièrement impatients, mais plus forcément le cinéphile lambda, la présence de l'équipe du film devenant alors un simple argument commercial et non plus cinéphilique ou même seulement qualitatif.

Il ne faudrait cependant pas croire qu'il s'agit d'un phénomène nouveau. A titre d'exemple, les séances de minuit organisées pour permettre aux fans de découvrir « au plus vite » *Harry Potter and the Deathly Hallows* peuvent être comparées avec celles organisées, par les multiplexes américains dans la nuit du jeudi au vendredi lors des sorties des différents opus de la saga *Star Wars* de George Lucas. Ces séances étaient attendues avec une telle impatience que parfois, les fans les plus motivés pouvaient camper plusieurs jours devant le multiplexe afin de s'assurer l'obtention d'une place. Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agissait que de séances « ordinaires », dans des conditions techniques « normales », qui ne différaient en rien du reste de l'exploitation.

Est – ce pour autant à dire que toutes les séances « ordinaires » se valent toutes ?

Le développement des technologies numériques s'accompagne de la croyance, il est vrai en partie fondée, que les copies numériques sont toutes des « clones » uniques, et que, par extension, les séances le seront aussi, et que ce sera, pour prendre l'exemple d'un film en relief, vraiment la même chose que de voir *Tangled*, (Nathan Greno, Byron Howard, 2010), en Real - D au *Gaumont Comédie* de Montpellier, en X-PanD au *Pathé Plan de Campagne*, en banlieue de Marseille ou, la semaine de sa sortie, au *Gaumont Marignan*, à Paris, en Dolby 3D.

Or, les trois systèmes de projection relief sont très différents, et donnent des rendus tout aussi

disparates, pour s'abstenir de tout jugement qualitatif.

Le système Real-D, qui repose sur une technologie de lumière polarisée similaire aux procédés de projection 3D employées en *IMAX 3D* ou encore aux systèmes utilisés dans les années 1980 autour de films comme *Jaws 3D*, pour ne citer que le film de Joe Alves.



Illustration 30: Un équipement Masterimage en fonctionnement

Le filtrage par lumière polarisée est contraignant (comme avec le procédé *Masterimage*, qui repose, lui, sur l'utilisation d'une grande roue placée devant le projecteur, comme sur la photo reproduite ici), car il nécessite l'installation d'un écran métallisé spécifique, afin que la polarisation, obtenue par le passage de la lumière à travers un filtre placé entre l'objectif et le fenestron⁴⁰⁷ de la cabine, ne se perde pas jusqu'aux lunettes des spectateurs, lesquelles filtrent à leur tour l'image destinée à chaque oeil. Il en résulte une forte perte de luminosité, et la nécessité d'utiliser des lampes spécifiques afin de rendre le moins perceptible possible le phénomène

de « point chaud »⁴⁰⁸ qui s'accompagne sur l'écran, phénomène qui se traduit par une inégale brillance des couleurs à la surface de l'écran en fonction de l'angle incident, et de la place du spectateur dans la salle.

Par ailleurs, on invitera le lecteur à noter que les équipements *Masterimage*, (initialement conçus pour permettre une plus grande flexibilité des projections en 3D dans la mesure où le système, totalement indépendant du projecteur et monté sur roulettes, peut être relativement aisément transporté d'une cabine à l'autre, ce qui n'est pas le cas de tous les autres systèmes), présentent un point faible non négligeable : l'extrême fragilité des disques rotatifs, qui doivent absolument avoir commencé à tourner *avant*

407 Lequel doit lui aussi être découpé d'un type de verre optique bien particulier, et parfaitement dépourvu de la moindre salissure.

408 Généralement, ce sont les spectateurs situés dans les tout premiers rangs, qui subissent le plus fortement ce phénomène, sauf peut être dans les salles où la projection est très plongeante. Voir Lexique.

l'ouverture du volet, sous peine de littéralement « brûler » l'une des sections dudit disque, qu'il faut alors remplacer dans son entièreté.

Autre inconvénient, l'équipement Masterimage est semble t-il particulièrement peu silencieux, puisqu'une projectionniste lilloise m'a fait part du fait que, dans deux des salles de son complexe, la ventilation particulièrement bruyante du disque pouvait, parfois, filtrer à travers la paroi et s'entendre depuis les derniers rangs de la salle.

Dans le même temps, précisons que les projections 3D n'ont évidemment pas l'apanage de ces phénomènes de « point chaud » sur l'écran, qui sont en effet très perceptibles en 2D, sans oublier le fait que, comme on l'a dit, pour compenser la perte de luminosité, la projection 3D suppose une lampe surdimensionnée par rapport au projecteur, ce qui fait que, théoriquement, la projection 2D nécessiterait le remplacement de celle – ci. Dans les faits, ce n'est pratiquement jamais le cas, essentiellement pour des raisons pratiques doublées de considérations de sécurité, la manipulation d'une lampe au xénon n'étant jamais totalement dénuée de risques.

En fin de compte, les opérateurs préfèrent en effet se concentrer sur l'opération de changement d'objectif, elle aussi nécessaire, et compensent soit en réduisant l'intensité du faisceau lumineux (en jouant sur le réglage de la lampe, par exemple), soit en maintenant en place le filtre RealD⁴⁰⁹ en permanence devant l'objectif, ce qui a pour effet, par ailleurs, de mettre à mal la balance colorimétrique prévue par l'installateur lors de la configuration de l'équipement. C'est également, semble t-il le cas avec les équipements Masterimage, y compris lorsqu'une programmation alterne séances en 2D et séances en 3D dans une même salle.

Cette balance colorimétrique est déjà un peu moins dénaturée par les projections *X-PanD*⁴¹⁰ (également appelées, dans certains cas, Volfoni, du nom de l'équipementier concurrent, qui propose une variante légèrement améliorée, avec des cristaux liquides différents). Dans un cas comme dans l'autre, l'image de chaque oeil est assignée à celui auquel elle est destinée grâce à un système de lunettes actives à cristaux liquides, synchronisées par une fréquence pilote émise par le projecteur, et envoyée aux lunettes

409 Système de lunettes passives

410 Système de lunettes actives, inspiré, en partie, du procédé de projection 3D alternée *Solido* développé par la firme IMAX au début des années 1990. Ce système hérite lui – même son principe des lunettes à obturateurs mécaniques synchronisées au projecteur, qui ont pu être expérimentées dans les premiers temps du cinéma. Voir Lexique.

via un signal infrarouge, diffusé par deux (parfois quatre, pour les très grandes salles) barrettes à LED pointées sur l'écran depuis le fenestron de la cabine.

Ce procédé présente l'avantage de moins dénaturer les couleurs, dans la mesure où il ne nécessite pas d'écran métallisé, ce qui rend quasi nul l'impact de l'équipement 3D sur les projections 2D. En outre, le filtrage se fait uniquement au niveau des lunettes, ce qui constitue, sur le plan de la luminosité, un gage de perte moins importante, et surtout, de l'absence des phénomènes de « point chaud » décrits précédemment.

En revanche, ce système souffre de deux principaux inconvénients sur le plan de son utilisation sur le long terme. Tout d'abord, les lunettes doivent être stockées dans des endroits parfaitement hermétiques à la lumière, afin d'éviter qu'elles ne s'activent inutilement, ce qui augmente la consommation des piles – qui sont dissimulées dans les montures – et donc, le coût tant en consommables qu'en main d'œuvre de cet équipement : il faut procéder à un renouvellement des piles régulier, ce qui n'est pas toujours simple en période d'exploitation intensive.

Ainsi, les opérateurs du Gaumont Marignan ont pu faire l'amère expérience d'une situation il est vrai rare, mais particulièrement problématique : Lors de la sortie du film de Carlos Saldanha et Mike Thurmeier *Ice Age 3 : Dawn of the Dinosaurs*, pratiquement toutes les piles sont arrivées en fin de vie en même temps, perturbant de fait plusieurs séances avant que les piles n'aient pu toutes être remplacées.

Dans cette logique, on comprend que certains des multiplexes encore équipés en X-PanD ou en Volfoni créent parfois, en période d'intense affluence ou dans le cadre de la sortie d'un film particulièrement attendu des heures de vacation dévolues à ce genre de tâche laborieuse, sans compter les nécessaires opérations de manutention liées au prêt et à la récupération des lunettes en début et en fin de séance.⁴¹¹ Autre stratégie possible, comme le *3 Palmes* à Marseille ou le *Gaumont Marignan* à Paris, ils décident d'abandonner le X – PanD pour se rabattre sur un autre procédé – passif - respectivement Real – D pour le cinéma de la cité phocéenne, et Dolby 3D pour la salle des Champs – Elysées. Précisons que,

⁴¹¹ Avec le développement des premiers systèmes de lunettes X -PanD rétro – compatibles à la fois avec les téléviseurs de salon et les équipements dont sont dotées les salles obscures. Pour éviter les confusions, ces lunettes sont généralement dotées de montures aux couleurs très marquées, afin que les agents d'accueil puissent les identifier au premier coup d'oeil et ainsi ne les récupèrent pas par erreur en fin de séance.

depuis, le surcoût et la fragilité des lunettes Dolby 3D ont convaincu la direction du Gaumont Marignan de passer à son tour à l'écran métallisé pour adopter le procédé Masterimage au début de l'année 2011.

Sur le plan visuel, les lunettes X-PanD sont réputées respecter globalement le contraste et les couleurs du film, hormis une légère tendance, selon les modèles, à déséquilibrer l'étalonnage vers le vert, plus rarement vers le rouge. Ce phénomène s'explique par la composition des cristaux liquides, mais il est généralement limité. Dans les salles dotées de puissants éclairages de sécurité, les lunettes X-PanD présentent l'avantage de filtrer presque complètement ces derniers, ce qui renforce la sensation de contraste des image, en augmentant plus encore la profondeur des noirs et des zones sombres.

Enfin, pour terminer notre tour d'horizon des procédés de lunettes 3D disponibles à l'heure actuelle, on évoquera la dernière catégorie de lunettes, celles mises au point par Dolby, le système étant naturellement de fait baptisé *Dolby 3D*. Contrairement aux lunettes X-PanD, les lunettes Dolby 3D sont des lunettes passives, mais à l'inverse des lunettes Real-D, elles présentent l'avantage non négligeable de ne pas nécessiter l'installation d'un écran « silver screen ». Dans le même temps, le projecteur ne nécessite pas d'opérations particulièrement complexes, dans la mesure où les lunettes Dolby 3D fonctionnent couplées à une roue dotée de filtres dichroïques installée à l'intérieur même du projecteur, roue qu'une simple configuration de macro⁴¹² suffit à enclencher ou au contraire retirer du faisceau.

Ces lunettes et ces filtres présentent l'avantage de respecter beaucoup plus précisément la gamme des couleurs projetées à l'image, dans la mesure où le filtrage s'obtient, pour simplifier, sur le plan colorimétrique, dans un système qui n'est pas sans évoquer des anaglyphes hautement perfectionnés, en assignant tour à tour les différentes longueurs d'ondes à chaque oeil, sans compter que, quand l'oeil droit reçoit une image à dominante verte, l'oeil gauche reçoit une image à dominante rouge et vice / versa, ce qui permet en permanence, par compensation, de reconstituer l'illusion du spectre complet des couleurs au niveau du cerveau du spectateur.

Pour faire un bilan de notre inventaire, on peut dire, sans prendre de grands risques, qu' un

412 Les « macro » sont des prééglages du projecteur, mémorisés à l'installation en fonction des besoins. Dans leur principe, elles correspondent, par exemple, à la rotation de la tourelle d'objectifs sur un projecteur 35mm pour permettre un changement de format d'image. En l'occurrence, pour une projection 3D, en plus de la macro du format, sera également chargée la macro ordonnant à la roue de venir s'intercaler devant le faisceau.

spectateur ayant assisté à une projection en X-PanD, une projection en Real – D ou une projection en Dolby – 3D n'aura, du moins sur le papier, *pas tout à fait* vu la même chose, dans la mesure où techniquement, les trois systèmes offrent des conditions de rendu radicalement différentes.

Pour le dire autrement, on peut en déduire qu'un même film pourra tour à tour, selon le système, sembler plus ou moins sombre – ce qui pourra avoir des conséquences sur la perception de l'ambiance globale du film – tandis que certaines couleurs pourront légèrement virer, ce qui, comme nous l'avons vu notamment à propos d'*Avatar*, par exemple, peut s'avérer problématique, surtout si l'on admet que la colorimétrie, et plus exactement encore, l'étalonnage, y joue un rôle symbolique fondamental.

A cet ensemble de phénomènes complexes vient s'en ajouter un supplémentaire au niveau du projecteur, qui va dénaturer plus encore les couleurs. En 2D, la projection se fait en effet en 4.4.4, ce qui signifie, pour simplifier, que la gamme de l'information colorimétrique va rester identique d'un bout à l'autre de la chaîne de production et de diffusion. En numérique, quel que soit le format de projection, la bande – passante de l'équipement reste en effet limitée à un seuil qui implique, pour maintenir un débit constant, de compenser l'ajout du second jeu d'images en 3D en appliquant à leur information colorimétrique une compression logiquement deux fois plus grande que celle appliquée aux mêmes DCP destinés à une exploitation 3D, ce qui, de fait, va générer des approximations supplémentaires.

Pour mieux comprendre, à l'inverse de la projection 2D, la projection se fait plutôt en 4.4.2, c'est à dire que, lors de la réalisation du DCP, les informations sont deux fois moins nuancées. Pour raisonner dans un premier temps uniquement en nuance de gris, on a, par exemple, en 4.4.4. tour à tour les informations « Noir, 75%, 50%, 25%, et Blanc ». En 4.4.2, on va avoir Noir, 50%, et Blanc, ce qui pose le problème de la manière dont les éléments codés à 75% et à 25% d'intensité vont être traités.

Selon le moment et le contexte, (n'oublions pas que le système de codage repose sur la formule mathématique des ondelettes, c'est à dire un procédé qui permet de coder non pas l'information elle – même mais de mettre en équation les changements dans le flux de celle – ci) un même gris foncé à 75% pourra de fait être soit « arrondi » à un noir, soit à un gris 50%, en fonction à la fois des pixels qui l'entourent, et de ceux qui le précèdent et qui le suivent dans le temps.

Or, si nous raisonnions jusque – là en monochromie, la projection 3D se fait bel et bien en couleurs, ce qui signifie que pour chaque pixel, nous avons donc 3 informations : Rouge, Vert, et Bleu⁴¹³. De fait, on va forcément se retrouver avec des approximations colorimétriques, dans la mesure où un blanc légèrement rosé (100% R, 75% V, 75% B), par exemple, va pouvoir, selon la situation, apparaître blanc, si le système arrondit les informations du vert du bleu à 100%, ou apparaître plus rosé encore si le système arrondit les information du vert et du bleu à 50 %, ou bien d'une couleur différente si seul le vert ou le bleu est arrondi à 50%.

Ces approximations vont, de fait, entrer en interaction avec le système de filtrage retenu par la salle pour la projection en 3D, et vont être, selon le système, soit amplifiées, soit compensées, dans une combinaison aléatoire complexe difficile à prévoir à l'avance. Or, il faut savoir que contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'y a pas autant de DCP (copies numériques) 3D que de systèmes de projection.

Quel que soit le procédé de synthèse de l'image en relief, c'est en fait le même fichier DCP 4.4.2 qui va être utilisé pour projeter, que ce soit en X – Pand, en Real – D, en Dolby 3D ou encore, pour citer le dernier entré dans la compétition, en Panavision 3D, qui constitue en fait une variante du système Dolby 3D, avec des verres dichroïques différents. C'est d'ailleurs cela qui fait que les systèmes peuvent théoriquement être installés dans n'importe quelle salle. Un même projecteur peut ainsi théoriquement accueillir à tour de rôle tous les procédés de projection 3D, pour peu qu'il soit configuré en conséquence.

Les différences et nuances entre ces trois systèmes ne sont pas sans rappeler, d'une certaine manière, la manière dont, au début des années 1990, le son numérique multicanaux surround a été introduit dans les salles obscures à travers trois systèmes propriétaires complètement différents, si bien que ce n'est jamais tout à fait la même chose d'écouter un film en SRD, en DTS ou en SDDS⁴¹⁴, alors que

413 C'est encore un paramètre supplémentaire de la projection numérique, sur lequel on ne s'étendra pas ici, sinon pour rappeler que la projection argentique tire sa couleur d'un processus de synthèse soustractive (filtrages cumulés) reposant sur les couleur Cyan / Magenta / Jaune, alors que, à l'inverse, une couleur en projection numérique s'obtient par superposition des faisceaux lumineux issus de chacune de trois matrices : vert, bleu, rouge.

414 Ces sigles indiquent les trois principaux systèmes de son stéréophonique numérique lancés dans les années 1990 afin d'améliorer la qualité du son dans les salles. Comme nous allons le voir, ces trois procédés présentent des caractéristiques techniques très différentes. Outre une explication sommaire de leur principe dans le lexique, le lecteur est invité à consulter l'ouvrage *Sound and Recording*, de Francis Rumsey et Tim McCormick, où la question des technologies numériques d'enregistrement sonore est replacée dans un contexte technique plus général. Y sont notamment abordés les avatars de ces procédés destinés aux installations d'écoute à domicile grand public, que nous ne traiterons pas ici. *Sound and Recording*, Francis Rumsey, Tim McCormick, Sixième édition actualisée, Focal Press, 2009

les trois systèmes numériques s'appuyaient tous sur l'argumentaire déjà utilisé pour le CD, de la stricte homothétie entre le son numérique, et un original reproduit virtuellement à l'identique.

Au – delà du système à huit voies, SDDS est aussi un format de diffusion, encore en activité de nos jours, même si plus aucun nouveau film SDDS 8 canaux n'a été édité depuis la production Columbia *Spiderman 3* de Sam Raimi, à l'été 2007. Il s'agit, comme DTS et Dolby Digital, d'une technologie propriétaire, toutes trois ayant des spécificités auditives et techniques différentes, comme nous allons le voir maintenant.

Premier sur le marché, le système *Dolby Digital* a été lancé à l'été 1992 avec le film *Batman Returns*, sorti le 16 Juin 1992 aux Etats – Unis. Les données sont encodées suivant un principe similaire aux *flashcodes*, sur le bord gauche de la pellicule, entre les perforations.

Sur toutes les copies Dolby Digital figure, en secours, une bande son optique Dolby Stéréo SR, d'où, par extension, le surnom usuel mais abusif donné à ce format, rebaptisé pour aller plus vite « SR-D » par ses utilisateurs en cabine. Par la suite, le système sera amélioré en matricant les canaux d'ambiance arrière, ce qui permet d'ajouter un troisième, puis un quatrième canal d'ambiance (Dolby Digital Surround EX, inauguré en 1999 avec *Star Wars Episode I – The Phantom Menace*). C'est cette version qui a été utilisée pour *Pirates of the Caribbean : On Stranger Tides*.

Tout juste un an après le système Dolby, Steven Spielberg, l'un des actionnaires de la firme DTS, à l'origine du procédé dont les premières bases ont été posées en 1991, sort son *Jurassic Park*, le 9 Juin 1993. Le film est entièrement mixé en DTS 5.1, un système sonore qui repose sur l'utilisation d'une piste sonore séparée, stockée sur CD ROM, synchronisée avec le projecteur par le biais d'une piste de timecode 24 – Bit maison, piste timecode qui, pour schématiser, associe chaque photogramme du film à l'échantillon sonore qui lui correspond sur le disque. Là encore, en cas de problème de lecture ou de défaillance du système, le système utilise la piste son SR comme secours de repli, afin de pouvoir continuer la projection le plus normalement possible. La séparation du son et du film permet de s'affranchir des contraintes liées au support film afin d'obtenir la bande passante la plus élevée possible.

Quelques jours plus tard, Sony riposte à son tour, et lance son système *SDDS (Sony Dynamic Digital Sound)* dont le film porte – étendard sera *Last Action Hero* de John Mc Tiernan, qui sortira le 18

Juin 1993. Le système repose sur l'utilisation d'un faisceau laser vert – d'où le nom de code initial du procédé « Green Lantern » pendant sa phase R&D – pour décoder une piste sonore bleue déposée sur les manchettes de la pellicule, avec un complexe système de secours matricés en cas d'incident sur l'une ou l'autre des deux pistes de lecture, le système ne rebasculant en SR-D qu'en dernier recours, dans le cas où la piste – son matricée viendrait elle aussi à faire défaut.

Toutes les salles n'étant pas forcément équipées des trois systèmes sonores, une partie des films à très gros budget (les blockbusters) sortis dans la décennie qui suivra seront, de fait, disponibles dans les trois versions : SR-D, DTS et, bien sûr, SDDS. Or, une simple étude technique des propriétés des trois formats suffit pour se rendre compte des différences qui existent entre eux, différences qui ne seront, on l'imagine bien, pas sans conséquences sur le rendu final de la bande – son du film.

Tout d'abord, reprenons les spécifications de chacun des trois systèmes⁴¹⁵ :

	Données numériques				
Procédé	Bande passante	Taux	Fréquence	Bit / échantillon	Algorithme
SR-D (Dolby Digital)	384 Kbs / s	VBR	48 Khz	19 Bit	AC - 3
DTS	768 Kbs / s	CBR	44,1 Khz	16 Bit	N.C. propriétaire
SDDS	640 Kbs / s	CBR	44,1 Khz	N.C.	ATRAC

Si l'on en juge par les commentaires d'opérateurs familiers des trois systèmes, qualitativement, les trois systèmes se complètent, en ce sens que, par exemple, l'algorithme très musical du SR – D, couplé à la fréquence d'échantillonnage plus élevée et à l'information par échantillon plus détaillée (19 bits) compensent au moins en partie, la plus faible bande passante (donc le débit global d'informations par seconde). En résumé, l'information, bien que limitée en volume, est très synthétique. A l'inverse, le DTS, lui, est beaucoup moins subtil et s'appuie, à l'inverse, sur un fort débit de données pour compenser les

⁴¹⁵ Compilation des données fournies par les trois fabricants, directement sur leurs sites respectifs.

VBR est l'acronyme de Variable Bit Rate, ce qui signifie, pour simplifier, que le nombre d'informations effectivement utilisées par seconde de son diffusée peut varier, permettant de fait, à bande passante égale, de mieux documenter le ou les échantillons qui le précèdent ou qui le suivent. A l'inverse, un système CBR (Constant Bit Rate), lui, utilisera à chaque seconde la totalité de la bande passante pour coder l'échantillon sonore diffusé dans ladite seconde.

défauts de l'encodage propriétaire.

De son côté, le système Sony semble explorer une voie médiane, avec une bande passante plus basse, mais compensée par un codec (ATRAC), initialement développé par la firme japonaise pour ses *MiniDisc*, qui divise le signal en trois zones principales de traitement.

A volume sonore égal, et peut être à cause du système de compression par élimination des fréquences harmoniques inaudibles pour l'oreille humaine, un peu comme sur l'enregistrement MP3, il semblerait que le système SDDS soit perçu comme moins agressif que ses concurrents et notamment DTS, peut – être parce que ces derniers sont moins subtils en la matière, et privilégient davantage la perception du « volume » sonore, plutôt que la finesse des informations.

A priori négligeables, ces nuances vont cependant participer de la réception du film par le spectateur : en fonction des propriétés d'encodage des données audio, l'information stockée ne peut, du moins sur le papier, pas être la même. Par conséquence, la perception et le rendu sonore dans la salle, seront d'autant plus différents que cela dépendra aussi d'un paramètre supplémentaire : la configuration des équipements de décodage et d'amplification, en un mot, de l'ensemble des éléments montés dans les racks de la chaîne son. En effet, pour reprendre l'expression d'un opérateur, « un Dolby SR bien réglé, ça peut quand même faire la blague », et parfois, même, tenir la comparaison face à une installation SRD. A l'inverse, un système mal entretenu peut entraîner des parasites, ou pire, perturber la masse de tout l'équipement.

De même que l'imagerie numérique est réputée être *des pixels qui se déguisent*, pour reprendre l'expression de Jean – Luc Godard volontiers rappelée par son collaborateur Jean – Pierre Beauviala, le cinéma va se mettre à compter sur le son numérique pour émuler au mieux le pistage magnétique des copies 70mm, comme, dans une moindre mesure, des copies Scope des premiers temps.

Sur le plan des capacités d'émulation de ces bandes – sonores « de prestige », le SDDS 8-C a eu une durée de vie trop courte pour permettre une véritable comparaison avec son concurrent lancé par DTS en la matière. Baptisée DTS SV, autrement dit DTS Special Venue, cette variante du système standard permet, comme son homologue chez Sony, de reconstituer les cinq pistes frontales du 70mm - à ceci près

que les assignations des différentes pistes chez Sony est, elle, d'origine - cette seconde version du système imagé par Digital Theatre Inc, ambitionne d'émuler le rendu sonore du 70mm, et de permettre la poursuite de la projection de copies, alors même que le pistage de celles – ci a été abandonné. Etudier et comparer la manière dont les deux procédés peuvent imiter le rendu sonore des copies 70mm magnétiques va donc se résumer à les étudier, du moins pour le moment, sur le papier, a fortiori quand on sait que les salles équipées DTS ne l'étaient pratiquement jamais SDDS

D'entrée de jeu créé pour émuler à moindre coût – et sans les problèmes de souffle du pistage magnétique – le SDDS reproduit, sur le papier, les capacités sonores d'une chaîne 70mm, même en 35mm, en assignant les canaux 1 à 5 derrière l'écran, et le sixième, aux ambiances arrière.

Cependant, on notera la principale différence entre le DTS SV et le SDDS 8C, qui est la présence, indispensable en SDDS, facultative en DTS SV, du subwoofer,⁴¹⁶ en ce sens que le sixième canal n'est, en SDDS, capable de travailler que dans les basses fréquences, alors que le DTS SV propose, lui, six canaux discrets capables de répondre sur l'ensemble du spectre. Evidemment, ce sixième canal suppose donc, outre une amplification calibrée en conséquence, des enceintes dans la salles suffisamment riches en basses pour pouvoir se passer du caisson de basses, ce qui est rarissime en salles, les configurations étant conçues justement en prenant en compte le soutien du caisson de basses, en renfort.

Le système DTS 70mm, lui, est un format son DTS *Standard*, qui suit les implémentations Dolby Surround habituelles, et est doté d'un caisson de basses, ce qui signifie donc, a minima, un nécessaire mixage 5.1, voire 7.1 dans le cas, rare, d'un mixage DTS – ES 70mm (à ma connaissance, les copies neuves 70mm DTS sont, le plus souvent, en DTS SV pour respecter le pistage original des films), nous n'aurons pas non plus les informations centre droit et centre gauche, dans la mesure où les deux pistes additionnelles sont, comme on l'a vu, assignées à des canaux d'ambiance arrière, ce qui ne correspond pas au schéma d'implémentation du Todd-AO comme du 70mm.

416 Caisson de basse. Les opérateurs continuent d'employer l'expression « Subwoofer », aussi et surtout parce que les connectiques, à l'arrière des équipements, sont semble t – il presque toujours porteuses des libellés ou des acronymes anglais.



Illustration 31: Photographie d'un des disques DTS livrés à l'Alhambra (Marseille) avec la copie 70mm de *Playtime*.

Ainsi, *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965), semble exister dans deux versions DTS, l'une, encodée et mixée en DTS SV, qui reproduit le schéma de mixage original et constitue, de fait, un avatar moderne de la restauration Comtrak de 1980, et l'autre, en DTS 70mm, c'est à dire, avec le schéma de mixage 5.1 Dolby plus classique, très proche de celui présenté sur la dernière édition Blu – Ray en date.

Aujourd'hui, *Playtime* (Jacques Tati, 1967) ou *West Side Story* (Robert Wise et Jerome Robbins, 1960), sont ainsi disponibles en DTS SV, tandis que *Titanic* (James Cameron, 1997) ou encore *Tomorrow Never Dies* (Roger Spottiswoode, 1997), ont, eux, été mixés et conçus dans leurs rééditions 70mm pour une diffusion en DTS 70mm, avec le caisson de basses et la configuration 5.1 classique, ce qui a impliqué, pour les opérateurs du cinéma *Alhambra Cinémarseille*, de procéder à une certaine customisation de leur installation lors des projections de *Playtime*.

En effet, les opérateurs avaient reçu trois jeux de disques 70mm : deux jeux « SV », et un jeu 5.1, comme en témoigne cette photographie prise dans la cabine à l'époque. Les deux premiers jeux contenaient le mixage 70mm SV, avec les six pistes et le troisième et dernier, photographié ici, utilisait la configuration standard 5.1, comme on peut le remarquer avec la présence du sigle « SW » (pour Sub – Woofer) que l'on devine sous le titre du film, sur l'étiquette du disque.

A l'issue des premiers essais, il s'est avéré que les disques 70mm SV, trop sollicités et probablement irrémédiablement rayés, étaient hors d'usage et ne passaient pas sur le lecteur. De fait, décision a été prise d'utiliser la version 5.1 « de secours ».



Illustration 32: La table de mixage de l'Alhambra que Tati n'utilisait ici pour ainsi dire pas.

Le lecteur est invité à noter que cette version est un double de la version 35mm DTS / SRD exploitée dans les salles « normales » à l'époque de la ressortie du film. La bande - son originelle y est numériquement retravaillée pour, au moins en partie, la remettre « dans les clous » d'un rendu sonore 5.1 standard. Pour ce faire, elle a été retraitée à l'aide du système de spatialisation Arkamys, paramétré pour donner l'illusion d'une spatialisation et ainsi dynamiser les canaux d'ambiance arrière –

Les opérateurs de l'Alhambra Cinéarseille ont alors pris la décision de modifier leur installation et d'opérer une projection « non standard », pour essayer d'émuler⁴¹⁷ le rendu frontal du son voulu par Tati et présent sur les disques SV inutilisables. Pour ce faire, ils ont récupéré le signal sonore 5.1 issu du rack mobile DTS 6 loué pour l'occasion, et l'ont directement réinjecté dans la console son façade de la salle,

⁴¹⁷ En informatique, un logiciel d'émulation ambitionne d'imiter au mieux le rendu d'un processus ou d'un équipement donné. Par métonymie, il s'agissait ici de reproduire, avec les moyens du bord, un rendu que la configuration technique normale de la salle ne permettait théoriquement pas d'obtenir.

laquelle console son était habituellement destinée à sonoriser tables rondes et autres spectacles, la salle étant en effet par ailleurs dotée d'un plateau devant l'écran, ce qui permet d'y organiser des évènements alternatifs au Septième Art.

On avait donc, sur la régie son, trois tranches dédiées au système DTS, tranches diffusées par les enceintes de la salle, installées au plafond à l'avant du plateau, dans une configuration stéréophonique frontale, permettant d'approcher tant bien que mal le rendu frontal du mixage 6.0 SV qui avait été prévu au départ.

Cependant, on constatera au passage que les opérateurs ont pris la décision de légèrement augmenter le volume de la tranche centrale, déséquilibrant de fait le mixage original qui prévoyait, à l'inverse, une diffusion strictement équilibrée des différentes pistes. De fait, ce choix, très empirique, relativise leurs efforts, dans la mesure où ce réglage de la tranche centrale, en l'absence de disques d'étalonnages, s'est fait soit au vu – mètre, soit à l'oreille.

A travers la question posée par la configuration non standard de la projection de l'Alhambra Cinémarseille, et à celle du réglage empirique du canal central, cette projection particulière et les efforts des opérateurs nous rappellent que, au – delà des contraintes liées à la seule copie ou à l'équipement, le paramétrage de celui – ci et l'intervention de l'opérateur ne sont pratiquement jamais anodins, en ce sens qu'elles ont toujours un effet direct – idéalement, le moins « notable » possible – sur la réception de l'œuvre cinématographique. En d'autres termes, une copie excellente peut souffrir d'une projection de mauvaise qualité, ou d'une projection dans des conditions trop éloignées de l'original, malgré sa qualité intrinsèquement supérieure sur le papier.

Historiquement, en effet, l'opérateur est a minima celui sur qui le spectacle – et sa réussite – va reposer, à un point tel que les copies « Roadshow » s'accompagnaient souvent de fascicules contenant des instructions très détaillées à l'intention des projectionnistes, leur recommandant, par exemple, de calculer au plus près le timing d'ouverture de leur rideau de scène, ou de monter légèrement le volume sonore à un moment donné afin d'en renforcer l'impact sur le public présent dans la salle, comme ce fut le cas sur la

troisième bobine du *Cid* d'Anthony Mann, au cours de laquelle le projectionniste est invité à « monter le fader volume de deux points (4dB) (...) pendant la totalité de la scène de combat. Baisser à nouveau le fader à la fin de la scène, au moment où Heston marche sur le roi et lui lance 'A qui appartient Calahorra ? »⁴¹⁸

Ces informations, qui vont de la position des entractes jusqu'au minutage des musiques d'entrée et sortie s'appellent des *cue sheet*, terme qui reprend, en fait, les partitions des vieux films muets, dotées d'instructions et de repères de synchronisation extrêmement précis, ce qui a permis d'ailleurs, de reconstituer très précisément la durée du métrage manquant sur le film de Fritz Lang *Metropolis*.

De la même manière, ces *cue sheet* nous renseignent aujourd'hui sur la durée des projections lors de représentations *roadshow*, et sont, à ce titres, précieuses pour l'estimation des lacunes restantes dans les copies encore existantes de films comme *The Alamo*, par exemple.

Au-delà de ces quelques cas particuliers, ces pratiques ont, encore aujourd'hui, laissé un héritage sous la forme de l'ensemble des opérations en cabine liées à la manipulation et à la projection des copies 35mm, à partir des plannings établis par le programmeur et le chef de cabine. Départs des séances, modalité d'extinction des lumières de la salle, configuration subtile de certains éléments sonores sont en effet autant de compétences qui incombent à l'opérateur – projectionniste, qui se retrouve à devoir assumer certaines décisions, comme celle de supprimer une collure laboratoire, par exemple, ou celle d'ajouter, sur la fenêtre de la cabine, du scotch opaque afin de masquer au mieux l'effet de trapèze qu'implique l'installation désaxée du projecteur à cause d'un pilier de soutènement dont l'encombrement avait été sous – estimé en regard du volume nécessaire pour installer le projecteur et les plateaux.

Plus spectaculaire encore, quelques rarissimes salles à travers le monde ont pu être dotées de systèmes de projection par le plafond, afin d'éviter de réduire encore par le volume de la cabine de projection une jauge déjà rendue faible par une salle particulièrement exigüe ou étroite. Ces systèmes fonctionnaient à l'aide de miroirs, la Bible des opérateurs projectionnistes de cinéma, le *Guide de l'opération de projection sonore*, rédigé par Jean VIVIE, en présente d'ailleurs les schémas dans son édition de 1973. (Editions DUJARRIC), ce qui rendait très difficile – et très approximative – la mise au

418 *Cue Sheet for presenting the 35mm Production of "El Cid"*,

Anonyme, Allied Artists Pictures Corporation, 1964.

Reproduction : Martin Hart, American Widescreen Museum, <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/elcid3.htm>

point, si bien que l'opérateur en était parfois réduit à se fier aux spectateurs qui arrêtaient de siffler pour déterminer si le point en salle était bon ou non.

Aujourd'hui, à l'heure du tout numérique, ces éléments, grâce aux possibilités nouvelles offertes par l'arrivée de l'informatique, qui perfectionnait les avantages déjà certaines des différents systèmes d'automatisation⁴¹⁹, ont pour partie disparu, l'opérateur voyant son rôle en matière de *Showmanship* réduit, de plus en plus, à celui d'un programmeur qui entrerait des codes pas à pas, d'abord, sous la forme des fameux scotches magnétiques principalement utilisés pour le repérage du début et de la fin de la séance, et, pour ne prendre qu'un seul exemple, des génériques de fin.

Si, dans l'immense majorité des multiplexes, les opérateurs, moins par manque de créativité que de temps, se conforment le plus souvent aux *credit offset* qui leurs sont communiqués par le laboratoire ou placent le repère de rallumage salle lors d'un visionnage en vitesse très accélérée dès qu'apparaît le premier carton du générique, certains opérateurs, plus créatifs, le placent en fonction de critères comme l'heure de la journée ou la présence d'enfants dans la salle, ainsi que la langue (projection en Version Originale ou Version Française).

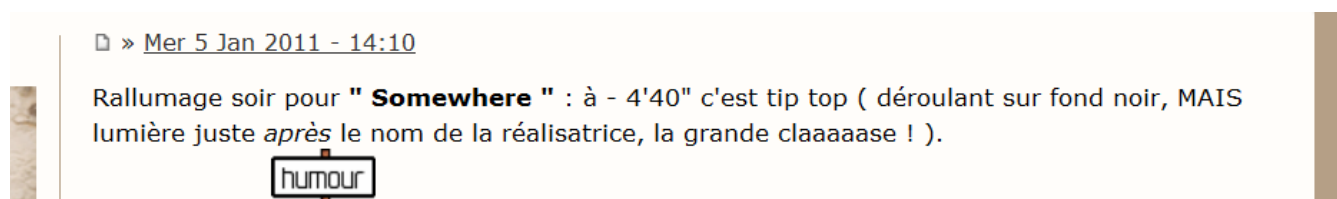


Illustration 33: www.projectionniste.net, capture d'écran.

Ainsi, de cette opératrice, sur un forum corporatiste, qui indique, non sans fierté, à ses collègues avoir trouvé « le » point de rallumage « soir » idéal (c'est à dire, à 50% d'intensité lumineuse, ce qui correspond à peu près à l'éclairage de la salle pendant les bandes – annonces) sur le film de Sofia Coppola *Somewhere* (2010).⁴²⁰

419 Des systèmes *Rock N Roll* qui évitaient le rechargement du projecteur, mais nécessitaient une grande attention accordée au montage, en passant par les premiers *Automations* et leurs scotches magnétiques, avatars modernes des encoches pratiquées sur les manchettes des anciennes pellicules (9,5mm, notamment) pour l'affichage de *freeze frames*, les procédés d'automatisation des séances ont notamment accompagné la transition du double poste, encore en vigueur dans de rares salles et en festivals, vers la projection « en copie montée », qui ne nécessite plus la présence continue de l'opérateurs et des « change - over » toutes les 20 minutes, c'est à dire toutes les bobines.

420 Par respect pour l'anonymat des opérateurs, et à la demande de certains d'entre eux, décision a été prise de ne pas indiquer leurs pseudonymes et leurs sites d'affectation.

Un peu plus loin dans le même sujet de discussion, s'était d'ailleurs engagé un débat sur l'intensité du rallumage « soir » à paramétrer à l'issue de certaines séances, qui s'achèvent un peu brutalement comme *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) ou *The Perfume* (Tom Tykwer, 2009), sur un effet un peu spectaculaire ou, comme *Titanic* (James Cameron, 1998) sur une note émotionnelle particulièrement forte, auquel cas un rallumage trop rapide ou trop violent pourrait être contre – productif vis – à – vis de l'effet produit sur l'auditoire.

Toutes les installations ne permettent pas nécessairement de doser à volonté ledit éclairage, qui se résume, dans certains cas, à des lampes à décharge dépourvues de variateur d'intensité. Cependant, en général, on peut au moins choisir entre plusieurs niveaux par quarts d'intensité (0 / 25 / 50 / 75 / 100), et la plupart des salles permettent de séparer l'éclairage en au moins deux blocs, un bloc avant, susceptible de déborder sur l'écran, et un bloc arrière, blocs auxquels viennent s'ajouter, dans certains cas, des éclairages spécifiques sur l'écran, pour mettre celui – ci en valeur, à l'instar des découpes ornées de porte – gélatines tournants installées dans la salle 7 du Cinéma Le Prado à Marseille, ou de ces spots halogènes plongeant sur celui – ci au cinéma *Le Renoir*, d'Aix – en – Provence.

Par ailleurs, la performance de l'opérateur, du moins en exploitation « normale », est de moins en moins liée à celle de la séance, dans la mesure où sa tâche se borne en apparence désormais généralement à « lancer » le show avant de se retirer pour regagner la cabine suivante, et ainsi de suite, un opérateur pouvant avoir à lui seul la charge de la surveillance d'une quinzaine de salles sur un même multiplexe, résumant bien sa tâche à celle d'un intervenant en cas d'incident, mais non, a priori, comme un élément du spectacle cinématographique.

De plus, en numérique, il n'est pas rare que, pour des raisons liées, entre autres, à la sécurisation des flux, les opérateurs n'aient pas la possibilité d'intervenir à leur guise sur certaines fonctions précises de leurs installations, et soient donc contraints de laisser le constructeur prendre la main « à distance » sur celles – ci. Un contexte et des habitudes nouveaux pour les opérateurs dont en 35mm ou en 70mm, les talents d'improvisation et de dépannage ont permis de « sauver » plus d'une séance de l'annulation. Une situation difficile à éviter en numérique si les opérations de réinitialisation du système ne suffisent pas à

remettre celui – ci suffisamment d'aplomb pour mettre tout de même en route la séance.⁴²¹

Pour autant, les séances sont – elles vraiment harmonisées et directement comparables de manière valide ? En fait, au-delà d'une hypothétique modification de la mise au point, les opérateurs gardent tout de même encore sous leur contrôle un paramètre particulièrement fondamental dans la réception cinématographique : le réglage du volume sonore général pendant la séance, via le fader « master »⁴²² situé en façade, au niveau des processeurs son, et, en ouvrant les panneaux arrières de leurs processeurs, sur certains éléments précis, notamment, le gain alloué au caisson de basses.

La plupart des opérateurs contactés ou rencontrés entre Paris, Marseille, Aix – en – Provence, Avignon et Montpellier comme sur les forums corporatistes ont tous, unanimement, insisté sur un point : si, théoriquement, toutes les installations sonores devraient passer leurs films au niveau sonore de « 7 », comme recommandé par les installateurs lors de la configuration des lieux, dans les faits, le réglage du volume sonore en cours de projection est souvent fait de manière très empirique, l'opérateur au cours de ses rondes faisant, chaque fois que possible, un tour dans la salle afin de s'assurer du confort auditif des spectateurs.

De fait, comme le témoignage d'opérateurs, par exemple sur le site www.projectionniste.net tendrait à en rendre compte, rarissimes sont les séances à être véritablement projetées à un niveau « 7 », celui ci étant souvent jugé, au mieux inconfortable, au pire, carrément insupportable, à un point tel que, certains opérateurs en viennent parfois à se demander s'il n'y a pas un fond de vérité dans cette plaisanterie ironique qui veut que les mixeurs américains travaillent, en auditorium, avec des protections auditives sur les oreilles. Au – delà de cette légende, il serait intéressant de savoir si cette pratique de baisser le son est typiquement française ou si, plus généralement, d'autres projectionnistes, notamment américains, s'y adonnent. Auquel cas on pourrait alors valider cette hypothèse que certains films seraient intentionnellement surmixés, afin de compenser leur future diffusion à un volume trop bas, dans un cercle vicieux perpétuel.

421 En 35mm, et plus généralement en pellicule, une séance peut tout à fait très bien se terminer sans anicroche supplémentaire après une panne sérieuse réparée en urgence par le projectionniste, et ce, même si le problème n'est pas entièrement résolu. En numérique, il suffit qu'un paramètre critique ne soit pas au vert pour que le système refuse de démarrer, ou, pire, interrompe une séance en cours : le système est beaucoup moins tolérants aux situations extrêmes. C'est pour cette raison d'ailleurs, que le numérique inspire une méfiance aux opérateurs de cinéma itinérant, qui assurent souvent des séances dans des conditions approximatives.

422 Comparable au bouton de volume d'une chaîne stéréophonique classique, le réglage de ce potentiomètre ne permet pas d'agir séparément sur les différents éléments sonores qui composent le mixage, qui en sont tous également affectés. A moins de

Ainsi, selon les salles, et selon la configuration du système, un même film pourra tour à tour être projeté à un volume situé entre 4.5 et 6.0. A titre de comparaison, le niveau sonore des publicités et autres films – annonces, est, lui, généralement calibré autour de 3.5, et les musiques d'ambiance (le « non - synchrone », pour employer le terme idoine), généralement autour de 1.5, voire 2 dans certaines très grandes salles.

Ces niveaux sont choisis de manière empirique par les différents opérateurs se relayant au sein d'un même cinéma, le plus souvent en fonction de leur propre perception ou, plus rarement, en fonction des volumes sonores observés lors de projections – tests organisées le mercredi matin, sur certains sites de prestige. En cabine, le niveau sonore est ajusté soit à la main, soit, pour les installations qui le permettent, directement via la mémorisation d'un réglage (au même titre que l'intensité de la lumière dans la salle, comme nous l'avions vu précédemment).

Selon l'équipement et le format sonore de la bande sonore, un même réglage pourra par ailleurs, dans une même salle, être ressenti de manière radicalement différente sur le plan de son agressivité auditive, et donc, de fait, sur celui du confort des spectateurs et des limites d'intensité à ne pas dépasser. Ainsi, il semblerait que le son SRD, comme le son SDDS, ont un rendu plus « supportable » à volume égal, qu'une bande – son DTS soit, dans le même temps, perçue comme plus violente pour les oreilles, ce qui fait qu'une même bande son ne sera pas forcément passée au même niveau en SRD ou en DTS, même dans la même salle.

Au – delà de la différence de traitement des données, il semblerait que la compression sonore ne soit pas tout à fait la même dans les différentes versions, ce qui pourrait expliquer ce ressenti plus « agressif » d'une bande – sonore DTS en regard de bandes équivalentes ou identiques mais diffusées, elles, en SRD ou en SDDS.

Par compression, on entend, ici, la restriction de la plage dynamique entre les sons faibles et les sons les plus forts. A titre de comparaison, on peut faire un parallèle avec le fonctionnement du réglage du contraste sur n'importe quel téléviseur ou vidéoprojecteur : plus le contraste sera élevé, plus les zones

claires seront blanches, et plus les zones sombres seront noires, mais, si l'on travaille de manière trop peu subtile, on court le risque de « brûler » des zones qui étaient destinées au départ à être grises, tandis que, plus généralement, les zones intermédiaires sont traitées avec moins de nuances, on se retrouve avec moins d'informations dans les entre – deux.

Le même principe est à l'œuvre avec la compression. Au départ, nous avons des sons plus ou moins faibles, et des sons plus ou moins intenses, avec, entre les deux, toute une gamme d'intensités intermédiaires très faciles à maîtriser sur n'importe quel banc de montage, et ce d'autant plus que, comme ont pu le rappeler Rémy Aldjiman ou Sébastien Denis lors du colloque international *Travail et Création Artistique en régime numérique*⁴²³, le son au cinéma fait depuis le début des années 1980 et le développement des infrastructures *Dolby Stereo* l'objet d'une attention séparée de plus en plus méticuleuse, à un point tel que les opérations de montage son et de mixage son sont devenues de plus en plus onéreuses sur le plan de la post – production, les phases de mixage son prenant un laps de temps de plus en plus important.

En France, il semblerait que la plupart des monteurs et mixeurs son composent leurs rendus de manière plus ou moins respectueuse des recommandations Dolby en la matière, en travaillant leur gamme de compression dans une plage qui évite les contrastes trop désagréablement violents (et le stress auditif qui s'ensuit) entre les plages calmes, et celles où le son est plus puissant, ce qui permet de s'approcher semble t – il plus facilement du niveau « idéal » de 7.0 sur le fader son.

A l'inverse, le films américains, ou mixés dans le cadre d'une culture américaine, présentent, eux, une dynamique sonore plus ramassée et davantage excentrée dans la moitié supérieure de la plage dynamique (rappelons *Tron Legacy* et son mixage surpuissant en *IMAX Digital* réputé « dépoussiérer les enceintes », si bien que le volume pouvait atteindre les 90 dB dans les moments les plus violents du film). En fait, il semblerait que les « pics » de puissance soient principalement dû à l'utilisation simultanée de *tous* les canaux à leur pleine puissance – y compris, et surtout, celui dévolu au caisson de basses ou subwoofer – afin de produire un effet d'immersion et de spectaculaire le plus physique possible pour les spectateurs, comme durant certaines des scènes – clefs d'*Avatar*, par exemple, ou de n'importe quel film américain à suspens.

423 *Travail et Création Artistique en Régime Numérique*, Colloque International de l'Université d'Avignon et de Pays de Vaucluse, Chartreuse d'Avignon, Ville neuve les Avignon, du 24 au 27 Mai 2011.

Pour prendre quelques exemples moins récents, on citera *US Marshals*, de Stuart Baird (1997), dans lequel les coups de feu tirés par les protagonistes du film déclenchent presque invariablement une déflagration qui active également, et contre toute attente, les enceintes arrière en plus du caisson de basses, ou encore *Wild Wild West* de Barry Sonnenfeld (1999), dans lequel l'enjambement du champ magnétique qui entoure Artemius Gordon et James West déclenche une légère onde de choc sonore dans les graves, qui part du caisson de basses pour aller jusqu'aux enceintes arrières avec un très léger délai qui accentue encore l'impression de volume physique produite par cet effet.

Les dessins animés n'échappent pas, semble-t-il, à cette règle. Ainsi, il est de plus en plus fréquent que les opérateurs, quand ils n'en prennent pas d'eux – mêmes la décision, se voient donner pour instructions de passer les films pour enfants à un niveau sonore bien en – dessous de celui habituellement requis pour n'importe quel autre titre passé dans la même salle, principalement dans le but d'éviter d'effrayer les enfants les plus jeunes – et les inmanquables réactions de protestation des parents, ce qui fait que les séances V.F., davantage susceptibles d'accueillir et d'attirer un public familial, sont généralement réglées à un niveau sonore moins fort que les séances V.O. organisées dans le même cinéma, et souvent, avec le même D.C.P., la plupart de ces films étant en effet montrés en numérique.

Au – delà du pouvoir immersif de la bande son qui en est fortement diminué par cette opération, les caissons de basses (subwoofers) installés derrière l'écran, qui nécessitent un certain niveau d'intensité pour réagir et/ou s'activer ne sont de fait pas ou peu stimulés dans ces séances dont le rendu évoque par moments davantage les heures de gloire du Dolby SR, voire du Dolby Stéréo que celles du DTS.

Ce changement de politique vis – à – vis du volume sonore semble récent, et dater de seulement quelques mois, puisque *Ice Age 3 – Dawn of the Dinosaurs* (Carlos Saldanha et Mike Turmeyer, 2009) ou encore *Monsters versus Aliens* (Rob Letterman et Conrad Vernon, 2009) ont tous deux été vus en salles dans des conditions sonores sinon « normales », du moins très acceptables sur le plan du volume sonore alors que, plus récemment, *Megamind* (Thomas Mc Grath, 2010) ou *Rio* (Carlos Saldanha, 2011) ont été, eux, vus dans les mêmes salles avec un volume sonore beaucoup plus faible que celui habituellement pratiqué aux mêmes horaires, et dans la même version (V.F.).

Là encore, ce genre de phénomène implique une perte d'immersion, et, dans un cas comme dans l'autre, de « puissance technique déployée par la salle », pour reprendre l'expression de Laurent Jullier.

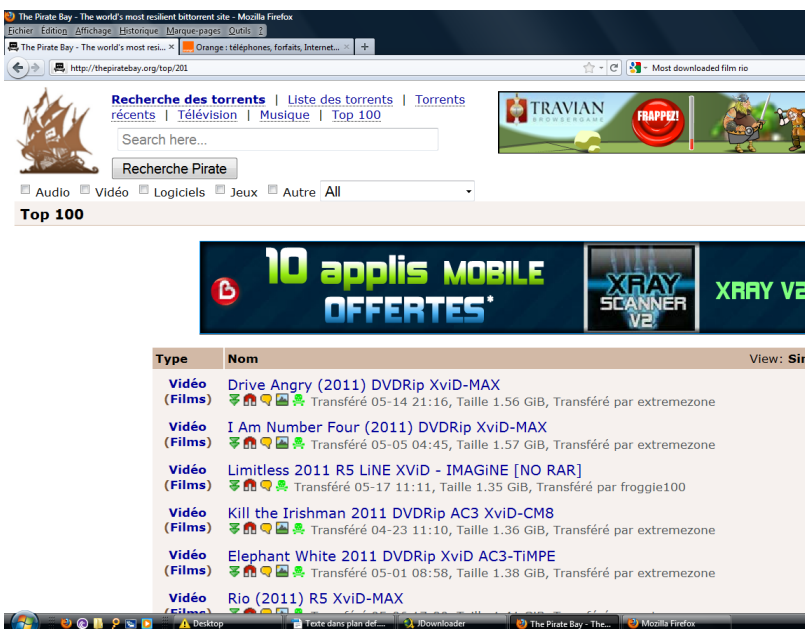


Illustration 34: Top 100 de The Pirate Bay. Capture d'écran.

A ce moment – là, le film était encore à l'affiche dans environ 500 salles dans l'Hexagone, et n'avait pas encore amorcé sa dernière phase d'exploitation, au cours de laquelle un film est généralement relégué dans les plus petites salles.

C'est une performance notable, quand on connaît le turnover assez fort qui existe dans cet univers, habituellement monopolisé par les éditions DVD-Rip, il est vrai lancées à une période beaucoup plus tardive, et plus proche de la sortie DVD ou Blu-Ray Disc des films, en moyenne quatre à cinq mois après la première exploitation américaine.

Cependant, il faut préciser que, au moment où s'échange avec le plus d'intensité le fichier pirate

424 Le monde est divisé en plusieurs zones d'édition DVD afin d'éviter, du moins sur le papier, qu'un DVD américain (Zone 1) ne soit lisible par les lecteurs européens (Zone 2) avant l'arrivée sur le marché du DVD spécifique à cette zone. Un disque de Region 5 est normalement édité principalement en Inde et en Russie, mais, en l'occurrence, cette expression permet aux pirates de désigner des versions issues de DVD de démonstration émis par le studio lui-même, afin de brouiller les pistes quant à d'éventuelles poursuites : ces pays ayant une forte industrie du piratage, prouver qu'il ne s'agit pas d'une copie provenant de là-bas peut prendre du temps.

évoqué précédemment, le film de Carlos Saldanha n'est déjà plus majoritairement exploité en 3D, avec seulement 145 copies (V.O. comme V.F. Confondues) sur près de 400, mais en 2D, que ce soit en numérique ou en 35mm. En d'autres termes, il est maintenu à l'affiche dans des versions qui ne sont, a priori, pas susceptibles d'attirer les mêmes publics que les téléchargeurs moyens, lesquels – et notamment les 12 – 25 ans, ont de toute façon, pour une bonne part, déjà vu au moins deux fois le film de Carlos Saldanha, soit en salles dans sa version 3D, soit chez eux dans sa version 2D « dans le confort et la gratuité de leurs chambres équipées ». ⁴²⁵

Dans le même temps, le film de Carlos Saldanha appartient à un genre (l'animation), qui fait partie de ceux ayant la plus longue longévité en salles, à l'instar de *Toy Story 3*. Le film de Lee Unkrich, pourtant lui aussi très piraté passée sa sixième ou septième semaine d'exploitation arrive en effet quand même sixième du classement box-office des films en France pour l'année 2010, après être resté 21 semaines d'affilée à l'affiche. Le record en la matière reste détenu par *Ratatouille*, arrivé premier sur 2007, et retiré de l'affiche au bout de 35 semaines.

Ce facteur semble d'ailleurs avoir été pris, au moins en partie, en compte par la filière. Ainsi, on précisera que, si le parc de salles équipées en numérique n'a cessé de croître en France depuis Novembre 2009 et la sortie du film de James Cameron *Avatar*, il semblerait, si on en juge par le nombre de copies 3D annoncées à travers l'Hexagone, que le développement des installations relief se fasse à un rythme désormais sinon ralenti, du moins beaucoup moins soutenu qu'à l'époque. En parallèle, les projecteurs 35mm, eux, continuent de quitter les uns après les autres les cabines de projection des multiplexes, à un point tel, d'ailleurs, que l'épreuve 2011 de Technique de Projection du CAP Projectionniste comportait, à la grande déception des candidats, beaucoup plus de questions sur la gestion et la manipulation des DCP que sur l'entretien d'un projecteur 35mm. A l'été 2011, un point de non – retour était franchi, avec plus de 50% des salles équipées en France.

Tous ces éléments constituent autant de paramètres qui ne sont que rarement pris en compte dans une réflexion sur les conditions de réception des œuvres cinématographique, alors qu'ils sont au contraire fondamentaux dans la mesure où c'est à leur aune que va se construire, pour les spectateurs, ce qui constituerait bien souvent, pour l'immense majorité d'entre eux, leur première confrontation avec l'œuvre cinématographique, à l'aune de laquelle ils vont, par la suite, et comme on l'a vu, jauger et comparer les

425 Oliver Alexandre et Bernard Stiegler, *Utopia, à la recherche d'un cinéma alternatif*, Ed. L'Harmattan, 2007, p.89.

différentes versions auxquelles ils seront confrontés ultérieurement.

Ils sont d'autant plus problématiques que tous les paramètres relatifs à l'exploitation quotidienne des cabines de multiplexe ne sont que rarement documentés, les cahiers de bord des différents opérateurs mentionnant plutôt les problèmes et incidents de parcours rencontrés, tandis que le niveau recommandé de projection fait plutôt l'objet d'une note beaucoup moins durable dans le temps, sous la forme d'un post – it déposé directement sur le rack du processeur son ou, pour les cabines qui en sont dotées, sur le tableau blanc qui trône dans certaines d'entre elles non loin du bureau où s'opèrent les tâches « administratives » du métier de projectionniste (remplissage des documents d'état de copie, etc...)

Quant aux cahiers de bord que nous évoquions, ils ne sont en général pas conservés sur le long terme, dans la mesure où les informations, qui y sont consignées ont surtout une visée utilitaire dans le cadre des différents services et opérations de projection, et pas forcément dans le but archivistique de garder une trace des séances organisées.

En effet, au-delà de la nécessaire conservation des données relatives à la fréquentation et à la trésorerie dans l'éventualité d'un contrôle sur le plan financier, conserver des informations autres que le nom du distributeur qui a livré telle ou telle copie dans le but d'une reprise – et encore, il y a aujourd'hui des bases de données gratuites sur Internet qui remplissent parfaitement ce rôle – ne semble pas présenter pour l'exploitant, un intérêt et encore moins une nécessité, à long terme. On l'a dit, les informations qui y sont consignées sont généralement uniquement réservées à un usage interne entre techniciens, afin de prévenir que telle copie a été endommagée, que tel film doit être passé à tel ou tel niveau son en salle, ou encore que la tourelle de tel projecteur ne fonctionne plus.

Dans ces conditions, ne nous restent, comme information sur ces séances depuis longtemps oubliées, que les informations en provenance des distributeurs et/ou, pour les films numériques, les logs des serveurs, ou encore, directement, les témoignages d'opérateurs en fonction à ce moment là, en acceptant de courir le risque que les informations anecdotiques puissent être biaisées par la contamination de certains des souvenirs des projectionnistes, qui peuvent avoir confondu deux séances, ou oublié certains détails.

Or, ces données, croisées avec des comptes – rendus de spectateurs, seraient fort utiles pour

comprendre et comparer les modalités d'exploitation d'un film donné d'un endroit à l'autre, et, de fait, de définir au mieux les conditions du spectacles cinématographique qui étaient celles des « premières » rencontres des spectateurs avec les films. Bien que moins spectaculaires, sans nul doute, que les différentes séances très spéciales que nous avons eu l'occasion d'évoquer, ces séances d'exploitation au quotidien sont d'autant plus intéressantes que c'est par elles que la grande majorité des spectateurs a appréhendé le film pour la première fois.

De fait, elles sont donc, forcément, plus représentatives de l'état du film et de la manière dont il s'est présenté au public à une époque donnée, que ces séances certes très spéciales, mais qui justement, parce que spéciales, ne nous en apprendront pas beaucoup sur l'exploitation quotidienne des films, sauf à détenir des informations, comme sur *Dinosaur* et *Mulan*, sur la manière dont les copies utilisées lors de ces projections furent retravaillées afin de prendre en compte les conditions tout à fait exceptionnelles de ces *special venues*.

3.5.5 Elements de philologie : comment peut-on établir un texte filmique ?

En matière de Septième Art, les problèmes rencontrés sur le plan de l'établissement d'un texte filmique sont peu ou prou les mêmes que ceux auxquels sont quotidiennement confrontés médiévistes, d'une part, et archéologues, d'autre part.

Pour reprendre la définition qu'en fait Benjamin Woodbridge Dwight, « La Philologie est la science qui traite de l'origine, de l'histoire comme de la structure des mots qui composent les langages classiques, ainsi que celles qui leur sont connectées, qu'elles soient liées étymologiquement ou par dérivation. » Dans le même temps, la philologie, au – delà de son activité de philosophie du langage, est avant tout connue – et notamment du grand public – pour l'une de ses occupations principales, qui reste, principalement, « extraire de vieux auteurs de leurs tombeaux, dans lesquels le temps les avait ensevelis et voués à l'oubli, ou [...] expurger des textes obtenus de prime abord de leurs excroissances et corruptions, par un rassemblement soigneux de manuscrits. »⁴²⁶

On trouve une définition plus précise encore de cette seconde branche de la philologie dans le texte de Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology*. Il y écrit : « Parce que son émergence est née

426 Benjamin Woodbridge Dwight, *Modern Philology : its discoveries, history and influence*, A.S. Barnes & Burr, 1859, p.197

d'un désir pour les textes du passé, la double tâche centrale de la philologie est l'identification et la restauration de textes venus de [passés culturels comme l' Antiquité, le Moyen - Âge ou la Renaissance]. De conjecture en conjecture, ceci inclut l'identification de ces textes qui sont parvenus jusqu'à nous à l'état de fragments, la documentation exhaustive de textes dont nous avons plusieurs versions dans des états de complétude inégale et hétérogène, et [la production d'un] commentaire fournissant des informations susceptibles d'aider à combler le fossé entre la connaissance présumée d'un texte parmi ses lecteurs historiens, et le niveau de connaissance typique du lecteur moyen vivant à une époque plus tardive. »⁴²⁷

On va pouvoir retrouver ces deux branches dans l'univers du Septième Art, avec d'un côté les chercheurs qui vont s'atteler à tenter d'établir la généalogie et l'héritage de procédés de grammaire filmique comme le champ / contre – champ, le regard caméra ou encore le « point of view shot », c'est à dire, les plans pris d'un axe reproduisant le point de vue d'un personnage, tandis que de l'autre, les moines bénédictins des archives mondiales du film s'affaireront, eux, à collecter à travers le monde les meilleures copies possibles des films parfois, sinon oubliés, du moins méconnus, afin de leur rendre leur grandeur et leur lustre passés, dans une logique qui est à mi – chemin entre la patiente restauration d'un artefact (qui n'est pourtant, en quelque sorte, qu'une vue de l'esprit, au – delà de l'existence de ses copies qui n'en sont que des vecteurs imparfaits) et le minutieux remplissage des lacunes – ou au moins l'établissement du contenu desdites lacunes – dans les textes antiques, par exemple, dont beaucoup nous sont parvenus très incomplets, parce que transmis par des supports hétéroclites parfois extrêmement endommagés.

Enfin, vient, en cinéma, s'ajouter à la problématique de l'établissement du texte un niveau supplémentaire, celui de la nécessaire *reproductibilité* du matériau ainsi réuni. En effet, si en matière de philologie antique on peut, à la main, recopier le texte pour l'établir, en matière de Septième Art, il peut arriver que l'on trouve des fragments de texte particulièrement importants, mais inutilisables parce que techniquement délicats ou incompatibles avec les équipements de transferts actuels. S'ajoute alors au travail philologique un délicat travail archéologique, parfois à la limite des travaux d'ingénierie à rebours, pour essayer de retrouver des machines de lecture ou, mieux encore, mettre au point des machines nouvelles susceptibles non seulement de permettre la lecture mais surtout le transfert des images sur des

427 Hand Ulrich Gumbrecht, *The powers of philology : dynamics of textual scholarship*, University of Illinois Press, 2003, p.3

supports contemporains.

Sur le plan de la présentation au public, la problématique du fossé culturel avec le public contemporain, qu'esquisse évocativement Gumbrecht dans *The Powers of Philology*, est, plus encore en cinéma que dans les autres arts, au cœur des questions qui vont sous – tendre la moindre décision éditoriale prise quant à la restauration de n'importe quel film. En effet, à l'inverse des pierres ou des tableaux, dont les lacunes et les ruines étaient très fortement investies, notamment, par les romantiques, investissement émotionnel et symbolique dont il survit encore quelque chose de nos jours chez le visiteur lambda, qui expliquerait d'ailleurs le succès et la fréquentation à peu près constants de sites archéologiques pourtant très endommagés, le cinéma, lui, s'accommode très mal de la lacune, de la ruine, et de l'incomplétude.⁴²⁸

En effet, lacunes et incomplétudes viennent mettre à mal le *plaisir du texte* cher à Roland Barthes, lequel, dans sa description des deux types de textes susceptibles de donner du plaisir (texte du plaisir et texte de jouissance), pose comme paramètre fondamental la « pratique confortable de la lecture » du texte – plaisir, à l'inverse du texte de jouissance, lequel « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur »⁴²⁹, jusqu'à venir parfois entrer en conflit avec son *idéologie*, dirait probablement ici Jean – Louis Comolli.

En parlant d'idéologie, Barthes, dans le même ouvrage, écrit d'ailleurs plus loin « Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de "l'idéologie dominante", mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile. [...] Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet »⁴³⁰.

Or, comme nous le verrons, une partie du travail de la philologie du cinéma, sans doute la plus délicate pour l'historien du cinéma, est celle qui consiste à essayer de trouver le meilleur compromis afin de rendre les films *montrables* à une nouvelle génération de spectateurs qui pourront y prendre le plaisir nécessaire à l'appréciation du film. Dans le même temps, et paradoxalement, chez l'historien du cinéma et l'archiviste, le plaisir va naître à l'inverse, de la *jouissance* provoquée par les phénomènes de

428 Le lecteur intéressé par cette problématique est invité à consulter Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines : la fonction critique des ruines*, Editions de L'Harmattan, Collection Ouverture Philosophique, 2007.

429 Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Editions du Seuil, 1973, p.25

430 *Le Plaisir du Texte*, p.53

confrontation à des codes différents, susceptibles de venir « faire vaciller les assises historiques [et] culturelles », pour reprendre notre citation de départ, un peu comme l'archéologue s'enthousiasme à la découverte d'artefacts qui viennent à contre – courant d'une théorie patiemment construite et l'obligent à tout remettre en question, pour faire référence à l'actualité archéologique des nouvelles hypothèses relatives au site de Guizeh, en Egypte, et plus particulièrement, la pyramide de Khéops.⁴³¹ D'une manière générale, d'ailleurs, les scientifiques en la matière ne semblent jamais aussi enthousiastes que lorsqu'ils découvrent qu'ils s'étaient trompés.

A quelques rares exceptions près, comme par exemple devant les films de Christopher Nolan *The Prestige* ou *Inception*, le spectateur lambda, lui, est plutôt dans une pratique inverse. L'incertitude et le changement sont rebutants : n'oublions pas Jullier et les « pâturages » habituels des spectateurs, qui tendraient sembler-il plutôt à fuir ces arcanes qui viennent obérer leur plaisir du texte, et mettre à mal son aspect distrayant.

En matière de philologie « classique », établir un texte revient la plupart du temps pour le philologue, à sélectionner, trier et enfin assembler les fragments de manière à reconstituer au mieux le texte original, comme un puzzle particulièrement difficile, surtout en l'absence de modèle pouvant donner une idée de l'image à reconstituer. Le philologue en est donc réduit à construire un fragile édifice par suppositions successives, édifice régulièrement remis en cause par la découverte de nouveaux fragments qui vont remettre en question la logique de ce qui était construit jusqu'alors. Une fois le texte à peu près stabilisé, il suffit de recopier les fragments dans le bon ordre pour établir le texte reconstitué.

Or, si, en matière de textes, un texte dactylographié, manuscrit ou encore obtenu par reproduction Xerox reste toujours le même texte à partir du moment où le déchiffrement des caractères est possible, le reste des opérations d'encodage / décodage s'opérant directement dans le cerveau, on ne peut pas en dire autant du Septième Art où une première opération de codage / décodage s'opère au niveau du regard porté sur ce qui est non pas du texte, mais une image, laquelle convoque de fait, naturellement, les problèmes intrinsèques à la restauration de celles – ci.

Comme l'écrit Nicola Mazzanti, reprenant Cesare Brandi, « Une peinture sur bois ou sur toile

431 Parmi celles – ci, citons celle de l'architecte français Jean – Pierre Houdin, défendues en Janvier 2011 à la Géode, à Paris, et reprises dans le numéro de Juin 2011 du magazine *Science et Vie*.

portera toujours les caractéristiques des différents supports "comme une composante de l'image." » En matière de Septième Art, écrit – il, nous avons en effet, d'un côté le support, (la pellicule) et l'émulsion qui est couchée dessus. Les deux étant intrinsèquement liés, la détérioration de l'un finit toujours par avoir des conséquences visibles pour l'autre. Protéger et/ou restaurer l'un revient donc, en définitive, aussi à prendre soin de l'autre.⁴³²

Le vieillissement des copies (et des pellicules en général) est un processus très lent, dont les symptômes évoluent de manière subtile, mais constante, et surtout quasiment irréversible. De fait, bon nombres de stades intermédiaires dans le processus de vieillissement des copies, qui ne se remarquent qu'à de légers détails passent généralement inaperçus du grand public, qui ne s'en émeut généralement qu'une fois les symptômes devenus trop gênants, cessent d'être des détails pour lui. On est alors, bien souvent, arrivé à un stade d'autant plus avancé du processus que la copie, approche de la fin de sa vie.

Des produits comme le Film Guard, utilisés à bon escient, permettent alors de donner l'illusion d'une amélioration (parfois même spectaculaire). Mais, en réalité, bien souvent, cela ne fait que masquer la situation de manière temporaire, le temps de quelques séances, par exemple. La copie n'est pas « réparée », simplement « toilettée » pour la rendre plus présentable, le succès de l'opération dépendant par ailleurs grandement de la dextérité et de l'expérience du projectionniste comme de la qualité de son équipement de projection.

Du point de vue du spectateur, le processus de vieillissement des copies n'est pas perçu comme linéaire, mais au contraire comme un processus irrégulier et parfois contradictoire, puisque, comme on l'a vu, certaines manipulations réalisées en cabine permettent d'en atténuer voire d'en masquer certains symptômes. C'est cette perception biaisée qui peut, en partie au moins, expliquer cette illusion de stabilité et de longévité qu'inspirent films et copies.

Autre facteur important, celui du phénomène de *projection*. Conçu pour s'adresser à toute une assemblée, par opposition aux lucarnes et autres trous de serrure des *Kinetoscopes* et autres machines

432 Nicola Mazzanti, *Restoring Sound : Which Sound to Restore ?*, dans *Le Son en Perspective : Nouvelles recherches*, sous la direction de Dominique Nasta et Didier Huvelle, Presses Interuniversitaires Européennes Peter Lang, 2004 p.224

peuplant les *Nickelodeons*⁴³³, le spectacle cinématographique nécessite, pour sa création, l'éjection (projection, donc, cette fois ci au sens premier du terme) des images contenues dans le support à l'extérieur de celui – ci en direction d'un écran qui en sera l'indispensable réceptacle, constituant l'interface entre nos rétines et l'émulsion, que la violence de la lumière issue du projecteur empêche de regarder directement. Or, une rayure très visible sur la copie pourra, si elle s'est produite avec le bon angle, passer totalement inaperçue sur l'écran. A l'inverse, un projecteur mal réglé, par exemple, pourra avoir pour conséquence des phénomènes qui n'ont rien à voir avec les symptômes du vieillissement de la copie, auxquels ils peuvent pourtant beaucoup ressembler., et pourra même rayer ou endommager une copie pourtant neuve.

Pour le dire autrement, rétablir le texte filmique à partir des fragments de pellicule adéquats sera d'autant plus difficile qu'un phénomène plus pernicieux encore qu'en philologie littéraire va devoir être pris en compte, directement lié à cette nécessaire projection des images sur l'écran, et à la nécessaire rencontre avec le public.

A l'inverse de la peinture, cette rencontre suppose en effet la réalisation de *copies* par tout un processus de duplication (réalisation d'interpositifs, d'internégatifs et enfin de ce qu'on appelle aujourd'hui les *copies de série*), processus qui va, comme on l'a vu, faire essaimer à partir du big bang du négatif caméra toute une complexe généalogie de copies dès leur naissance tout aussi uniques les unes les autres.

Nonobstant le mécanique geste de répétition qui a prévalu à leur réalisation, il y a toujours une part d'aléatoire qui va faire que chaque copie est unique. Le négatif ou l'internégatif a, par exemple, de fait déjà derrière lui le tirage de 19 autres, et, physiquement, cela ne peut produire, au moment de la réalisation de la copie 20, des effets traditionnellement considérés, de manière peut – être un peu abusive parfois, comme négligeables. Il ne faut cependant pas oublier, dans la mesure où ce sont les premières altérations d'une longue série, et que l'on ne sait jamais exactement quelles conséquences vont avoir les altérations cumulées, un peu comme on ne sait jamais comment vont entrer en phase deux ondes pour en créer une troisième, beaucoup plus forte.

De plus, ainsi que nous avons pu le voir à propos des *Visiteurs*, de la double trilogie *Star Wars* ou encore du film de Luc Besson *The Fifth Element*, ce qui est stocké sur le négatif original peut ne pas nous

433 Patrick Désile, *Généalogie de la lumière : du Panorama au Cinéma*, Ed. L'Harmattan, 2000, p.51

dire grand – chose de la manière dont le film fut exploité et / ou amendé par la suite : les modifications d'étalonnage demandées pour le master DVD / Blu – Ray Disc et le P.A.D des *Visiteurs* ne vont pas venir changer *le négatif*, en lui – même, mais plutôt la manière dont seront paramétrées les machines utilisées pour exploiter ce négatif, ce qui donne toute son importance à la documentation des repentirs et demandes de réalisateurs à l'issue de l'exploitation salles normale.



Illustration 35: La voiture verte de Vertigo

échantillons particulièrement bien conservés de la peinture verte utilisée à l'époque sur le véhicule de Madeleine dans le film d'Alfred Hitchcock *Vertigo*, comme sur le photogramme que nous avons reproduit ici. Chez Disney, le cas de la restauration de *Bambi* (David Hand, 1942), inaugurée en 2003 sous la houlette – entre autres – de l'animateur vétérinaire Dave Bossert, pour laquelle les équipes de restaurateurs utilisèrent comme références dans le cadre de leurs procédures d'étalonnage, certains des cellos et décors peints originaux, conservés dans les collections de la firme américaine, pose des problématiques similaires.

En effet, sans même qu'il ne soit nécessaire d'aller jusqu'à rappeler l'argumentaire Dominique Païni, sur l'importance du contexte culturel en la matière⁴³⁴, on gardera à l'esprit que, comme les travaux de Jean – Pierre Versheure en matière d'étude du son dans le cadre de *Cinévolution*, ou ceux de François Ede autour de la restauration des films en couleur ont pu le démontrer, il n'est pas forcément évident ni

434 *Le Nitrate n'est pas dans la pellicule, il est dans l'oeil*, écrit – il ainsi notamment dans *Le Temps Exposé, Le Cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, 2002

même seulement prouvé que les propriétés techniques et – ici – colorimétriques d'un équipement donné, à une époque donnée, aient une capacité de rendu susceptible de permettre sinon d'obtenir, du moins d'approcher au mieux une homothétie colorimétrique par rapport aux objets placés devant l'objectif.

L'utilisation de la peinture comme des échantillons de cellos supposerait, pour être défendable en tant qu'élément de référence dans un tel processus de restauration, sa comparaison avec des échantillons de pellicule n'ayant absolument pas évolué dans le temps. On pourrait alors établir et quantifier précisément l'écart colorimétrique mesuré par les appareils entre la longueur d'onde apparente de la voiture, et celle effectivement capturée par la pellicule. Or, même conservées dans des conditions optimales, il est impossible d'établir avec une certitude absolue que le rendu d'une copie ou d'un élément de référence n'a pas évolué. Il est donc très difficile, du moins impossible d'établir une référence qui soit complètement et scientifiquement inattaquable, dans la mesure où cet établissement implique de supposer que le laps de temps écoulé entre la prise de vues et la restauration a eu, sur les éléments de référence, un impact négligeable sur ces éléments « particulièrement bien conservés ».

D'ailleurs, du temps des débuts du Dolby Stereo dans la fin des années 1970 et au début des années 1980 comme, dans les années 1930 et 1940, du temps du Technicolor trichrome, des « consultants » Technicolor ou Dolby étaient présents sur le tournage et lors des différentes phases de post – production des films sur lesquels les prestataires intervenaient. Leur mission était double. Il devaient d'une part, c'est vrai, veiller à la protection du secret industriel relatif à certains des éléments en jeu dans le système. Cependant, leur rôle consistait aussi et surtout à conseiller réalisateurs et chefs opérateurs.

Sans doute afin de se prémunir contre une éventuelle mauvaise publicité pour le prestataire qu'aurait entraîné un rendu décevant, ils étaient chargés par leurs employeurs d'assurer une optimisation de celui - ci en tenant compte, dès le tournage, des spécificités de la courbe de réponse colorimétrique (pour le technicolor) et sonore (pour le Dolby), dont ils avaient une connaissance très précise. Cette logique n'est pas sans rappeler celle qui prévalait du temps du noir et blanc. En effet, à l'époque, certains costumes et décors étaient bigarrés afin d'obtenir la plus vaste gamme possible de nuances de gris en fonction du rendu désiré, travail « artificiel » dont on se demande, au passage, s'il n'a pas contribué aussi à la nostalgie du film nitrate. Avec des costumes « normaux », on aurait semble t-il eu moins de maîtrise quant aux nuances de gris disponibles.

Au – delà de la supposée aversion du réalisateur pour le procédé Technicolor, c'est ce phénomène de dénaturation des couleurs qui conduisit Marilyn Monroe à accepter de tourner *Some Like It Hot* (1959) en noir et blanc. Son contrat stipulait pourtant, en plein âge d'or du CinémaScope, que tous ses films devaient être en couleurs. Mais, si le visage et le maquillage de la jeune femme rendaient bien en Technicolor, il en allait tout autrement des deux autres têtes d'affiches du film de Wilder.

En effet, des tests couleur de Tony Curtis et Jack Lemmon, réalisés avant le tournage, révélèrent que leurs traits, une fois grimés en femmes, prenaient des accents bleutés ou verdâtres « très vulgaires », pour reprendre l'expression de la diva hollywoodienne, et évidemment peut être beaucoup plus proches du « saumon bouilli à la mayonnaise », pour faire une référence à *Becky Sharp* (Reuben Mamoulian, 1936), où des problèmes très similaires s'étaient posés, que d'un maquillage de travesti.⁴³⁵

Autre problème, la couleur est difficilement reproductible à l'identique d'un type d'émulsion à l'autre. En d'autres termes, même lors du plus minutieux tirage par contact, interviendra toujours un décalage colorimétrique entre une copie technicolor trichrome à imbibition et une copie Monopack, car les deux procédés n'ont pas du tout les mêmes courbes de réponse colorimétriques. Un phénomène que François Ede, chiffres à l'appui, a récemment pu mettre en évidence et démontrer lors de sa conférence sur la restauration des films en Couleur, donnée en 2009 à la Cinémathèque Française.

Dans l'univers du cinéma muet, l'habitude fait considérer que les films ont été tournés en mono – caméra. Cependant, il ne faudrait pas oublier que, du temps de Buster Keaton ou Louis Feuillade, dans certains cas, et bien plus tôt encore, dans l'histoire de l'industrie cinématographique, pouvaient exister des pratiques de tournage à deux caméras, destinées non pas à produire deux axes de vues, mais deux négatifs d'égale qualité, destinés chacun à un marché (et parfois, aussi un montage différent). C'est ce que fit notamment Georges Méliès une fois son frère Gaston expédié à New York pour y défendre les intérêts de la Star – Film face aux plagiaires.

En l'absence des procédés de tirage haute fidélité dont nous disposons aujourd'hui, les tournages se

435 Gene D Phillips, *Some Like it Wilder : The Life and controversial films of Billy Wilder*, University Press of Kentucky, 2010, p.217

faisaient à deux caméras. Le négatif de l'une étant destiné au marché local, et le négatif qui se trouvait dans l'autre était expédié hors du marché national pour une exploitation à l'étranger, en l'occurrence, le marché américain. Cela signifie que les axes de vue ne sont pas tout – à – fait identiques, et soulève, de fait, la question de savoir si on a ou non le droit d'utiliser ces éléments au cours du rétablissement d'un texte filmique, et revient, donc à, considérer ou non comme négligeable cette différence d'un mètre ou deux dans la position de la caméra. Par ailleurs, par mesure d'économie, certains films pouvaient utiliser, dans leur version internationale, des prises différentes, enregistrées à l'aide de la même caméra, mais avant ou après la prise de vue destinée au marché local. C'est le cas pour le film de Fritz Lang *Metropolis* : certains éléments du négatif destiné à l'exploitation internationale ont ainsi été réalisés à partir de prises alternatives à celle retenue pour le marché domestique.

Enfin, avant de parvenir entre les mains des archivistes, et, dans certains cas, même une fois – celles – ci archivées si elles continuent d'être montrées, les copies, outre leurs propres processus de vieillissement physique et chimique, ne sont jamais à l'abri d'un incident technique, d'un accident de parcours, ou même de dégâts causés par des opérateurs et transporteurs aux manœuvres pas toujours très respectueuses du support.

Ceci pose, une nouvelle fois, la question des décisions à prendre en matière d'établissement d'un texte filmique. Au – delà des opérations de préservation du support proprement dit, c'est en effet à cela que revient, dans bien des cas, la restauration d'un film. Bien souvent, l'état dans lequel une copie nous parvient est à l'image du parcours qui a été le sien avant de parvenir jusqu'à nous. Supprimer trop radicalement ces altérations revient, d'une certaine manière, à vouloir essayer d'effacer le laps de temps qui s'est écoulé entre la sortie initiale du film et le moment de l'établissement de son texte filmique. C'est là toute la différence entre ce qui est *techniquement* possible, et ce qui est *éthiquement* interdit, et dont l'appréciation dépend de l'idéologie comme de la culture du restaurateur en la matière.



Illustration 36: Plan inédit de *Metropolis* version 2011

utilisée de façon intensive avant que ne soit décidée la réduction 16mm.

C'est dans cette logique que s'inscrit le choix d'Enno Patalas de ne pas traiter plus que de raison les images fortement rayées issues de la copie 16mm du *Museo del Cine*, dans la mesure où lesdites rayures ne se trouvaient pas seulement sur le support 16mm, mais aussi, *photographiquement*, sur la pellicule, et constituaient autant de traces d'une copie 35mm positive dont le nombre de rayures nous force à penser qu'elle fut, selon toute

Or, ces rayures, comme l'explique le restaurateur du film de Fritz Lang, sont désormais irrémédiablement présentes *sur l'émulsion*, elles font partie d'une image que l'on risquerait de détériorer en cherchant à les supprimer. Sans compter que ces fragments provenaient, selon toute logique, du négatif destiné à l'exportation internationale. De fait, se pose la question de savoir si on a le droit de les insérer tels quels dans une reconstitution de *Metropolis* ambitionnant de reconstituer le film dans sa version de quasiment 180 minutes, telle qu'elle fut présentée le soir de la première allemande, dans la mesure où ces prises de vues alternatives ne furent, en principe, jamais vues par les spectateurs allemands.

Avec le déclin des tournages alternatifs, les techniques de doublage se développèrent, notamment en France. On n'entrera pas ici dans le détail d'une histoire des procédés qui furent utilisés, pour simplement inviter notre lecteur à retenir que la réalisation d'une version locale peut impliquer des retouches et l'ajout de générations visuelles supplémentaires. Ainsi, par exemple, peut – on constater sur *My Big Fat Greek Wedding* ou *Speed* que certains cartons du générique de début ont entraîné, lors du passage dans la truca, une légère différence d'étalonnage avec l'image visible sur la version originale, à laquelle s'ajoute, pour le film de Joel Zwick, un léger recadrage décentré vers le bas. Les passages de films comportant de nombreuses incrustations traduites seront ainsi rendus inutilisables pour une restauration, quelle que soit l'état de conservation des éléments concernés.

Si l'on remonte plus loin dans l'histoire du cinéma, la question du doublage, qui fera ses débuts dans l'Hexagone avec des films comme *Westfront 1918* (*Quatre de l'infanterie*) de Georg Willhem Pabst, ou *Derelict* (Le Désemparé), de Rowland V. Lee, va soulever des problèmes philologiques plus importants encore. Ainsi, pour masquer au mieux l'effet de « voix qui se sont trompées de bouche », pour reprendre l'expression de Jean – Luc Godard. Cet effet est dû à une synchronisation hasardeuse entre le son et l'image, et constituait un défaut quasi - rédhibitoire dans un contexte de développement du parlant. En effet, comme *Alibi* de Roland West en fait la démonstration, il fallait principalement mettre l'accent sur un synchronisme le plus parfait possible image / son pour se démarquer des films accompagnés d'enregistrements non synchrones).

A cette époque, l'industrie hollywoodienne délocalise donc une partie de sa production en France, (à Joinville pour la Paramount, par exemple) ce qui va permettre le lancement de produits un peu hybrides. Les plans d'ensemble y sont issus de la version originale, mais les plans dans lesquels une lecture labiale serait possible sont soit remplacés par d'autres où la scène est jouée par un acteur francophone, soit, dans certains cas, par des plans alternatifs prévus dès le tournage, allant parfois, comme le signale Martine Danan dans sa contribution à l'ouvrage *Les Transferts Linguistiques dans les médias audiovisuels*, jusqu'à constituer des sortes de banques d'images pour remplacer les plans les plus problématiques par des images de l'interlocuteur en train d'écouter son partenaire.⁴³⁶

Ces plans, absents de la version originale, réduiront l'intérêt de celle – ci quant à la reconstitution d'une version française, qui ne se résumait pas, comme aujourd'hui, à « plaquer » une nouvelle bande – son en lieu et place de l'originale. En outre, le changement de bande son va supposer des opérations intermédiaires supplémentaires en laboratoire et donc, de fait, va forcément signifier que la version française n'aura ni le même piqué ni le même contraste que la version « originale » américaine, dont le négatif caméra ne nous dira pas grand – chose, si ce n'est rien.

Ce phénomène est d'autant plus important à prendre en compte qu'il pourrait surprendre beaucoup de nos contemporains, et permet de rappeler le rôle que doit jouer la prise en compte et la connaissance

436 Martine Danan, *A la recherche d'une stratégie internationale : Hollywood et le marché français des années trente*, in *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, sous la direction d'Yves Gambier, Presses Universitaires du Septentrion, collection traductologie, 1996 p.125

aussi fine que possible du contexte technologique et culturel dans lequel s'inscrit le film que l'on doit restaurer. Nous sommes aujourd'hui habitués depuis des décennies à un synchronisme approximatif entre image et son. L'exploitation des films grand public se fait en effet majoritairement en V.F sur le marché français - hormis en région parisienne où la proportion est un peu plus nuancée.

Cependant, accuser le seul doublage reviendrait à connaître tout aussi mal le contexte contemporain. Beaucoup de copies pirates disponibles sur les réseaux, à l'instar de celles du film de Carlos Saldanha *Rio*, que nous évoquions précédemment, présentent en effet volontiers, même en V.O., un léger effet de décalage son – image. Ce décalage est le plus souvent symptomatique de l'utilisation de deux sources séparées, l'une pour l'image, l'autre pour le son, maladroitement fusionnées ensemble à l'aide de logiciels simples. Il reste néanmoins généralement très bien accepté, si on en juge par les commentaires d'internautes, pour qui ce genre de défauts n'est pas rédhibitoire.

Le son de la copie R.5. Rip s'arrêtant avant la fin de celle – ci, à quelques secondes de la fin du générique, on pourrait émettre la supposition que, comme cela arrive assez régulièrement d'ailleurs, la bande – image provient d'une copie de démonstration (R5) dont le son avait probablement été rendu intentionnellement inécoutable. Copie de démonstration quasi - muette qu'il aura alors suffi, pour la team pirate, de doubler en utilisant un enregistrement sonore réalisé dans une salle de cinéma.

Cet enregistrement se fait le plus souvent via l'une des nombreuses pistes casques pour malentendants installées dans les cinémas américains, comme tendrait à le signaler, dans le nom du fichier téléchargé, la présence de la mention « line », qui, dans le jargon du piratage, désigne un enregistrement via l'entrée ligne (line in) d'un enregistreur audio. Pratique plus rare, mais aussi gage d'un son d'excellente qualité, directement par l'opérateur via la prise casque de son processeur son.

De fait, on peut dire que cette copie pirate de *Rio* constitue un témoignage et un enregistrement documentant le rendu – souvent downmixé⁴³⁷ en mono, même si ce n'est pas le cas ici – du son que peuvent percevoir les personnes malentendantes, lesquelles représentent tout de même en moyenne neuf à dix pour cent de la population américaine, selon les états, légèrement plus que dans l'Hexagone, où cette proportion est estimée plutôt autour de huit pour cent.

437 Par Downmix, on entend le mixage d'une source sonore à plusieurs canaux, en vue de sa diffusion sur une installation moins élaborée. C'est la pratique inverse d'une spatialisation, qui consiste à « éclater » un mixage provenant d'un nombre de pistes limité, afin d'occuper au mieux les six pistes d'une installation 5.1 Surround moderne, par exemple. Voir Lexique.

Au – delà de ces considérations, se pose la question de savoir *ce que l'on veut restaurer* lorsque l'on cherche à établir le texte d'un film. Ainsi, par exemple, si l'on cherche à rétablir le texte de *Ben Hur : A Tale of the Christ by General Lew Wallace* de Fred Niblo (1925) dans la version projetée le soir de la première, il faudra, fatalement, écarter du corpus utilisable les copies positives recadrées pour les doter d'une bande sonore, copies recadrées qui seront au contraire très utiles si l'on veut essayer de documenter à quoi pouvait bien ressembler le film tel qu'il fut présenté aux spectateurs en 1931.

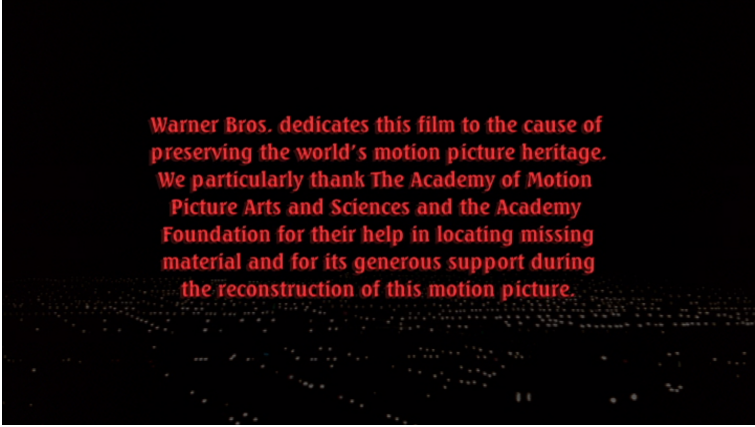
De plus, bien sûr, les superbes virages et teintages de la version 1925 seront ici en partie à proscrire, dans la mesure où la bande son optique s'accommodait très mal des variations de contraste qu'ils impliquaient. De fait, restaurer la version 1931 signifiera renoncer à rétablir ceux – ci, et enquêter pour savoir si les plans technicolor bichrome ont, eux aussi, subi le même sort, tandis que la version 1925 nécessitera, pour sa restauration, de documenter également ces aspects du film.

En général, lorsqu'est prise la décision de restaurer un film, le ou les restaurateurs se retrouvent à devoir choisir entre plusieurs possibilités, dont Mark – Paul Meyer et Paul Read établissent une liste dans leur ouvrage de référence *Restoration of motion picture films* : « Il ne suffit pas de dire qu'un restaurateur va, ou doit, rétablir la "version originale", étant donné qu'il peut y avoir de nombreuses conceptions de la définition de cet original. Ainsi, la version censurée d'un film pourrait être considérée comme "originale" dans la mesure où c'est cette version qui a été vue par les spectateurs.

Pour généraliser, les options possibles pour le restaurateurs sont d'établir :

1. Le film tel qu'il est dans les mains du restaurateur.
2. Le film tel qu'il fut vu par ses premiers spectateurs.
3. Le film tel qu'il se présenta à des spectateurs ultérieurs
4. Le film tel qu'il était voulu par le ou les réalisateurs
5. Une version conçue pour être vue par des spectateurs modernes
6. Une nouvelle version, une relecture de la version originale à travers le point de vue d'un artiste contemporain
7. Une version en vue d'une exploitation commerciale. »⁴³⁸

438 Mark Paul Meyer, Paul Read, *Restoration of Motion picture Film* Elsevier / Butterworth Heinemann, 2000, p.71.

The image shows a DVD menu for the film 'A Star Is Born'. The background is dark with a starry pattern. Overlaid on this is a block of red text. The text reads: 'Warner Bros. dedicates this film to the cause of preserving the world's motion picture heritage. We particularly thank The Academy of Motion Picture Arts and Sciences and the Academy Foundation for their help in locating missing material and for its generous support during the reconstruction of this motion picture.'

Warner Bros. dedicates this film to the cause of preserving the world's motion picture heritage. We particularly thank The Academy of Motion Picture Arts and Sciences and the Academy Foundation for their help in locating missing material and for its generous support during the reconstruction of this motion picture.

Illustration 37:

Sur le plan philologique, les travaux de restauration et de préservation supposent, une nécessaire rigueur sur laquelle de nombreux auteurs insistent au moins aussi longuement, que Mark Paul Meyer et Paul Read. Outre Paolo Cherchi Usai dans *Silent Cinema : An Introduction*, Vincent Pinel à travers ses différentes contributions, a pu plaider pour une rigueur tout aussi grande dans l'emploi des termes qui seront employés pour « vendre » le texte ainsi établi au grand public. En effet, où, contrairement à ce qui se passe pour une bonne part des éditions critiques de textes antiques, par exemple, les versions « restaurées » ne sont pas forcément toutes accompagnées de cartons explicatifs au début de celles – ci, à l'instar du carton ici reproduit qui ouvre le DVD de *A Star Is Born* (Cukor).⁴³⁹

Il s'agit là d'un des exemples les moins explicites en la matière, dans la mesure où, si la version proposée est bien présentée comme une « reconstruction », aucune information supplémentaire n'est donnée au spectateur qui ne sait pas forcément ce que signifie ce terme technique.

Dans le même temps, contrairement aux éditions de textes antiques, ou médiévaux qui comportent le plus souvent, dans la préface, par exemple des informations quant aux éléments utilisés pour l'établissement du texte présenté, les éditions cinéma ou télévisées ne comportent pas toujours d'informations claires, informations auxquelles en général seul un public déjà sensibilisé à ces questions – là accède par le biais de canaux extérieurs au film lui même : revues spécialisées, sites internet, etc...

Par exemple, la nouvelle version de *The Sound Of Music* (Wise, 1965) provient d'un nouveau négatif TODD-AO – un négatif de secours – qui n'a été découvert que récemment. Or, ces informations ne sont nulle part mentionnées sur la jaquette du Blu – Ray, tandis que le coffret DVD de *Oklahoma !* (Zinneman, 1955), qui rassemble sur deux disques les version Todd-AO Roadshow et CinemaScope

439 Sorti en salles le 16 Octobre 1954 aux USA, le film fut édité en DVD le 19 Septembre 2000 sur le marché américain, et le 11 Décembre 2002 en France.

standard, ne fait pas explicitement mention de la présence de ces deux versions sur la jaquette, préférant insister sur l'absence de piste V.F. A l'intérieur du coffret, chaque disque comporte un visuel différent, mais, là non plus, aucune information de version. De fait, le spectateur lambda est persuadé que le second disque ne contient que des bonus, et ne découvre l'existence des deux versions qu'arrivé au niveau du menu principal, celui de la version « TODD-AO » comportant la mention « 1955 », date qui est totalement absente de la seconde version.

Seule, une mention très évasive de la présence de la version TODD-AO est faite sur le livret des chansons vendu avec le coffret DVD, dans laquelle un message au ton ressemblant fortement à des excuses explique que « la version TODD-AO présente sur ce DVD a été obtenue à partir des meilleurs éléments disponibles ». En réalité, il s'agissait probablement du master NTSC 30 images seconde du Laserdisc THX édité en 1994 par CBS FOX et approximativement transcodé en Pal 25 images seconde, ce qui confère un aspect très lisse aux mouvements des acteurs comme de la caméra, beaucoup plus fluides – faute de meilleur terme – que dans la version CinémaScope présente sur le second disque. En d'autres termes, cette version suppose un spectateur un minimum averti et critique.⁴⁴⁰

En fait, il semblerait que les informations relatives à une éventuelle restauration ou à la copie disponible ne soient indiquées que dans les cas où le matériau disponible est d'une qualité trop différente de la moyenne des copies ou éditions disponibles sur le marché et dans le contexte du moment. Plutôt qu'un souci d'information et d'exactitude, il semblerait plutôt voir dans ces pratiques un moyen pour l'éditeur de se prémunir contre un éventuel handicap de ladite édition sur le plan commercial. En effet, pas plus *A Star Is Born* que *Oklahoma !* ne peuvent, rivaliser auprès du grand public avec des titres pourtant parfois bien plus anciens, à cause de la qualité de leurs masters (incomplet, et doté de photos filmées au banc – titre pour combler les lacunes chez Warner, analogique et médiocre chez Fox), susceptible de dérouter le spectateur moyen ou mal informé.

A l'inverse, la qualité des masters de *The Big Trail*, au rendu plus qu'honorable en DVD pour des films ce cet âge, n'empêche pas la Fox d'ajouter quelques informations sur l'édition Grandeur du film de Raoul Walsh. Si aucune donnée spécifique n'est portée sur les étiquettes des disques, simplement

440 On pourrait penser que, dans le cadre d'une médiathèque ou d'une bibliothèque, l'utilisateur serait susceptible d'être mieux informé que, par exemple, dans les rayonnages d'une grande surface, fut-elle spécialisée dans les produits culturels. Or, ce n'est pas forcément le cas. Ainsi, le coffret d'*Oklahoma* fut mis en rayon dans la section audiovisuelle de la BMVR de Marseille sans notice explicative, et sans que la notice de prêt ne signale l'existence de deux versions.

numérotés, la jaquette arrière du boîtier présente, elle, en caractères relativement gros, dans un cadre central, la mention indiquant quel disque contient quelle version, ce qui permet de les distinguer.

Cependant, une approximation est faite dans la mesure où la version *Movietone* a fait l'objet d'un léger recadrage par tilt & scan pour occuper tout le cadre d'image, et est présentée sous la mention « Academy Aspect Ratio », qui est inexact. En fait, ce second disque est une réédition à l'identique ou presque de celui édité en 2003 sous un visuel resté d'ailleurs inchangé, et qui était encore disponible depuis, d'où, peut être, l'importance pour la Fox d'ajouter l'information sur la jaquette relative à la version Grandeur, afin de la distinguer de l'autre.

En sus de ces informations pourtant minimales, et peut – être intéressées, signalons toutefois la présence, sur le disque de la version Grandeur, d'une excellente featurette⁴⁴¹, très bien mise en valeur, puisque facilement accessible depuis le menu « Bonus » et clairement annoncée sur la jaquette. Elle présente le processus de restauration mis au point par Karl Malkhames avec quelques photographies, et propose une comparaison succincte entre les deux versions. Les tournages parallèles y sont ainsi mis en valeur, à l'aide d'un procédé de vignettage qui fait se dérouler côte à côte les extraits concernés. Fait rare pour une édition DVD américaine, cette featurette (comme l'intégralité du disque d'ailleurs) est sous – titrée en français, ce qui tendrait à confirmer que, outre le succès rencontré outre – atlantique par certains de ses titres, la Fox a compris l'importance de ces éléments d'information annexe.

441 Anglicisme souvent employé par les éditeurs de DVD, le terme de *featurette* désigne, de manière parfois un peu abusive, les courts – métrages explicatifs qui accompagnent le film et gravitent autour de celui – ci dans la section bonus. Voir Lexique.

Toutes les explications et informations relatives aux sources et aux copies utilisées pour établir le texte du film sont d'autant plus nécessaires que plusieurs décennies d'utilisation intensive de ceux – ci par l'industrie du disque ont complètement galvaudé certains des termes de l'univers de la restauration devenus sinon des gadgets, du moins des arguments marketing.



Illustration 38:

Au – delà de la classification des sept possibilités d'intention de restauration listées par Mark – Paul Meyer et Paul Read, il nous faut rappeler la différence entre la restauration et reconstruction, pas toujours explicitement indiquée sur les jaquettes ou la documentation publicitaire relative aux titres concernés. Une restauration vise à tenter, à partir du matériau disponible en l'état, d'atténuer au mieux les scories liées au vieillissement de son support pour en réduire l'impact lors du visionnage. Dans certains cas plus extrêmes, cela peut aller jusqu'à la suppression totale desdites scories, quitte à donner l'illusion qu'il s'agit d'un matériau neuf.

Une reconstruction, elle, vise à recréer au mieux un état donné de l'œuvre, en combinant pour cela plusieurs documents et/ou plusieurs copies qui vont ainsi pouvoir se compléter mutuellement. Leurs

défauts et scories respectifs pouvant être très différents, comme Enno Patalas a pu le raconter à propos de sa restauration de *Freudlosen Gasse* (Georg Wilhelm Pabst, 1925)⁴⁴², un processus de reconstruction suppose généralement, en amont, une restauration ou du moins une harmonisation (par des moyens photochimiques ou numériques) de copies à partir desquelles elle va se faire. De fait, contrairement à une restauration « simple », une reconstruction implique un volume de documents, un nombre d'archives et un budget généralement plus conséquents, et ne concerne donc surtout que les « monuments du septième art », et/ou quelques autres titres porteurs. Enno Patalas emploie également volontiers le terme de *reconstitution*, (Wiederherstellung) dans les featurettes du DVD de *Metropolis*, et dans l'entretien publié dans l'ouvrage *Tendres Ennemis : Cent Ans de Cinéma entre la France et l'Allemagne*⁴⁴³. Il semble cependant en restreindre la définition au seul puzzle des éléments filmiques, tandis qu'une reconstruction, à la définition moins stricte, emploie toutes les techniques à la disposition de son réalisateur pour permettre au spectateur de se faire une idée la plus précise possible d'un état donné de l'œuvre. En d'autres termes, reconstruction et restauration poursuivent des objectifs similaires, mais avec des moyens et une méthodologie différente.

Ben Hur : A Tale of the Christ by General Lew Wallace, tel que nous pouvons le voir aujourd'hui est une *reconstitution*, en ce sens qu'il a fallu assembler et traiter des éléments séparés, et combler au mieux des lacunes encore existantes.⁴⁴⁴ A l'inverse, *A Star is Born* comme *Metropolis* relèvent plutôt de la *reconstruction* : ils comportent en effet des éléments « non film » visant à permettre au spectateur de comprendre le récit malgré ses lacunes, des photographies de tournage filmées au banc – titre, pour le premier, et des cartons explicatifs rédigés dans une police de caractère différente, pour le second.⁴⁴⁵

De fait, elles ne représentent certainement pas le film tel qu'il était entre les mains du restaurateur une fois achevée l'étape de collecter des différents matériaux disponibles, et constituent, en quelque sorte, une *vue de l'esprit* qu'il faut traiter comme telle.

442 Dans

443 *Tendres Ennemis : Cent Ans de Cinéma entre la France et l'Allemagne*.

Sous la direction de Hurst Heike et Heiner Gassen, L'Harmattan, 1991

444 Les possibles nouveaux que permet la technologie numérique sont d'ailleurs problématiques, en ce sens que, contrairement à ce qui se passe pour une restauration photochimique et grâce à des outils comme les palettes graphiques, les seules véritables limites au processus de retouche et de nettoyage sont celles fixées par l'éthique de l'équipe qui y procède.

445 Voir également le chapitre *The Ethics of Film Preservation* de *Silent Cinema : An Introduction*, dans lequel Paolo Cherchi Usai revient longuement, avec des exemples différents, sur cette terminologie et les différents présupposés éthiques qui les gouvernent.

A l'inverse, on peut dire que, d'une certaine manière, les versions 2K de *Rio Bravo* ou la version DVD de *Oklahoma !* présentent, elles, une version et un rendu relativement proches du rendu obtenu à partir du « meilleur élément disponible », pour reprendre l'expression de la jaquette du DVD de Fred Zinneman. Ainsi, par exemple, la première édition DVD française de *El Cid* d'Anthony Mann, éditée par GCTHV en 2000, présente t-elle – en l'inquant clairement d'ailleurs – le *mono d'origine* de la copie pellicule utilisée comme master pour le télécinéma, alors que la nouvelle version restaurée, disponible dans les rayonnages français à partir du 15 Février 2011, présente, elle, le film dans un remixage 5.1 issu d'un travail composite à partir des éléments originaux.

Et puis, il y a le cas de figure d'une restauration destinée à une nouvelle commercialisation du film, relativement fidèle à l'original, à l'exception de quelques ajustements destinés à faciliter ladite commercialisation. A titre d' exemple, on citera le cas du nouveau transfert de *Singin' In The Rain* réalisé en France au Printemps 2006, pour lequel la bande – son fut remixée en Dolby SR. Si le canal central y est presque'exclusivement utilisé, les autres canaux du Dolby Stereo sont occasionnellement mis à contribution pour réaliser de très ponctuels effets de spatialisation, pour mettre en valeur certains pics sonores ou bruitages, comme celui de l'explosion dans la séquence où s'enchaînent les cascades de Gene Kelly, spatialisation qui a été obtenue à l'aide d'un travail de filtrage.

Dans le même temps, les variations de volume sonore présentes sur la piste mono originale, entre les moments de dialogue et ceux, plus forts, des numéros musicaux, ont été ici en partie gommées avec un travail de compression de la bande son, tandis que le transfert, lui, bien qu'un peu granuleux, parvient à faire honorablement justice au rendu spécifique du technicolor trichrome malgré les spécificités colorimétriques très différentes qu'offre l'Eastman monopack utilisé pour la réalisation des nouvelles copies.

Conclusion / Transition

Au fil des décennies, l'industrie du Septième Art comme ses spectateurs se sont mis à apprivoiser et à s'approprier un patrimoine technologique, culturel et artistique aussi complexe que délicat à appréhender. Conserver et préserver les films est aujourd'hui reconnu comme une nécessité, qui peut même apparaître comme une évidence. Cette évidente nécessité ne l'est devenue qu'à l'issue d'un long et complexe processus de sensibilisation, dont nous avons pu décrire ici les principales étapes. Comme on a pu le constater, ce qui se passe dans l'univers du Septième Art est très souvent la conséquence, avec un temps de latence plus ou moins important, d'évolutions culturelles plus générales. Etudier de manière plus détaillée encore le processus de sensibilisation au « patrimoine de l'humanité » pourrait donc conduire à une connaissance plus précise encore des mécanismes similaires à l'oeuvre dans le champ du cinéma. Mieux comprendre ces étapes de sensibilisation au patrimoine archéologique, que nous avons décrites ici et dont Marie-Madeleine Damien et Christian Dorvillé ont établi une excellente synthèse dans *Le patrimoine de nos régions : ruine ou richesse future ?*⁴⁴⁶, devrait permettre de modéliser mieux encore la construction, à ce jour encore inachevée, de la notion de patrimoine cinématographique.

Il semblerait que l'une des dernières étapes de ce processus de sensibilisation et de mise en modèle soit l'élaboration d'une terminologie spécifique, et l'adoption, même partielle, de celle-ci par le grand public. C'est dans ce contexte que s'inscrivent la parution d'ouvrages comme *Silent Cinema : An Introduction* de Paolo Cherchi Usai, ou l'opuscule vulgarisateur de Dominique Auderie *Petit Vocabulaire du patrimoine culturel et naturel*. Ces deux ouvrages sont destinés « aux amateurs comme aux techniciens du patrimoine ».⁴⁴⁷

De nouveaux problèmes font alors leur apparition, comme nous allons le voir à présent. En effet, le modèle culturel et patrimonial n'a de raison d'être que s'il reste, sur le long terme, en phase avec la société et le contexte tant culturel que technologique dont il est contemporain. Or, comme nous avons pu le constater en tentant de modéliser les séances, tant spéciales qu'ordinaires, l'évolution des technologies

446 Marie-Madeleine Damien, Christian Dorvillé, *Le patrimoine de nos régions : ruine ou richesse future ?*

Editions de l'Harmattan, 2011, p.123 et suivantes. Ces propos peuvent être avantageusement complétés par cet autre ouvrage, où est plus directement encore abordée la question des actions de sensibilisation susceptibles d'accélérer et/ou de contrôler le processus :

Stéphane Déméter, *L'archéologie du néolithique à la révolution industrielle*, Ed. Mardaga, 2002, p.18 et suivantes.

447 Dominique Auderie, *Petit Vocabulaire du patrimoine culturel et naturel*, Ed. Confluences, 2003. La citation est issue de la quatrième couverture de cet ouvrage.

et le versionnement de plus en plus important des films a pour principale conséquence de brouiller ce modèle, et de rendre obsolètes tous ceux qui auraient pu être élaborés avant son apparition. De plus, l'évolution des technologies numériques se fait à une cadence particulièrement soutenue, en suivant les progrès de l'informatique et de la micro-électronique. A peine établi, un modèle de préservation peut donc, en quelques années, voire même quelque mois, devenir obsolète. Cela va compliquer le travail des archives, et impliquer pour elles une révolution culturelle. Elles sont en effet prises dans une contradiction propre à leur rôle d'interface entre le présent et la postérité. Elles doivent, d'une part, s'adapter au mieux au temps du présent, et à la rapidité des évolutions qui s'y succèdent, et, d'autre part, garder en ligne de mire le temps, bien différent dans son principe, de l'histoire et du legs aux générations futures.

Enfin, en basculant dans le digiverse, les oeuvres cinématographiques font un saut dans l'inconnu, pour les archives comme pour les spectateurs, à la fois à cause de la « virtualité » de l'oeuvre qu'implique son versionnement et sa propension à être déclinée en direction de « marchés-écrans » toujours plus nombreux, et à cause de la dématérialisation, les films quittant pour la première fois, et probablement pour toujours, leur support historique qu'est la pellicule argentique. Or, comme l'a notamment démontré Mariannick Jadé, le patrimoine immatériel reste, encore aujourd'hui, mal connu et difficile à définir précisément, justement parce qu'il ne nous offre rien de concret sur quoi nous appuyer.⁴⁴⁸ Quelles vont être les conséquences de cette tension pour la préservation et la transmission des oeuvres pour les générations futures ? C'est ce que nous allons essayer de comprendre à présent.

448 Mariannick Jadé, *Le patrimoine immatériel : perspectives d'interprétations du concept de patrimoine*, Editions de l'Harmattan, Collection Muséologies, 2006

Quatrième Partie : Quelles perspectives pour le patrimoine cinématographique ?

4 Spectacle cinématographique / texte filmique : sauvegarder / reconstituer ?

Une œuvre cinématographique se savoure, généralement, à deux niveaux aux frontières plus ou moins poreuses : celui de son « texte », d'une part, et celui de son « spectacle », d'autre part. Ces deux composantes ont fait l'objet de définitions toutes plus ou moins contradictoires, et plus ou moins restrictives, généralement pour opposer ce qui relève de la production de sens, d'un côté, et de l'autre, ce qui ne relèverait que du « spectacle », et de l'interprétation du texte, au sens théâtral du terme.

Un texte écrit sur papier, qu'il s'agisse d'une partition, d'un sonnet ou encore de la présente thèse, est facilement reproductible, et son « plaisir », pour reprendre l'expression de Roland Barthes, ne sera pas, en principe, obéré par le support de lecture : il n'est donc pas important que le texte se présente sous la forme d'un livre, d'une liasse de photocopies ou encore de pixels alignés d'une certaine façon, sur un écran ou une tablette numérique.

C'est d'ailleurs ce fait qui permet, par exemple, aux éditions « de poche », dans un format réduit, d'être tout aussi valables que d'autres plus luxueuses, d'un même texte. En cinéma, en revanche, on a vu, notamment avec Enno Patalas ou Paolo Cherchi Usai qu'un film en format réduit pouvait susciter quelques réserves quant à sa validité, réserves contradictoires avec cette idée de reproductibilité facile que suggère ce vocable de « texte » filmique.

Selon le *Dictionnaire du Cinéma* d'André Roy, le texte filmique est ce qui « présuppose une écriture et un auteur »,⁴⁴⁹ relevant donc d'un processus de production d'un sens compris par le spectateur. Or, l'auteur qu'elle suppose n'est pas forcément maître de ses mouvements et de ses choix artistiques. Il doit composer avec les exigences d'un producteur, parfois tellement impliqué dans le processus de réalisation que le film peut devenir, par moments une œuvre à quatre mains, comme cela semble être le cas, par exemple, pour la trilogie *Tintin* que préparent Peter Jackson et Steven Spielberg, où les deux

449 André Roy, *Dictionnaire du cinéma : du cinématographe à Internet / Art, technique, industrie*, Editions FIDES, Collection Beaux Arts HC, 2007 p.436-437

hommes ont dès le départ annoncé leur intention de collaborer étroitement et d'occuper à tour de rôle les fonctions de producteur et de réalisateur.⁴⁵⁰ Voulu ici, la situation peut également être subie, quel que soit le prestige dont jouit un réalisateur, à l'instar de Fritz Lang, qui se vit ainsi imposer par le producteur le conventionnel happy – end de son *Moonfleet*, en 1955.⁴⁵¹

Notion à laquelle Patrick Brun oppose la complémentarité de ce qu'il appelle *image filmique*, et qui, quand le premier relève du « dicible », relève plutôt du « visible »⁴⁵². C'est cette seconde qui relève de ce qu'on appellera ici le « spectacle cinématographique ». Sandro Bernardi, qui cherchait à démontrer l'existence de ce couple contradictoire chez Kubrick, a pu poser que c'est « précisément de ce contraste entre clôture du sens et ouverture sur le visible, entre le visible et le dicible, que le cinéma tient sa force ».⁴⁵³

Pour autant, il serait réducteur de ne voir dans la « puissance technique déployée par la salle » qu'un ingrédient visant à créer du spectaculaire. Certes, elle peut être utilisée, dans un logique de « film démo », afin de maximiser l'impact d'une séquence sur le spectateur, mais, comme nous l'avons vu les possibilités ouvertes par l'installation sonore et/ou la taille de l'écran peuvent également être exploitées afin de produire du sens, pimenter un gag, créer du suspense, voire même faire avancer le récit du film.

Le texte filmique peut donc très bien être composé d'éléments de nature spectaculaire. Cependant, dans ce cas, il n'est pas rare que, dans un souci de maximiser la compatibilité de leurs films avec des salles qui n'étaient pas toujours équipées d'installations à même de rendre compte au mieux de tous les éléments importants, les films concernés pouvaient voir certains de leurs éléments purement techniques

450 Pour rendre plus lisible le processus, Steven Spielberg et Peter Jackson ont ainsi annoncé que le premier réaliserait *The Adventures of Tintin : The Secret of the Unicorn*, produit par le second, tandis que les rôles seront inversés sur *The Adventures of Tintin : The Prisoners of the Sun*, avant un troisième opus effectivement signé à quatre mains, dont l'existence dépendra du succès des deux premiers. Ce découpage s'explique principalement par les engagements respectifs des deux réalisateurs par ailleurs : Peter Jackson ne pouvait mener de front le tournage de *Tintin* et celui du diptyque *Bilbo The Hobbit*. A l'inverse, pendant la production de *Prisoners of the Sun*, c'est Steven Spielberg qui devra s'absenter des plateaux de Weta Workshop pour tourner son biopic sur Lincoln.

451 On n'entrera pas ici dans un débat souvent vif et passionné quant aux limites de la notion d'auteur au cinéma, pour inviter le lecteur à en trouver un échantillon dans ces deux ouvrages de Steven Bernas : *L'Auteur au cinéma* (L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2002), et *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, (L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2001),

452 Patrick Brun, *Poétique(s) du cinéma*, L'Harmattan, 2003, p.50.

453 Sandro Bernardi, *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, PUV, Collection Esthétiques / Hors Cadre, 1994 p.11, cité par Patrick Brun dans *Poétique(s) du Cinéma*, p.49

doublés, par sécurité, par une redondance.⁴⁵⁴

En matière de cinéma hollywoodien, la notion de texte filmique est également d'autant plus problé

Cette notion de texte filmique est contradictoire, en ce sens qu'elle est à la fois d'une aide précieuse pour s'assurer que le film continue de fonctionner dans telles ou telles conditions particulières, mais, dans le même temps, constitue un risque : celui de perdre de vue que la « production de sens » n'est qu'une composante parmi d'autres d'un film, qui ne peut donc être réduit à celle – ci. En matière de restauration, au – delà de la déjà complexe question de la préservation et de l'établissement du texte filmique⁴⁵⁵, ce serait transmettre l'œuvre de manière incomplète que de ne pas être en mesure de pouvoir transmettre aussi le spectacle dans lequel il s'inscrit et avec lequel il est lié.

Ces deux composantes vont compliquer le travail de restauration et de transmission aux générations futures, principalement parce que les éthiques qu'elles supposent sont contradictoires. En effet, si le texte filmique suppose, lui une certaine immuabilité d'une version à l'autre, d'un support à l'autre, tout ce qui relève du spectacle devra, dans le même temps, prendre en compte des contraintes radicalement opposées, liées au changement de contexte technologique. En d'autres termes, si le texte filmique peut se *préserver*, le spectacle cinématographique, lui, relève d'un processus et suppose donc sa *reconstitution* à l'aide des outils technologiques qui seront disponibles à ce moment – là. Ce sont ces complexes contradictions, et les parfois délicats compromis qu'elles supposent, que l'on se propose d'explorer à présent.

4.1 La notion de « restauration illusionniste » née au XIXème siècle.

Comme son nom l'indique, la restauration illusionniste ambitionne d'être aussi transparente que possible, et de ne pas trahir sa présence auprès du spectateur de l'œuvre, tout en rendant à celle - ci autant que possible l'aspect du neuf. Généralement utilisée en matière de céramique, cette pratique permet, par exemple, de réparer les dégâts subis par un vase ou une assiette, et de rendre virtuellement invisibles les collures réalisées sur les artefacts cassés ou simplement ébréchés.

Aujourd'hui encore, cette pratique est très en vigueur, mais moins dans les lieux patrimoniaux que

454 On a ainsi notamment pu évoquer cette question à propos du verre d'eau dans *Jurassic Park*

455 Voir, notamment, l'article *L'Histoire sans fin du "texte" filmique : ce que nous apprend la comparaison des différentes versions de l'Atalante*, de François Amy de la Bretèque dans le numéro 90/91 de la revue *Archives* (Mars 2002), p.7-13

chez les particuliers plus ou moins aisés, qui voient dans ces procédures de restauration, que pratiquent couramment certains artisans parfois même spécialistes en la matière, le moyen de redonner une seconde jeunesse à certains artefacts familiaux historiques mis à mal par les affres du temps, et auxquels ils sont en général sentimentalement très attachés. Dans le même temps, si cet artisanat concernait principalement l'univers de la céramique, il s'est étendu à celui de la menuiserie et de l'ébénisterie, plus généralement, donc, à celui du mobilier, auquel un simple vernissage ne suffit pas forcément à redonner son lustre d'antan.

Par extension, on désigne par restauration illusionniste une technique spectaculaire de restauration qui ambitionne de donner, en jouant sur leur aspect, l'illusion que les artefacts sont neufs, ou quasi neufs, abolissant ainsi, d'une certaine manière, le temps qui passe et dénature progressivement les œuvres, pour les ramener, autant que faire se peut, dans un état proche de leur état originel « d' époque », auquel on donne, de fait, une artificielle illusion de contemporanéité.

Ainsi, au mois de Juin 2010, une équipe du Centre d'Etudes et de Conservation d'Art Moderne de l'Université de Harvard (Massachusetts) ont mis au point un système de « restauration illusionniste virtuelle ». Il leur permet « de donner l'illusion de la restauration grâce à une image projetée », l'objectif étant de supprimer au mieux les taches de nourritures et les traces laissées par des années d'exposition de cinq œuvres de Mark Rothko dans la salle à manger de la clinique d'Harvard. Ainsi, cela permettrait leur exposition sans toucher à des toiles déjà fragilisées par quatre décennies d'intense exposition à la lumière et au soleil sans que soient prises des précautions particulières.

Cette pratique de restauration « virtuelle », qui donne une « illusion du neuf » a entraîné une petite polémique dans le monde de l'art. En effet, exactement comme pour une véritable restauration illusionniste, qui suppose une intervention physique sur l'artefact, certains n'étant pas sûr d'être très heureux de savoir ces œuvres de Rothko « sous assistance respiratoire », et préférant les voir dans leur état actuel malgré les traces, les salissures et les marques d'insolation, dans la mesure où c'est comme cela que ces cinq toiles sont parvenues jusqu'à nous. On gardera cependant à l'esprit cette expression de la juge Ursula Mancusi – Ungaro qui avait pris part à la polémique reconnaissant sagement que le public n'est en effet peut être pas encore tout à fait prêt à voir vieillir et évoluer des œuvres qui nous sont il est vrai

« contemporaines ». ⁴⁵⁶

En matière de cinéma, cette réflexion est d'autant plus intéressante qu'elle oblige à relativiser la notion de « contemporain ». En effet, le 'turnover' des générations cinéphiliques peut être à cause du temps historique différent, semble plus rapide que celui des aficionados de la peinture. Ainsi, pour les gens de ma génération, sera t-il peut être difficile de se faire à l'idée que des films comme *Jurassic Park*, *Beauty and the Beast* ou encore *Panic Room* aient déjà nécessité au moins un passage entre les mains des infirmiers de l'argentique, et en soient peut être déjà à leur deuxième ou troisième génération. On imagine, dès lors, ce que peuvent ressentir certains de nos aînés devant l'évolution radicale subie par certains des films fétiches de leur jeunesse, et à ce titre, on peut comprendre qu'ils soient aussi prescripteurs de manière aussi radicale de certaines restaurations dans la mesure où il s'agit pour eux, aussi, de préserver le pré carré du « pâturage cinématographique » auquel ils étaient habitués et dont ils sont familiers.

Pour reprendre l'expression de Marcel Proust, citée en exergue de l'ouvrage d'Alain Weber, « le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ». ⁴⁵⁷ De fait, la notion de restauration est difficilement dissociable de celle de nostalgie : « Parce qu'il y a toujours une tentation, une feuille de papier qui sépare la nostalgie de la volonté restauratrice », comme le dit Jean-Claude Guillebaud. ⁴⁵⁸

En matière de peinture ou d'architecture, le statut de « ruine » à un état plus ou moins avancé conduit à créer, chez ceux qui n'ont jamais vu l'endroit autrement, une forme de recueillement face aux « siècles qui les contemplent », pour reprendre l'expression consacrée. Les romantiques, qui aimaient beaucoup celles – ci pour la puissante sensation qu'elles devaient leur inspirer, voyant en elles, à travers ces ensembles de traces laissées par un passé qui n'existe plus autrement que par elles, une allégorie de leur propre existence.

Or, la notion de ruine semble contradictoire pour le cinéma, à qui les contemporains de ses débuts prêtaient, rêveurs, le pouvoir de *vaincre enfin la mort*. D'où, peut – être aussi, cette tentation, si séduisante, de restaurer plus que de raison certains grands classiques du cinéma afin de les *momifier* au

456 Daniel Grant, *Mark Rothko's Mural For Harvard's Health Clinic undergo a restoration*,
The Wall Street Journal Online Edition, 15 Juin 2010

[<http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704852004575258872253215814.html>, consulté le 3 Mars 2011]

457 Alain Weber, *Ces films que nous ne verrons jamais*, L'Harmattan, 1995, p.7

458 Denis Tillinac, Alain Finkielkraut, Jean - Claude Guillebaud, *Où va le monde ?*, Editions du Tricorne / France Culture, Collectin « Répliques », 2000, p.48

mieux. Le cinéma s'accommode mal de la ruine, en ce sens que celle – ci vient obérer « le plaisir du texte »(ou plus exactement de sa lecture), dont nous parlions précédemment, mais dans le même temps, il semblerait que la ruine joue aussi un rôle de renforceur positif des films, dans la mesure où on idéalise forcément toujours un peu ce qui manque, dans la mesure où on ne le connaît pas.

D'où, peut – être par chance, le fait que, sauf si elle vient nuire à la compréhension du récit ou crée des incohérences dans celui – ci, comme dans le film *Suspense* qu'évoque Paolo Cherchi Usai dans *Silent Cinema : An Introduction*, les lacunes dans le métrage passent souvent inaperçues. A plus forte raison comme Enno Patalas l'évoque à propos de Metropolis dans *Tendres ennemis, cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, décision est prise de procéder à un « nouveau montage » et d'opérer des coupes supplémentaires dans le texte pour supprimer toute référence à ladite lacune, sauvant au passage, curieusement, le spectacle cinématographique et le plaisir du visionnage. En d'autres termes, il semblerait qu'en matière de cinéma, il soit parfois nécessaire de plus encore dénaturer le texte filmique pour sauver le « divertissement » de la séance de cinéma.⁴⁵⁹

Ainsi, la version très incomplète et très endommagée de *The Lost World* de Harry O'Hoyt, présentée sur le site www.archive.org, ne dure t-elle qu'une heure huit minutes, contre une heure quarante et une pour la version restaurée par la George Eastman House. Or, les quelque vingt – cinq minutes manquantes (le film passe à une cadence légèrement plus basse dans la version George Eastman House, ce qui complique le calcul exact du métrage absent dans la version « courte ») passe parfaitement inaperçue. Seule exception notable, le cas de deux intertitres manquants dans la première demi – heure de projection et un dans la dernière bobine, qui rendent le récit plus confus, mais toujours tout à fait compréhensible.

Lorsqu'elles sont rendues perceptibles, ces lacunes donnent naissance à un sentiment d'incomplétude du film, que l'on ne ressent pas, ou peu, devant la version Archive.org du film de Harry O'Hoyt. Ce sentiment d'incomplétude va avoir pour conséquence de renforcer, dans un mouvement

459 « Pour Metropolis, nous avons beau revisionner les scènes, les raccords ne concordaient absolument pas. Il ne nous restait plus qu'à faire un nouveau montage. Un scénario, un relevé de censure ou une partition constituent une aide utile, mais sur la fin, on ne peut que se demander où regarde l'acteur, qui il regarde, et ce que devait couvrir son regard... On se met à couper, et cela fonctionne, cela devient évident... », dans *Tendres Ennemis, Cent Ans de Cinéma entre la France et l'Allemagne*, p. 74. Dans le documentaire qui suivit la diffusion en ciné – concert de la version 2010 du film de Fritz Lang, furent ainsi mises en évidence par Enno Patalas quelques – unes de ces coupes supplémentaires dans un matériau pourtant disponible, notamment dans la séquence de l'inondation des souterrains. Ces plans ne purent être rétablis dans la version 2010 que grâce au métrage additionnel découvert dans les rayonnages du *Museo del Cine* argentin.

contradictoire, le sentiment à contrario du miracle de la survivance de ces fragments tout de même parvenus jusqu'à nous. C'est ce qui se passe lorsqu'on visionne la « meilleure version actuellement disponible » du film de Frank Capra *Lost Horizons*. Sept minutes, sur les deux heures et quart que durait initialement le film, restent aujourd'hui considérées comme perdues et ont été remplacées par des photos de tournages et des photogrammes. Paradoxalement, cette lacune nourrit chez le spectateur un sentiment de « revenance » du métrage survivant, contradictoire avec la conception « fantômatique » que l'on a de ces œuvres très endommagées.

« Bien entendu, le cinéma fait partie des techniques de reproduction mécanique, et si les images des premiers temps du cinématographe nous parviennent encore aujourd'hui sous une variété de supports, c'est bien à la faveur de contretypages faits à partir de négatifs, de restaurations complexes qui permettent de débroussailler l'image de certaines de ses scories. Mais la restauration la plus fidèle ne pourra toutefois arracher à ces premières images filmées leur spectralité, ce que j'appellerai leur caractère auratique, leur revenance. La revenance serait précisément ce qui résiste, là où le temps a fait son œuvre. [...] Si le cinéma représente des traces de temps rendues visibles, ce temps est d'autant plus visible qu'il se lit dans les vides et les marques qui fragmentent ou rongent la pellicule. »⁴⁶⁰

Etablir un texte filmique trop « parfait » revient donc, de fait, à venir à contre – courant de cet aspect de la question, mais, à l'inverse, un texte aux défauts trop marqués pourra, au mieux rebuter, au pire présenter des difficultés rédhibitoires au *plaisir du texte*, et à la *réussite de la performance* de la projection cinématographique, dirait ici Noël Carroll.

En effet, d'un côté, on comprend la nécessaire obtention d'un texte de la meilleure qualité possible, mais, dans le même temps, se pose aussi la question du maintien de cet aspect « idéal » du modèle disparu dont nous n'avons sous les yeux qu'une copie. Pour le dire autrement en prenant un exemple fréquemment utilisé en esthétique, il ne faut pas que le résultat soit trop parfait sinon : les raisins « peints avec tant de bonheur » par Zeuxis étaient disait-on si réalistes et si parfaitement imités qu'ils trompaient les oiseaux, ne doivent pour autant pas cesser de renvoyer à l'absence desdits raisins qui ont servi de modèle, faute de quoi, en matière de ruine cinématographique, on perd l'aspect « idéalisé » et une part de la relation

460 André Habib, *Considérations sur l'inactualité des ruines et l'expérience du temps du cinéma*, in *La circulation des images : médiation des cultures*, sous la direction de Richard Bégin, Myriam Dussault et Emmaunelle Dyotte, L' Harmattan, 2006 p.100
Le lecteur est également invité à consulter le texte d'Emmanuelle Toulet *L'Allégorie du Nitrate*, paru au printemps 1993 dans le N°3 de la revue française *Cinémathèque*.

sentimentale qui se noue entre le spectateur et l'œuvre.⁴⁶¹

D'une certaine manière, c'est dans cette logique, évidemment à un niveau plus spectaculaire, que s'inscrivent des travaux de mise en lumière comme à Poitiers, où l'église de la ville, dont une partie des bas-reliefs étaient autrefois vivement colorés, retrouve le soir une partie de son éclat, ou encore le spectacle multimédia *Genius Loci* mis au point par Véronique Caye en partenariat avec le laboratoire Victor Vérité, dans l'église de la Chartreuse d'Avignon, spectacle de réalité augmentée qui reconstitue virtuellement, grâce à des projections vidéo anamorphiques, l'aspect originel de l'église telle qu'elle se présentait du temps de l'occupation des lieux par les moines. En 2010, un projet complexe similaire, mêlant réalité augmentée et réalité virtuelle avait déjà été conduit sur le site de l'Abbaye de Cluny pour son onzième centenaire.

Dans les deux projets, l'objectif semble être de dépasser la réalité de l'artefact archéologique pour en retrouver, par des moyens illusionnistes, la « splendeur d'antan » ou du moins une apparition plus ou moins fulgurante de celle-ci. Ces travaux / spectacles permettent au visiteur de s'affranchir du nécessaire regard accompagné que ledit artefact suppose « en l'état » pour permettre, de manière expérimentale, une forme de confrontation simulée entre des spectateurs des années deux mille, et un contexte vieux de plus d'un demi-millénaire.

Dans le même temps, comme nous l'avons vu, l'ajout d'éléments nouveaux et de métrage inédit, sur lesquels on ne pourra plus projeter son imaginaire puisqu'ils seront retrouvés, va avoir pour effet une réorganisation des éléments déjà connus. Ceci va conduire, comme ont pu le faire en 2010 certains cinéphiles sur les forums à l'idée d'une nouvelle restauration de *Metropolis*, à redouter que les nouveaux éléments ne désacralisent un peu l'œuvre originale. Une autre crainte sourd en arrière plan : celle que images nouvelles, si longtemps investies, ne s'avèrent au fond d'une banalité décevante. Banalité qui ternirait au passage l'éclat chef-d'œuvresque qui nimait la version « originale » moins restaurée, et que l'on appréciait comme telle. Cette préoccupation était au cœur de la réflexion de l'équipe de *Genius Loci*, qui a créé un spectacle d'environ quarante minutes à partir de psaumes, et opté, plutôt que pour une simple « révélation » de l'aspect antérieur de l'intérieur de l'église de la Chartreuse d'Avignon, sur un

461 Marion Muller - Dufeu, *Créer du vivant : Sculpteurs et Artistes dans l'Antiquité grecque*, Presses Universitaires du Septentrion, 2011 p.261

Le lecteur pourra aussi consulter le chapitre qu'Alain Chareyre – Méjan consacre à la « cinématographie » dans son ouvrage *Expérience esthétique et sentiment de l'existence*, Editions de L'Harmattan, 2000

travail de dévoilement progressif à travers toute une réflexion sur cette lumière qui dévoile peu à peu les lieux plongés dans une obscurité quasi – totale.

Dans ce dispositif, le système de projection reste totalement visible : installé derrière les spectateurs, l'équipement n'est pas camouflé, mais simplement posé sur une structure le mettant à bonne hauteur pour aligner au mieux la perspective de l'image projetée et celle du point de vue du projecteur, renforçant encore l'aspect *spectacle* de ce genre de travaux, comme pour la nouvelle restauration de Metropolis qui a fait l'objet, au lieu d'une simple télédiffusion, d'une retransmission sous la forme assez peu usitée dans l'univers hertzien du ciné – concert, avec un orchestre entier présent dans la fosse.

C'est d'ailleurs, fait notable, sous cette forme que la nouvelle version du film de Fritz Lang a tourné à travers le monde, avant sa sortie en DVD sur le territoire américain, tandis qu'en Europe, les seules copies de cette version disponibles à ce jour sont les enregistrements des téléspectateurs de la version diffusée en direct sur Arte, qui est interrompue par quelques plans au cours desquels le réalisateur montre l'image de l'orchestre.

De fait, on peut, semble t-il, distinguer deux principales formes de restauration des œuvres cinématographique. Celles qui vont se faire aussi discrètes que possibles pour s'effacer derrière une nouvelle version de l'œuvre, et, à l'inverse celles qui vont mettre en avant leur propre processus, qui fera l'objet d'une couverture médiatique beaucoup plus importante, et qui aura un statut beaucoup plus affirmé.

Dans le premier cas, il s'agit en fait, simplement, de permettre la commercialisation de l'œuvre dans un nouveau contexte technique et culturel, tandis que dans le second, il s'agit au contraire d'insister sur la prouesse d'avoir arraché aux limbes de l'oubli une œuvre cinématographique autrement vouée aux gémonies de la disparition définitive. Ce sont sur ces deux cas de figures que l'on se propose de se pencher maintenant.

4.2 La reconstitution (théâtrale) à l'aide des équipements originaux « d'époque »(ou pas).



Illustration 39: Le site de projection en plein air du Festival d'Annecy.

inversement proportionnelle au restant de celui – ci. Cette visibilité est d'autant plus exceptionnelle que d'ordinaire, la Berlinale n'est évoquée dans nos journaux télévisés que si un film français figure à son Palmarès, ou si des personnalités françaises suffisamment importantes pour attirer nos journalistes sont venues y faire le déplacement.

Ainsi, en 2000, la nouvelle restauration de *Fantasia* ambitionnait de rétablir au mieux l'effet « surround » du système *Fantasound*, et fut, à ce titre, présentée en grande pompe en plein air, sur l'écran géant gonflable installé sur le site du *Champ de Mars* de la ville du Pâquier, à quelques kilomètres d'Annecy.

A l'inverse, celle éditée en DVD et Blu Ray Disc en 2011, qui capitalise sur les travaux de celle de 2000, fit l'objet d'une publicité beaucoup plus ciblée, principalement à travers une bande – annonce de deux minutes diffusée sur le site de partage Youtube par Disney. Cette vidéo, qui proposait les premiers échantillons haute – définition des deux opus, se répandit de manière quasi – virale sur les forums de cinéphiles et autres passionnés.

Si la Restauration 2011 propose un nouveau master de référence en y ajoutant tout un travail de restauration numérique sur l'étalonnage et le rendu des images qui n'avait pas été fait sur la version 2000,

sur le plan de la communication, les deux éditions sont complémentaires. La première (celle de 2000) met en effet l'accent sur le son et la reconstitution du *Fantasound*. A l'inverse, la seconde, celle de 2011, insiste moins sur le son que sur la qualité du nouveau master proposé, et la perfection quasi – cristalline des images « comme neuves » du Blu – Ray Disc. Cette qualité d'image est très éloignée, comme on a pu le voir, de celle de l'édition 2000, dont témoigne encore le DVD d'époque : l'image y est très granuleuse, et les couleurs très différentes tant en luminance qu'en saturations, sans parler des partis pris d'étalonnage.

La performance est d'autant plus louable, et le choix de la programmation curieux que, malgré la présence de petits châteaux d'enceintes sur les côtés et vers l'arrière, visibles sur les photos d'époque prises par des spectateurs, signe d'une certaine volonté de maîtriser au mieux le son, le choix du plein air, certes pourvoyeur d'une plus forte affluence malgré l'heure tardive pour le jeune public, ne semble a priori guère compatible avec les exigences « audiophilisantes » du système *Fantasound*.

De fait, les véritables puristes se sont probablement rabattus sur la seconde projection du film, organisée, elle, en intérieur, dans une salle véritablement dédiée au Septième Art. D'où cette hypothèse d'une certaine *spectacularité* de la restauration, dans la mesure où l'important semble ici moins de montrer le film dans des conditions parfaites que de pouvoir mettre en avant le fait que le film a fait l'objet d'une restauration.⁴⁶²

Un autre facteur qui semble participer de l'aspect *spectaculaire* d'une restauration, c'est le fait que celle – ci puisse rassembler autour d'elle de prestigieux mécènes, lesquels ne se priveront pas de faire savoir qu'ils ont contribué à financer une coûteuse restauration réalisée à l'aide des dernières technologies de pointe, par les meilleurs experts et prestataires en la matière.

Ainsi, la récente restauration de *Lola Montès* menée par Hervé Pichard et François Ede a t – elle fait l'objet d'un mécénat de la part de L'Oréal et d'Agnès B, comme cela est indiqué dès le premier carton introductif qui précède le film. Le logo des deux sociétés figure d'ailleurs en bonne place sur la plaquette

462 L'ambition de ces restaurations « spectaculaires » est clairement d'en mettre « plein les yeux » pour attirer un chaland au – delà du seul champ des cinéphiles et des passionnés de cinéma. On est ici, semble t – il, dans une logique comparable au « cinéma d'attractions » des grands blockbusters décrit par Laurent Jullier Dans un cas comme dans l'autre, il semble en effet que cette communication et cette stratégie du spectaculaire relèvent au moins en partie des « jeux financiers qu'[implique] leur sortie sur le marché ».

L'Ecran Post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice, L'Harmattan, 1997, p.7-8

introductives et le dossier de presse de la restauration, qui furent distribués au Festival de Cannes lors de la projection *Cannes Classics*, présentée par Serge Toubiana et Marcel Ophüls.

Dans ces deux cas de figure, une partie de la communication mit l'accent sur les difficultés techniques rencontrées au cours de la progression des travaux. Cette insistance a permis de valoriser indirectement, de fait, l'importance de la victoire ainsi obtenue sur le temps qui passe, et la difficile reproductibilité d'un tel succès. En effet, à chacune de ses présentations autour de la restauration du film de Max Ophüls, François Ede insistait invariablement sur la difficulté qu'ont posées les sélections trichromes hors de registre à cause d'un phénomène de retrait ayant inégalement affecté les trois bandes. Il revenait ensuite sur les problèmes soulevés par le mixage sonore cinémascope magnétique. Ce point lui permettait de rappeler que seules des copies très endommagées documentaient ledit mixage, nécessitant un patient retraitement « pour supprimer les clocs, les ronflettes ». La quatrième piste, très endommagée du fait de sa présence sur la manchette d'une copie à la probablement longue et intense vie en exploitation, fit l'objet d'un traitement spécifique pour en atténuer le souffle et en améliorer le rapport signal / bruit.

Enfin, les reproductions de photogrammes dans la plaquette et le dossier de presse insistaient sur les problèmes posés par les anneaux de Newton et autres artefacts présents sur la pellicule, que seule la « magie du numérique » permettait de résoudre, sans parler des scènes coupées absentes de la version de 1967 « enfin rétablies ».⁴⁶³

Dans certains cas, une restauration spectaculaire peut aussi être l'occasion de promouvoir un procédé, un format ou un équipement, à l'instar de la restauration 1996 de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), conduite par Robert A. Harris et James C. Katz, qui ambitionnait de redonner une seconde jeunesse au film, cette fois – ce n'est plus en VistaVision 35mm et bande sonore monophonique Perspecta, mais dans une réduction 70mm, dotée d'une nouvelle bande son DTS 6 pistes avec un mixage Dolby Surround. Ce parti pris et ce mixage firent d'ailleurs polémique à l'époque, en ce sens que virtuellement tous les effets sonores furent recréés ex nihilo. L'intention était double : offrir aux restaurateurs / recréateurs le plus de marge de manœuvre possible quant à la spatialisation desdits bruitages et son

⁴⁶³ Les anneaux de Newton sont un artefact visuel prenant la forme d'anneaux concentriques altérant zones sombres et zones plus claires. Par extension, cette expression permet de désigner ici des taches sur l'émulsion présentant un aspect similaire. Dans une logique très publicitaire, des comparatifs *avant / après* ont été insérés, qui permettent de constater *de visu* l'aspect spectaculaire de la restauration et l'ampleur des problèmes visuels que posaient les artefacts rencontrés.

d'ambiance dans l'espace des ambiances arrière, et, par ailleurs, permettre de masquer au mieux et de manière la plus naturelle possible certains défauts de la bande – son originale.

En 1993, Kodak lance son équipement de restauration des films en numérique *Cineon*. Abandonné en 1997, sans doute en partie à cause de son obsolescence et de son coût, le procédé, à l'époque était radicalement novateur, dans un contexte où les opérations de restauration s'opéraient souvent sous forme d'opérations de laboratoire, au niveau du tirage. Le système *Cineon* présentait la particularité et l'intérêt de permettre d'intervenir sur toute la chaîne, de la numérisation jusqu'au retour sur film, dont Kodak avait pris en compte l'importance.

Le premier test « grandeur nature » du système fut réalisé au cours du premier semestre 1993, sous la forme de la restauration numérique 4K (4096 x 3112, pour être exact) avec une résolution numérique de 10 bits/couleur/pixel du film de 1937 *Snow White and the Seven Dwarfs* supervisé par David Hand et Walt Disney, en vue d'une ressortie en salles qui eut lieu le 2 Juillet 1993, presque six ans jour pour jour après la précédente « restauration », intégralement photochimique, qui avait d'ailleurs – fait notable pour une reprise, même pour le jubilé d'un cinquantenaire – eu droit aux honneurs d'une avant – première à New York, le 15 Juillet 1987.

Cette fois – ci, l'accent fut principalement mis sur l'aspect fastidieux de la restauration. En effet, grâce aux outils informatiques, elle reposa sur le nettoyage à la palette graphique de l'ensemble des photogrammes du film, dont la publicité de l'époque et la featurette présente en bonus sur le DVD de l'édition 2000 nous disent qu'ils furent réalisés un à un. Pour sa part, que la bande – son faisait l'objet d'un retraitement tout aussi important, en vue de produire le mixage Dolby Surround que nous connaissons aujourd'hui.

Le traitement image ambitionnait d'éliminer méthodiquement tous les défauts, poussières, rayures, défauts d'étalonnage, etc. présents sur les éléments scannés. La featurette consacrée à la restauration sur le volume de données informatiques générées par les opérations de numérisation et de traitement à une résolution aussi élevées. En effet, travailler à une telle résolution, à l'époque, relevait du luxe, ne serait ce qu'en raison du prix de revient du scan de chacun des 199 550 photogrammes du film. Chacun était représenté par un fichier au format propriétaire *cineon*, qui « pesait » environ 40 Mb,

Pour donner un ordre de grandeur, cela signifie, (si l'on fait abstraction de la bande – son, elle aussi traitée numériquement et stockée séparément), que l'on ne pouvait même pas stocker les informations nécessaires pour une seconde de film sur le format numérique le plus en vogue à l'époque pour l'archivage, c'est à dire le CD – ROM (700 Mb). Cette opération de restauration constitua l'un des premiers fait d'armes en matière de préservation cinématographique à mettre au crédit des infrastructures de post production numérique *CineSite*.

Déjà évoqué, notamment à propos de *Pleasantville*, l'endroit accueillit en effet également le laboratoire expérimental *Cineon* utilisé pour cette restauration de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Y étaient regroupées les différentes stations de travail spécialisées, respectivement dans la suppression automatisée des principaux défauts optiques du support. La correction des couleurs et la suppression des rayures étant, elles, faites manuellement par des techniciens à coups de palette graphique et de retouches de type photoshop, où l'on « repeignait » littéralement sur chaque photogramme une reconstitution des éléments d'origines recouverts par le « voile du temps », dirait ici Dominique Païni.⁴⁶⁴

Un autre facteur mis en valeur fut celui, logiquement, du *temps* nécessaire à la réalisation de ce nouveau master de haute technologie du film de 1937. En effet, comme le rappelle Giovanna Fossati dans *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Transition*, sans préjuger d'un éventuel processus de *trial and error* au niveau du paramétrage du système, le traitement numérique d'un seul photogramme peut prendre plusieurs minutes, pour la seule phase de traitement automatisé, en fonction de la résolution de numérisation et du nombre de filtres à appliquer (suppression des rayures, des effets de « pompage », etc...).

Enfin, à l'issue des opérations de traitement manuel par les opérateurs, vient s'ajouter le second temps de traitement nécessaire à la génération des photogrammes, en vue de leur report sur film par kinescopage, lequel supposera évidemment aussi toute une procédure d'étalonnage certes déjà beaucoup plus classique, afin de s'assurer que ce qui est affiché sur l'écran par synthèse additive, corresponde au mieux à ce qui sera projeté sur l'écran de la salle de cinéma, par synthèse soustractive.⁴⁶⁵

464 Mark J. P. Wolf, *Abstracting Reality : Art, Communication and Cognition in the Digital Age*, University Presses of America, 2000, p.63

Dominique Païni, *Le Temps Exposé, le Cinéma de la salle au Musée*, Cahiers du Cinéma, Collection Essais, 2002.

465 Giovanna Fossati, *The Archival Life of Film in Transition*,

Amsterdam University Press, Collection *Framing Film*, 2009 p.81 – 83

4.3 La remédiatisation (discrète) moderne, dans un nouveau contexte technique.

En miroir de ces restaurations spectaculaires et souvent bien médiatisées, on placera les opérations de remédiatisation des films. Beaucoup plus austères, et beaucoup plus discrètes que les premières, celles – ci peuvent cependant s'avérer tout aussi problématiques qu'elles sur le plan philologique.

Restaurer un film revient en effet invariablement à opérer au minimum une série de transferts entre supports. Ce processus va ajouter une génération médiatique supplémentaire entre la restauration qui en résultera, et un imaginaire « original » dont le négatif constitue la moins mauvaise représentation physique.

Ces remédiatisations, sont pudiquement annoncées par exemple par la simple mention « copie neuve » inscrite sur un autocollant apposé sur une affiche originale du film. A l'inverse d'une restauration complexe, la réalisation d'une copie neuve ne vaut de toute façon pas la peine de dépenser des fortunes en communication pour créer un nouveau visuel autour du film, les enjeux économiques ne sont pas les mêmes.

A quelques exceptions près, les remédiatisations sont en fait, pour résumer, de simples transferts *wet gate printing*⁴⁶⁶, réalisés en laboratoire, et, hormis ladite opération d'immersion de la pellicule dans un bain permettant de rendre provisoirement invisibles la plupart des scories du support comme les rayures ou les taches, le temps d'opérer un transfert du *mouvement de lumière sur un écran* vers un nouveau support neuf et donc plus à même de préserver le film.

De fait, hormis quelques films connus et appréciés du grand public – qui font de toute façon, si la demande est suffisante pour justifier des investissements en la matière, une fois de temps en temps, l'objet d'une restauration « théâtrale » – les films discrètement remédiatisés ne le sont en général qu'à l'occasion d'une timide ressortie dans une cinquantaine de salles, ou pour des institutions comme la *Cinémathèque Française*, en vue de rendre possible une nouvelle projection en l'absence de copies dans un état suffisamment bon pour être montrées.

466 Procédé de tirage par immersion. Voir Lexique.

Précisons d'ailleurs qu'initialement, *Lola Montès* était voué à subir ce traitement, lorsque la Cinémathèque Française voulut organiser une nouvelle projection en 2007 – 2008, le négatif original de la version de Pierre Braumberger fut exhumé des archives. C'est à l'occasion de cette opération que l'alerte fut donnée quant à l'état préoccupant de celui-ci, dans la mesure où virtuellement toutes les « copies neuves » précédentes sorties en France entre 1967 et 2006/2007 avaient été réalisées à partir de celui – ci, expliquant de fait son piteux état.

Dans certains cas, le public n'est même pas informé qu'il s'agit d'une réédition « copie neuve ». Ainsi, lors d'une rétrospective Fritz Lang comme lors d'une rétrospective Hitchcock organisées à L'institut de l'Image, Salle Armand Lunel, à la Cité du Livre d'Aix-en-Provence, la quasi-totalité des films présentés en copie neuve le furent sans qu'aucune indication particulière dans l'affichage n'en fasse mention, avec pour résultat la cohabitation, au cours d'une même rafale de séances, d'un film en 16mm, (*Das Testament des Doktor Mabuses*, Fritz Lang, 1933) et de deux films en 35mm (*Fury*, suivi de *Ministry of Fear*, respectivement datés de 1936 et de 1944) dont seul le premier était présenté dans une copie « neuve » relativement récente, mais un peu endommagée, si bien que rien de particulier ne permettait de la distinguer sur le plan qualitatif, du moins du point de vue de la salle. Cette pratique est courante dans les festivals,

Le processus de **remédiatisation** des films, bien que discret, est inéluctable et important, surtout, dans un contexte de changement de technologie de diffusion, comme nous sommes en train de le vivre actuellement. Pour autant, il est tellement peu médiatisé que l'évaluation du nombre de films qu'il concerne chaque année est difficile.

En 2009, Gaumont ressortit en numérique six films de son répertoire, notamment *La Traversée de Paris*, tandis qu'à la même période, *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) faisait chez Warner l'objet d'un discret lifting en vue d'une réédition numérique, dix ans après la sortie en salles d'une précédente restauration, sortie dans les salles de l'Hexagone le 10 Novembre 1999.

Dans le même temps, virtuellement tous les films antérieurs à 2000 diffusés depuis en Haute – Definition sur les chaînes de télévision françaises ont fait l'objet d'un processus de restauration numérique afin de

compenser en partie les effets de leur vieillissement, notamment *GoldenEye*, (Michael Campbell, 1995), ou, comme on l'a vu, *Les Visiteurs* (Jean – Marie Poiré, 1993). A ces deux cas de figure, s'ajoutent les « films de surveillance », dont nous avons déjà parlé. Ils ne bénéficient apparemment pas du même traitement de faveur, si on en juge par qualité et surtout l'état du P.A.D utilisé sur certaines diffusions en milieu d'après midi sur Direct 8, NT1 ou sur RTL 9, mais ce sont tout de même des remédiatisations, bien que de qualité très moyenne.

Bien que relevant de la même logique de « permettre à de nouveaux spectateurs de voir un film » prévue comme l'un des cas possibles de restauration, ces cas sont particuliers en ce sens qu'ils sont destinés à une télédiffusion. Or, la remédiatisation pour la télévision est un cas à part, qu'il faudrait réinscrire dans le cadre historique des pratiques liées à ce médium. L'univers du *broadcast* a des usages et des contraintes techniques liées à la diffusion par ondes radio, (entre autres) qui dépassent largement le seul champ de la restauration / remédiatisation.

Dans sa thèse *Approche communicationnelle des films de fiction, une étude des mécanismes de co-construction de sens*, soutenue à l'Université Paul Valéry en 2006, Alexandre Chirouze revenait sur un autre phénomène dans le cadre des opérations de *remédiatisation*, celui du remixage des bandes sonores, si bien qu'un même film remédiatisé pour la télévision peut faire l'objet de deux *P.A.D* complètement différents au cours de sa carrière sur le petit écran, en fonction des exigences des chaînes.⁴⁶⁷

Ainsi, il explique que les P.A.D. diffusés sur TF1 présentent régulièrement un mixage où les voix sont mises en valeur pour le confort auditif et la compréhension, quitte à s'éloigner du mixage son originel, quand, dans le même temps, la chaîne cryptée Canal + privilégiait, elle, plutôt des P.A.D. davantage respectueux du mixage son entendu en salles, et / ou disponibles en vidéogrammes, quitte à ce que les voix soient moins mises en valeurs.

Le passage à la TNT, puis à la TNT HD pour ces deux chaînes ajoute un niveau de complexité supplémentaire à la situation, dans la mesure où aujourd'hui, et pour quelques mois encore avant l'arrêt définitif de la diffusion hertzienne en analogique SECAM (entraînant au passage sa mort) la diffusion

⁴⁶⁷ Alexandre Chirouze, *Approche communicationnelle des films de fiction, une étude des mécanismes de co – construction de sens*, Thèse soutenue à l'Université Paul Valéry le 23 Juin 2006, sous la direction de Alex Mucchielli.

peut se faire soit, en analogique hertzien dans le système stéréophonique matricé NICAM , soit en stéréophonie classique dans le cadre d'une diffusion TNT SD MPEG2, soit encore, en HD, dans un format Dolby Digital 5.1.

Or, la diffusion hertzienne et la diffusion numérique n'obéissent pas aux mêmes normes de compression et de conformation du signal afin d'éviter au maximum sa distorsion lors de l'adjonction de l'onde porteuse. De fait, on peut diffuser pratiquement « tel quel » le signal numérique, alors que le signal analogique nécessite une phase de compression afin d'éviter que les pics hauts et bas du signal ne soient trop extrêmes, ce qui pourrait avoir des effets à la réception. Comme en matière de son, une compression est appliquée, c'est à dire que l'on maintient la modulation du signal entre deux valeurs choisies arbitrairement dans le cadre des normes de diffusion. De fait, la réception du spectateur sera fatalement très différente, ce qui est d'autant plus problématique que beaucoup de restaurations aujourd'hui ne se font plus en vue d'une restauration en salles, mais en vue d'une édition vidéo et/ou d'une ou plusieurs télédiffusions.

Ceci va avoir des conséquences quant à la perception de la bande-son, comme on a pu notamment le constater en comparant plusieurs enregistrements d'épisodes tour à tour étudiés en HD et en SD de la série télévisée américaine *Glee*, créée par Ryan Murphy, Brad Falchuck et Ian Brennan, et diffusée depuis le mois de Mai 2009 sur la chaîne de télévision FOX en simulcast HD 1080i et en SD 480i, respectivement en 5.1 Dolby Digital et en 2.0 Dolby Stereo.

Sur les six épisodes étudiés, étalés le long de la seconde saison, on a pu constater que le mixage voix / musique dans les parties chantées était très différent entre les deux versions, en ce sens que les voix des solistes sortent invariablement du canal central dans la version 5.1. Il en résulte une impression d'artificialité des voix, qui choque et trahit le playback, dans la mesure où celles-ci, complètement désincarnées et « brutes » (les effets appliqués aux voix semblent en effet en partie sortir par les enceintes stéréophoniques frontales) sont très peu naturelles, et parfois même, désagréables à l'écoute, posées sur une musique assez loin derrière.

Dans le même temps, la version 2.0 propose, elle, un mixage son des passages chantés virtuellement identique à celui présent sur les disques compacts édités chez EMI dans le cadre du merchandising développé autour de la série : les voix y sont plus compressées, et ramenées beaucoup plus

près de la musique, avec laquelle elles se marient mieux – sans parler des chœurs, dont les harmonisations sont à nouveau équilibrées à un niveau plus homogènes. Enfin, les effets appliqués aux voix, notamment celles de Cory Monteith et de Leah Michele, sont beaucoup plus marqués en 2.0 qu'en 5.1, la spatialisation semblant les diluer.

Ces processus de versionnement en fonction des différents réseaux de *simulcast* sont d'autant plus problématiques qu'il n'est pas toujours évident de distinguer à coup sûr les partis pris relevant de la politique éditoriale de la chaîne, des contraintes liées à la diffusion aux normes *broadcast*, et enfin, de ce qui pourrait relever du parti pris de l'équipe chargée de la restauration / remédiatisation.

On peut estimer qu'en moyenne, les chaînes diffusant chacune entre deux et trois films par semaine, ce sont ainsi chaque année, plusieurs dizaines de films par mois qui sont concernés, pour le marché français, par ce processus de remédiatisation, seulement décelable sur les chaînes qui diffusent le générique de fin dans son intégralité par la présence, soit intégrée au corps même du générique – auquel cas l'année du copyright indique aussi souvent l'année de ladite remédiatisation – soit insérée entre la fin du générique, et les « cartons de doublage ».



Illustration 40: Bande – Annonce 1967d e GWTW

Restent, enfin, à évoquer ces pseudo - restaurations destinées, elles, à une diffusion en salles, qui s'accompagnent aussi de remédiatisations. L'exemple le plus célèbre de cette pratique reste le film *Gone With the Wind*, ressorti en 70mm en 1967. L'image présentée dans cette version est cadrée en 2,20:1, tranchant dans le vif du cadre original 1,37:1 composé par le réalisateur et son chef opérateur.

On est ici, comme pour *Casablanca* colorisé par les équipes de Ted Turner, dans un cas de figure

où l'objectif est d'ouvrir la voie à une exploitation en direction d'un nouveau public, tout en assurant une formidable publicité au procédé du 70mm.⁴⁶⁸ Cependant, on est dans un entre-deux, en ceci que si on retrouve, certes l'aspect spectaculaire de la communication faite autour de cette nouvelle version, on peut objecter que l'aspect spectaculaire semble, au fond, moins concerner la prouesse technique de la restauration que celle de la seconde jeunesse donnée à un film, sans oublier bien sûr l'aspect spectaculaire de la projection 70mm elle – même.

4.4 Discussion sur la pertinence de ces méthodes

Restauration spectaculaire comme remédiatisation discrète ont toutes deux des conséquences philologiques et éthiques différentes, et présentent toutes deux des risques de dérives. Ainsi, la restauration 2009 de *Lola Montès* pose le problème des limites de ce que l'on peut faire à l'aide des technologies numériques, dans la mesure où, on doit bien le reconnaître, il est vrai que l'image du DCP de cette version présente un rendu limpide et cristallin : la plupart des défauts du support argentique originel ont été éliminés, des rayures aux anneaux de Newton en passant par les phénomènes de frangeages dus à l'imparfaite mise en registre des sélections trichromes utilisées sur certains plans.

Sur le plan de la bande-son, le souffle, les différents « clocs », comme les ronflettes ont été supprimés, le son présente une qualité CD il est vrai un peu anachronique pour un film de 1955, ancienneté que seuls quelques cuivres et voix un peu nasillards ici et là tendraient à trahir à l'oreille d'un spectateur un peu attentif et/ou connaisseur.

Comme d'ailleurs l'image par moments, le son est trop propre, trop moderne pour être un « authentique » son de 1955. Tous deux se placent en revanche dans une moyenne fort honorable en regard de ce qu'on peut entendre et voir dans les salles de cinéma aujourd'hui. Cela a pour conséquence de « désincarner » le film de Max Ophüls, qui ne relève plus tout à fait du seul Cinémascope magnétique. Il ne relève pas complètement non plus des technologies de projection numérique contemporaines, mais suffisamment pour être tout à fait accepté dans leur contexte.

C'est, semble-t-il un peu le revers de la médaille de ce type de restauration, dans lesquelles des

⁴⁶⁸ Dans une logique comparable à celle que connaîtra la promotion du DTS, pour la restauration de *Vertigo* en 1996.

sommes d'argent particulièrement importantes ont été investies, émanant parfois, comme on l'a vu, de mécènes qui ne le font que très rarement sans arrière-pensées. En d'autres termes, on cherche autant que faire se peut à faire du neuf à partir d'un matériau de base ancien. Les sommes en jeu impliquent que le résultat final soit, on l'a dit, à la hauteur des investissements, d'une manière qui n'est pas sans rappeler certains blockbusters présentés comme « les plus chers de l'histoire » où le moindre dollar dépensé doit, de fait se voir à l'écran, si possible, de manière un peu spectaculaire si possible.

Ainsi la nouvelle version de *Bambi* ou, pour prendre un film dans le catalogue Disney récemment ressorti en salles, celle de *Cinderella* sont-elles d'une qualité d'image et de son incroyablement limpides, dépourvues du moindre défaut qui ne sont pas sans évoquer des références de la technologie numérique contemporaines comme *Star Wars Episode II : Attack of the Clone* de George Lucas ou *The Princess and the Frog* de Ron Clements et John Musker.

Dans le même temps, les films du catalogue Disney réédités dans le cadre de la collection de prestige *Walt Disney Treasures* ont fait, eux, l'objet d'une remédiatisation en ce sens que les courts – métrages y sont présentés pratiquement tels quels, avec leurs défauts d'époque visibles ça et là, à commencer par le grain du Technicolor 35mm, et les – très rares – pertes de registre de couleurs sur les raccords entre deux plans.⁴⁶⁹

Cette différence de traitement semblerait confirmer que *Walt Disney Treasures*, d'une part, et les récentes restaurations de *Fantasia*, *Bambi*, *Cinderella* ou encore *Snow White and the Seven Dwarfs* évoquées ici, d'autre part, ne ciblent pas les mêmes publics, et n'obéissent pas aux mêmes stratégies commerciales.

Pour ses longs - métrages, Disney semble en effet cibler principalement un public jeune et / ou familial, de fait généralement peu ou pas sensibilisé sur le fait que ces films ne sont pas des films contemporains. Rares sont ainsi les spectateurs à savoir que *Sleeping Beauty* date en fait de 1959, et que *Snow White and the Seven Dwarfs*, en fait de film « récent », passera le cap des trois quarts de siècle d'existence en 2012 . D'ailleurs, hormis lorsqu'on regarde la featurette accompagnant *Bambi* ou celle adjointe à *Snow White*, rien, sur la jaquette ou le menu du DVD, ne permet de les situer respectivement en

469 C'était également le cas de la restauration 2000 de *Fantasia*, qui est on l'a vu très granuleuse et semble n'avoir été retravaillée qu'à quelques endroits particulièrement abîmés.

1942 et 1937.⁴⁷⁰Et, lorsqu'on regarde le copyright mentionné au dos de la jaquette, ne figure généralement que la date du renouvellement de celui-ci, ce qui donne cette curieuse date de 2002 mentionnée sur celle de *Cinderella* (sorti en 1950).

En revanche, lorsqu'on s'intéresse aux bonus présentés sur le second disque du coffret de *Cinderella*, on constate, cette fois-ci, que tous les courts-métrages et les différents matériaux promotionnels proposés sont systématiquement datés, et que, comme pour les *Walt Disney Treasures*, ils n'ont pas fait l'objet d'une restauration très poussée, à l'instar de ce court métrage de 1922 issu de la collection des laugh'o'grams, ou des différentes bandes annonces d'époques entre 1950 et 1987.

En fait, tous les éléments instructifs et /ou susceptibles de dépasser le simple cadre du cercle familial ont été regroupés sur ce second disque, le premier ne contenant que des éléments susceptibles d'intéresser des enfants, comme ce documentaire sur les « destins de contes de fées » de personnalités dont le public américain moyen est plus ou moins confusément familier, ou la reprise de la chanson phare du film par les principaux protagonistes des séries de *Disney Channel*. On peut donc supposer, sans prendre un grand risque, qu'on peut établir un lien entre la typologie familiale du foyer et la fréquence à laquelle ce second DVD sera utilisé.

A l'inverse des restaurations numériques, les remédiations semblent, elles, cibler en priorité à un public suffisamment connaisseur pour passer outre les scories et défauts visuels de l'image proposé, comme tendraient à le confirmer le commentaire souvent très documenté de l'historien spécialiste de Disney Leonard Maltin, ainsi que l'austérité visuelle des menus, qui prennent la forme de simples listes sur fond fixes, quand les DVD des longs-métrages proposent des menus souvent richement décorés et animés.

Pour nuancer notre propos, on invitera cependant le lecteur à noter qu'aucun des coffrets *Walt Disney Treasures* ne comporte de bande-son monophonique originale : tous les films ont été remixés en Disney Dolby Digital 5.1, et semble-t-il, redynamisés en conséquence, notamment dans les basses fréquences. Cette particularité peut sembler illogique, surtout si on considère qu'une bande son stéréophonique Dolby Stereo (2.1) aurait pris beaucoup moins de place et aurait permis de réduire les taux

⁴⁷⁰ Il y a bien le copyright présent dans le générique de ces deux films, mais il est indiqué en chiffre romains, et, outre cette difficulté supplémentaire, les génériques sont en général plus volontiers regardés comme des images peintes illustrant la chanson ou le thème introductif que lus comme des cartons informatifs.

de compression, améliorant encore la qualité déjà très bonne du signal vidéo.

Cependant, si on considère que ces DVD ciblent un public connaisseur, Disney n'a pas voulu s'aliéner le reste du public en ciblant une seule niche. D'où, ce choix du son Dolby Digital, qui permet aux DVD *Walt Disney Treasure* de satisfaire aussi les cinéphages ou les passionnés d'animation. Ces coffrets sont en effet pour ces derniers l'occasion de remplacer leurs VHS.

Resterait, enfin, à expliquer la présence quasi-systématique pour les courts-métrages comportant des dialogues d'une piste son en version française. Beaucoup des enfants de ma génération ont découvert *Saludos Amigos*, *The Three Little Pigs*, *Brave Little Tailor* ou encore *The Ugly Duckling* sous la forme de vidéocassettes, qu'elles soient achetées dans le commerce ou enregistrées à la télévision. Elles sont, pour la plupart, techniquement imparfaites, et fortement usées par les visionnages intensifs et répétés. Or l'inverse des cinéphiles, les cinéphages et beaucoup de passionnés d'animation sont souvent très attachés à la première version ou à la première copie qu'ils ont pu découvrir d'un film, entre autres, par nostalgie. En l'occurrence, ces nostalgiques ne seront donc pas choqués par les quelques défauts d'image qui peuvent apparaître ici ou là. En revanche, revoir ces films en version française pourra avoir de l'importance pour eux.

Ce phénomène de nostalgie est d'autant plus intéressant qu'il semble participer, comme nous le verrons, au moins en partie du processus par lequel les genres cinématographiques comme les technologies de projection dont ils sont emblématiques acquièrent une identité et une valeur affective forte auprès de leurs publics respectifs. Dans un second temps, une fois cette identité esthétique bien marquée, c'est par elle que pourront se faire des évocations, plus ou moins nostalgiques, des procédés et technologies du passé.

4.4.1 Technique, support, et identité esthétique : la question de la nostalgie.

A la fin de la première bobine de *Brother Bear* (Aaron Blaise / Robert Walker, 2003), la transformation de Kenai en grizzly s'accompagne, lors d'un bref fondu au noir, d'un changement de format, tant sonore que visuel : on passe en effet d'un mixage stéréophonique plutôt frontal à des ambiances sonores beaucoup plus généreuses, notamment dans les basses et plus riches encore en

informations distillées par les canaux arrière⁴⁷¹, tandis que le format image 1,66:1 (1,85:1 aux Etats-Unis, obtenu, comme chez Max Ophüls du temps de *Lola Montès*, par l'ajout de caches sur les bords latéraux de la copie Scope anamorphique) laisse la place à une image 2,39:1 qui occupe toute la largeur de l'écran.

On est ici, au-delà du simple basculement technique : le changement de format et de mixage est un moyen pour les réalisateurs de faire « ressentir » physiquement aux spectateurs l'irréversible basculement qui s'est opéré chez Kenai, dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle à l'œuvre dans le film de 1939 *The Wizard of Oz*.

Ce changement d'aspect des images semble d'ailleurs avoir été prévu très tôt au cours du processus de pré-production du film de Victor Fleming, peut-être même bien avant que celui-ci ne soit impliqué dans le projet, dans la mesure où, comme le souligne James Walter, Herman Mankiewicz, l'un des premiers scénaristes embauchés à l'époque, insistait déjà sur ce point dans l'une de ses notes d'intention, et le point de basculement – le cadre de la porte – était déjà considéré à ce stade de la production : « Cette partie du film, [se déroulant dans le monde réel du Kansas] jusqu'à ce que la porte s'ouvre après l'arrivée de Dorothy dans la contrée des Munchskins, sera tournée en noir et blanc. »⁴⁷²

Nous sommes là, en plein dans la logique de la loi de mise en emphase développée entre autres par Nathalie Kalmus, en plein âge d'or de ce que l'on appellera la « colour consciousness », c'est – à – dire la prise en compte par l'industrie Hollywoodienne du pouvoir émotionnel de certains étalonnages, dans une logique qui n'est au fond que le prolongement direct des opérations de virage / teintage des films à l'époque du Muet, que l'apparition du parlant avait poussé vers la sortie.

Logique dans le prolongement de laquelle se place le film d'Aaron Blaise et Robert Walker évoqué précédemment. Le changement de format n'a pas ici d'aspect émotionnel, mais il souligne néanmoins le changement irréversible impliqué par la transformation du guerrier en plantigrade.

Comme nous avons notamment pu l'aborder pour le son à propos de *Trafic* ou de *Playtime*, le choix d'un format ou d'un procédé peut participer d'un parti pris esthétique. Les contraintes qu'implique le

471 Les bruits d'ambiance sont ainsi beaucoup plus présents, comme on peut le constater pendant les quelques secondes qui vont précéder la première réplique de cette seconde partie du film, ce qui est cohérent avec l'audition beaucoup plus développée de l'ours, en comparaison avec l'oreille humaine, que représentait le mixage de la première partie.

472 James Walter, *Alternative Worlds in Hollywood cinema : resonance between realms*, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2008, p.71

format ou le procédé vont, comme on l'a vu, avoir une influence directe sur le processus de création. Elles vont apporter des contraintes supplémentaires pour le directeur de la photographie, l'ingénieur du son et le réalisateur.

Pour être efficace, et pour que l'affrontement de ces contraintes additionnelles ne soit pas vain, cela suppose la claire identification de celle-ci. En d'autres termes, il faut tout à la fois que la technique à laquelle on fait référence ait un rendu spécifique, fantasmé ou non, mais surtout, que celui-ci soit reconnaissable par le grand public.

Dans son biopic *The Aviator*, (2004) après une introduction à l'univers coloré très familier des spectateurs contemporains nonobstant son curieux étalonnage mordoré réminiscent de l'univers du réalisateur français Jean-Pierre Jeunet, Martin Scorsese demande à ses images, par la magie de la post – production numérique de dernière génération, d'imiter, d'une époque à l'autre, les différents spectres colorimétriques typiques des procédés de reproduction de la couleur successivement disponibles à chacune des périodes de la vie du réalisateur Howard Hughes, qu'elle découpe d'une certaine manière en autant de chapitres.

Ces différents rendus successifs n'apportent rien au récit, et n'influencent pas sa compréhension. En revanche, ils permettent en effet de mettre très nettement en valeur les différentes phases de la vie du réalisateur américain, de ses années de gloire à sa chute, les changements de rendu colorimétriques représentant autant de seuils irrémédiablement franchis, sans retour en arrière possible. Ces trois films présentent en commun la thématique de la nostalgie, et, dans les trois cas, on utilise un changement technique pour évoquer cette idée d'irréversibilité qui constitue l'élément principal de la nostalgie.

Comment cette nostalgie refait-elle surface au cinéma ?

On a vu, à travers les exemples de *Pleasantville* et de *Singin' in the Rain*, que le cinéma pouvait traduire, en filigrane, les préoccupations technologiques qui pouvaient être celles de l'époque dans laquelle il s'inscrivait. Sans que cela ne renvoie à un film particulier, nous allons voir à présent qu'on peut également déceler, dans les films, des traces de la nostalgie de formats et/ou procédés abandonnés. L'étude de celle ci devrait nous permettre, on l'espère, de mieux comprendre les rapports qui se nouent entre passé et présent technologique.

Cependant, contrairement à ce qui se passe dans le film de Gary Ross ou chez Martin Scorsese dans *The Aviator*, la relation nostalgique ne se noue pas, cette fois-ci, entre plusieurs séquences d'un même film, mais c'est le film tout entier qui va renvoyer à un procédé ou un contexte disparu. Pour ce faire, on partira du cas de *Wall E* (Andrew Stanton, 2008).

On a souvent reproché à Steven Soderbergh, pour son *Good German* de ne s'adresser qu'au seul public des cinéphiles et des historiens du cinéma. Il est vrai que son rendu noir et blanc et son format 1,37:1, directement évocateurs du « sfumato » du film nitrate⁴⁷³ et, plus généralement, du cinéma des années quarante, pouvaient être de nature à dérouter son public habituel, davantage familier d'une image 2,35:1 en couleurs.

Pour autant, passée cette simple excentricité, *The Good German* ne semble jamais aller au-delà du simple mimétisme visuel, réduisant, faute de véritable intérêt, ce choix à une simple fantaisie visuelle. Malgré les efforts de reconstitution déployés par le réalisateur, qui s'est imposé comme principale contrainte de n'utiliser que des technologies d'époque, peine à faire oublier qu'il date de 2006, ce qui tendrait à faire de l'expérience de Steven Soderbergh, un échec, et son film, un film à suspenscontemporain, simplement grimé. En d'autres termes, le film aurait probablement tout aussi bien fonctionné en Technicolor et en CinémaScope.

Le film d'Andrew Stanton *Wall – E* est tout aussi documenté, mais il réussit à rendre un hommage nostalgique très appuyé aux monuments de la science – fiction dans la lignée desquels il se place, et dont il revendique, non sans nostalgie, l'héritage. Mais la nostalgie et l'intérêt de ce film ne s'arrêtent pas à ce seul niveau. Nous allons voir, en effet, que, contrairement à ce qui se passe dans *The Good German*, ce processus de nostalgie va essayer pour concerner le film tout entier, à plusieurs niveaux.

473 Ce sfumato qui en inspire la nostalgie chez ses aficionados, d'après Dominique Païni dans *Le Temps Exposé*.



Illustration 41: Imitation d'un "Lens Flare" typique du 70mm dans *Wall - E*

Lors de la préparation de *Wall - E*, (Andrew Stanton, 2008), l'équipe des Studios Pixar, à la demande du réalisateur, se mit à étudier les modalités de rendu des caméras 70mm Panavision.

L'objectif était d'en imiter les spécificités pour rendre hommage à des

films de science – fiction emblématiques sinon du procédé, du moins du format comme *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1968), ou encore *Tron* (Steven Lisberger, 1982). Moins directement, on peut aussi penser à d'autres grands classiques du genre comme *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977) ou *Star Wars* (George Lucas, 1977) : et à leurs effets spéciaux produits respectivement en Super Panavision 70 et en VistaVision. Tous les films cités ont en outre fait à travers la planète l'objet d'une exploitation « de prestige » dans un gonflage 70mm stéréophonique à six pistes magnétiques.⁴⁷⁴

Fait rare dans l'univers de l'animation, et à fortiori, dans celui de l'animation en imagerie de synthèse, une maquette en trois dimensions du petit robot ramasseur d'ordures fut même réalisée, éclairée, puis filmée à l'aide d'une caméra 70mm d'époque sous plusieurs angles de vues, images qui furent par la suite numérisées sur ordinateur afin d'en étudier, modéliser et reproduire les spécificités de rendu, de la courbe de réponse colorimétrique aux artefacts liées à l'optique, les fameux « lens flare », sont la modélisation sera d'ailleurs utilisée dans la scène d'ouverture « Put On Your Sunday Clothes », au cours de laquelle on peut observer des « lens flare »⁴⁷⁵ hexagonaux, comme ceux reproduits ici.⁴⁷⁶

474 *Close Encounters of the Third Kind* comme *Star Wars* semblent d'ailleurs avoir été composés à la fois pour le 2,20:1 et le 2,35:1 anamorphique du 35mm, si on en juge par l'absence d'éléments important sur les extrémités extérieures du cadre, comme pour anticiper le léger recadrage impliqué par le passage au 70mm.

475 *Lens Flare* : halo d'optique. Voir lexicque.

476 Steven Horn et Eric Moro, *Wall•E Preview Plus A Q&A With director Andrew Stanton (Part 4)* IGN Entertainment UK, 7 Avril 2008, [En ligne, <http://uk.movies.ign.com/articles/865/865021p1.html>, consulté le 1er Mai 2011]

NB : Le gamma du photogramme reproduit ici a été légèrement augmenté afin de mettre en valeur les effets d'optique.

De fait, ces halos d'optique ne seraient donc pas, comme on pourrait le penser une approximation du système informatique peinant à rendre des ronds, d'autant plus qu'on peut trouver d'autres *lens flare* notamment lors des séquences dans l'espace aux abords du vaisseau spatial *Axiom*, ceux -à parfaitement ronds, mais bien, plutôt, une imitation des effets observés lors des expérimentations visuelles réalisées à l'aide de la caméra Panavision 70mm, à l'instar de cette séquence lorsque WALL – E observe EVE qui tient le briquet, ou le travail sur la légère sur-exposition des images lorsque le petit robot « touche » littéralement les étoiles qui défilent autour de lui, réminiscente du travail du chef opérateur dans certaines séquences de *Close Encounters of the Third Kind*, également sur – exposées afin d'obtenir ces halos particuliers autour des lumières produites par le vaisseau – mère en plein survol dans la mémorable séquence finale.⁴⁷⁷

Andrew Stanton s'inscrit dans l'univers du film de Science – Fiction par le biais de son format de diffusion, c'est à dire le 70mm, jusque dans le générique de fin. En effet, au – delà de la référence au briquet, dont la flamme fascine le petit robot compresseur d'ordures, les déroulants du film d'Andrew Stanton présentent un scintillement des images qui n'est pas sans rappeler les problèmes que pouvaient poser les processus de gonflage en 70mm, et ce, jusque dans les années 1990, dans la mesure où cela entraîna bon nombre d'essais infructueux avant d'arriver à obtenir des copies satisfaisantes de *Pocahontas* et *Mulan* pour leurs avant – premières respectives.

Au – delà de cette nostalgie du format 70mm, le réalisateur et son équipe de *sound designers*, semblent avoir tenté d'affirmer un second lien de filiation pour *WALL – E*, celui des films d'animation de la firme Disney. Il faut en effet savoir que la mise en production du film est, à quelque mois près, contemporaine de la fermeture de l'historique département d'animation traditionnelle de la firme aux grandes oreilles, décision rendue d'autant plus inéluctable que le dernier film à y avoir été produit, *Home On the Range* (Will Finn et John Stanford, 2004), fut pour ainsi dire un échec.

477 Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg : Poetics of the contemporary Blockbuster*, Continuum International Publishing Group, 2006 p.127

Ainsi, au lieu de piocher in extenso dans les vastes banques de sons habituellement utilisées dans ce genre d'opération de bruitage, décision fut prise de réutiliser, à l'ancienne, les machines à bruit construites dans les années trente et quarante par les équipes pionnières de chez Disney en la matière, et de les réenregistrer à l'aide des technologies numériques contemporaines. Au final, certains des sons audibles dans la bande sonore du film d'Andrew Stanton sont ainsi réminiscents, chez l'auditeur très attentif, de certains films vieux de plus d'un demi – siècle, pour lesquels ces appareils avaient à l'origine été construits.



Illustration 42:

quarante.

A titre d'exemple, on citera ainsi la fameuse machine à vent construite à l'origine pour le court métrage de Wilfred Jackson *The Old Mill*, qui date de 1937. Cependant, la référence ne fonctionne pas, ou très mal, dans la mesure où les nouvelles technologies de diffusion et d'enregistrement ont un rendu très différent de celui des bandes sonores monophoniques optiques des années trente /

L'association ne se fait pas, ou très mal : comment associer cet assourdissant souffle qui précède l'arrivée du vaisseau chargé de déposer EVE sur Terre, et celui que contiennent pratiquement toutes les séquences de tempête dans les films Disney (notamment *The Old Mill*), beaucoup plus nasillard, sans doute à cause des spécificités du son optique de l'époque.

En d'autres termes, pour que l'écho fonctionne, peut – être aurait-il fallu, outre les nécessaires considérations liées à l'incontournable mixage Dolby Digital et SDDS du film, s'assurer, comme le réalisateur l'a fait pour l'image, de la ressemblance directe entre les bandes-son.

En d'autres termes, au travail nostalgisant d'Andrew Stanton sur la texture et le rendu des images 70mm, échoue à répondre celui - ci, pourtant également intéressant, fait sur le son. Curieusement, c'est une autre référence, pourtant a priori secondaire si on en juge par la manière inégale dont furent mis en valeur les procédés dans la featurette consacrée au son de *Wall – E*, qui passe au premier plan des

possibles allusions auditives.

En effet, les caractéristiques des voix électroniques de AUTO, WALL – E et EVE présentent, à l'écoute, une étrange familiarité, de même que que certains des bruitages informatiques, comme ceux qu'émettent les robots « hospitalisés » pour réparation, par exemple, pour ne citer que ces exemples parmi d'autres.

Ces effets et bruitages sont obtenus à l'aide d'échantillonneurs vocaux comme le VOCODER ou le FAIRLIGHT, très célèbres dans les années 1970 et 1980, entre autres grâce aux travaux de musiciens comme Jean – Michel Jarre. D'ailleurs, on notera que certains sons entendus dans le film évoquent, dans la même logique, ces effets utilisés par le compositeur dans les premières plages de son album *Zoolookologie*, sorti en 1984⁴⁷⁸, ou encore, avec les bruitages électroniques de *Tron* comme de *Star Wars*. Cette référence se tient, surtout si on sait que que l' équipe de *WALL – E* a d'ailleurs longuement travaillé avec l'ancien *sound designer* du film de George Lucas, par ailleurs.

On concèdera cependant que, comme les bruitages issus des appareils construits dans les années 1940, ces bruits supposent, pour être identifiables, une bonne connaissance, par exemple, des albums de Jean – Michel Jarre. A l'inverse, la nostalgie du 70mm reste, elle valide, d'autant plus qu'elle dépasse le seul champ des monuments de la science fiction diffusés dans ce format auxquels le film d'Andrew Stanton rend hommage. En effet, le format fait aujourd'hui l'objet d'une nostalgie dont se fait l'écho tout le travail fait dans le film, notamment autour de *Hello Dolly*, de Gene Kelly (1969), lui aussi tourné et diffusé dans ce format. Dans le film d'Andrew Stanton, le petit robot collecteur de déchets a récupéré une vieille bande vidéo magnétique de cette comédie musicale, qu'il visionne très fréquemment. Comme le notent non sans ironie Kathryn A.T. Edney et Kit Hughes dans leur contribution à l'ouvrage *Sounds of the Future, Essays on Music in Science Fiction Film*, le robot visionne le film pas sur une télévision analogique, comme pourrait le laisser penser l'aspect de l'image, mais sur l'écran *numérique* d'un lecteur *iPod* affublé d'une lentille grossissante.⁴⁷⁹

478 La référence est d'autant plus directe que, comme *WALL – E*, l'album de Jean – Michel Jarre est le fruit d'un complexe travail d'ingénierie sonore réalisée à partir d'un mélange d'enregistrement de sons acoustiques et d'échantillonnage électronique d'autres éléments, notamment les voix humaines sur *Ethnicolor* et sur *Zoolookologie*, mais aussi les cuivres, sur *Blah Blah Café*, recyclant des bandes archivées du saxophone de *Musique Pour Supermarchés*.

479 Kathryn A.T. Edney et Kit Hughes, « *Hello, Wall – E !* » : *Nostalgia, Utopia and the Science Fiction Musical*, in *Sounds of the Future : Essays on Music in Science Fiction Film*, sous la direction de Mathew J. Bartkowiak, Mc Farland & Co. Publishing, 2010, p.64

Comme pour mieux redoubler la complexe nostalgie dont est empli ce film, on notera que la copie de *Hello Dolly* présente dans le film est une copie pan & scannée, dans une logique qui n'est pas sans rappeler ce qu'on a pu dire à propos de *The Hunt for Red October* dans notre exploration des citations directes des films. En effet, la diégèse du film se situe en l'an 2805 : si on considère qu'aujourd'hui, la VHS est déjà entrain de disparaître, la copie trouvée par le petit robot est donc le témoignage d'un contexte technologique et culturel disparu depuis près d'un millénaire !

En numérique, la capacité des technologies informatiques à produire des *pixels qui se déguisent*, et qui ne sont jamais totalement en phase avec les écrans sur lesquels lesdits pixels seront projetés ou affichés est de nature à produire, notamment auprès du grand public, une certaine confusion qui explique qu'à ce jour, si nombreux sont les films *numériques* à avoir imité le rendu d'image d'un procédé argentique, quel qu'il soit, rarissimes sont les cas inverses, où des images argentiques ont tenté de fabriquer un rendu «numérique» : même le rendu verdâtre des images de *The Matrix* s'explique principalement par la dénaturation de l'étalonnage due aux opérations de kinescopage une fois terminé le processus de post – production numérique. En d'autres termes, pour être imité, il faut a minima que le procédé ait acquis une inimitable identité visuelle, ce qui ne semble pas le cas, du moins pour le moment, des technologies numériques. D'où, peut être, plus encore, la nostalgie de cette identité forte que le numérique cherche encore.

En d'autres termes, il n'est pas forcément besoin de recourir à un processus aussi drastiquement minutieux de reconstitution quasi-scientifique, comme Andrew Stanton l'a fait pour le rendu visuel du 70mm, pour évoquer, par la nostalgie de son absence, un procédé ou un contexte technologique et/ou culturel disparu. Il faut cependant, a minima, produire un effet permettant l'association entre les deux éléments du couple élément du passé / élément du présent que suppose la nostalgie.

Pour aller plus loin, il semblerait que l'on puisse voir dans *WALL – E* l'une des deux illustrations différentes du phénomène de nostalgie, tels que Christine Sprengler les distingue dans son ouvrage *Screening Nostalgia : Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*.⁴⁸⁰

La première de ces deux formes, écrit – elle, s'inspirant des réflexions d'Eustache Le Sueur sur le

480 Christine Sprengler, *Screening Nostalgia : Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*, Berghahn Books, 2009, p.84

sujet, est le concept de « Nostalgie mélancolique », dont la définition recouvre , au moins en partie, celle que Svetlana Boym fait de la « Nostalgie réflexive »⁴⁸¹ dans son propre ouvrage. Cette forme de nostalgie se traduit par un désir mélancolique de retrouver ce qui, avec le temps s'est perdu, mais pour qui la moindre reproduction de ce passé reste cantonnée au rang de simple ersatz dont elle déplore l'inauthenticité.

Comme les raisins de Zeuxis ne sont jamais que des marques de l'absence desdits raisins, absence qui ne sera jamais comblée, les images de *Hello Dolly* dans WALL – E sont une forme de nostalgie de cet âge d'or d'un cinéma qui n'existe plus, et dont la vaillante bande vidéo, vieille de près de mille ans, semble constituer l'une des dernières traces survivantes. D'où la réaction d'ailleurs du petit robot, paniqué lorsque sa précieuse bande est endommagée, par EVE et son soulagement non feint lorsqu'il constate que celle ci fonctionne heureusement toujours.

D'ailleurs, les nostalgiques se définissent eux – mêmes comme des *récupérateurs* d'objets du passé, fonction de récupération qui est, ironiquement, celle des armées de petits robots laissés sur Terre pour l'expurger de ses immondices, dans une complexe métaphore qui n'est pas sans rappeler tout un pan du travail archéologique autour de la *gangue* qui entoure les objets exhumés du passé – la terre n'est plus que l'ombre d'elle – même – WALL – E incarnant lui – même, quelque part, cette nostalgie dans la mesure où il semble être, un peu comme le petit perroquet dans le film de Carlos Saldanha, le dernier représentant de son espèce, tous ses congénères ayant fini par s'éteindre les uns après les autres.

A l'inverse, il existe une seconde forme de Nostalgie, dont le film de Ridley Scott *Blade Runner* (1982) peut constituer un exemple. C'est ce que Christine Sprengler nomme la *Nostalgie Agressive*. Cette fois – ci, pour reprendre la définition qu'en donne la professeure de l'University of Western Ontario, il s'agit « d'opérer des tentatives de recapturer et de redonner vie au passé. [Le Sueur] suggère que la nostalgie [agressive] s'attache à des aspects du passé qui ne se sont pas tout à fait épuisés, et comprennent des pratiques et des désirs qui continuent d'avoir une certaine pertinence vis - à - vis du présent. »⁴⁸²

En effet, si le petit robot d'Andrew Stanton se borne à préserver de la destruction ce qui existe déjà dans la *collection d'appareils* de son container métallique, Ridley Scott, à l'inverse, fait siennes les images

481 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001, pXVIII

482 *Screening Nostalgia*, p .84

du film noir, et tente de leur redonner vie dans le contexte photographique qui était celui de la pellicule Eastmancolor d'alors.

Dans ce film, le réalisateur a fait recréer par son directeur de la photographie les faisceaux lumineux et de contre – jour partiel de *Citizen Kane* (Welles, 1940), qu'il aimait beaucoup, en jouant sur un léger mais quasi – constant enfumage du décor pour visualiser le trajet des rayons de lumière, que ce soit dans les locaux de la Tyrel Corporation ou dans l'appartement du Blade Runner éponyme, incarné par Harrison Ford.⁴⁸³

Il faut en effet bien reconnaître qu' une bonne part des décors d'intérieur du film de Ridley Scott répondent presque mot pour mot à la description qu'en fait Andrew Spicer dans son ouvrage de référence *Film Noir* : « Les décors d'intérieurs dans le film noir sont toujours sombres, avec les inquiétantes formes des ombres qui déchirent les murs ».

Chez Scott, et tout particulièrement dans *Esper Sequence*, le prétexte des enseignes et des néons censés fournir une explication purement diégétique à son travail sur les faisceaux lumineux est vite oublié, et la mise en valeur des visages dans des décors sinon plongés dans la pénombre, du moins souvent ternes, comme dans la scène d'interrogation au début du film, ou dans la séquence de combat finale, est aussi particulièrement intéressante.

En revanche, le réalisateur ne cherche pas pour autant à sortir du champ d'un usage traditionnel des caméras et des émulsions Eastmancolor monopack alors en vigueur, comme en témoigne d'ailleurs la ressemblance photographique de certaines séquences de *Blade Runner* avec les plans de nuit de *Tron*, notamment dans le décor du salon d'arcade *Flynn's*, par exemple.

Malgré le format CinemaScope anamorphique, le réalisateur choisit en effet souvent de cadrer serré – ce qui ne sera d'ailleurs pas sans poser problème lorsqu'il s'agira de tirer de *Blade Runner* une version full frame destinée à l'exploitation VHS. Le visage de Harrison Ford, y apparaît comme une protubérance qui n'est pas sans rappeler les effets de tonneaux produits par certaines optiques à courte

483 Richard Misek, *Chromatic Cinema : A History of Screen Color*, Wiley Blackwell Publishing, 2010, p.137

focale, dont l'utilisation semble participer des règles d'or du genre du film noir.⁴⁸⁴

En résumé, à l'image « idéalisée » du rendu 70mm, optimisée dans son avatar numérique qui en prend les qualités visuelles, mais pas les défauts (scories du support, etc..) et à la nostalgie du petit robot semble au contraire ici venir répondre la réexploitation dans un nouveau contexte de l'objet de nostalgie (le film noir / le film nitrate). Comme le 70mm pour *WALL – E*, ces images se mettront alors à répondre à l'ironique définition que faisait ironiquement Alexandre Astruc du cinéma muet, ce cinéma qui dort dans les pages desséchées des livres d'histoires du cinéma, que les revivals et les rétrospectives tentent inutilement de ressusciter, a pour nous l'odeur de choses mortes depuis longtemps déjà, définition qui prend ici une toute autre portée.⁴⁸⁵

Comme le rappelle Scott Higgins dans son ouvrage *Harnessing the Technicolor Rainbow*, en fait de reconstitution extrêmement précise du procédé technicolor qui aurait pu être, comme dans *WALL – E*, obtenue par la modélisation des propriétés de rendu, Martin Scorsese – par ailleurs paradoxalement d'autant plus sensibilisé à ce genre de précision qu'il fit partie des sonneurs d'alarme dans les années 1990 autour de la problématique du virage des films en couleur monopack, et notamment des films Technicolor et en 70mm, les rendus colorimétriques visibles dans *The Aviator* ne sont en réalité pas des reproductions historiques du rendu « archéologiquement authentique » des films de l'époque.

En effet, « plutôt que de reproduire les couleurs d'un master nitrate, comme un conservateur aurait pu le faire, l'équipe de Martin Scorsese s'est appuyée sur un échantillon de films utilisés comme sources d'inspiration, et s'est ensuite engagée, en quelque sorte, dans un processus créatif de conversation digitale entre les films de cet échantillon.[...] La patine des images Technicolor est un style complexe et multifacettes qui ne peut pas vraiment être réduit aux simples caractéristiques de la caméra triple bane ou au processus de transfert par imbibition »⁴⁸⁶ Nous y reviendrons plus tard, mais Dominique Païni dirait sûrement ici, comme il l'a fait dans *Le Temps Exposé*, que « *Le nitrate*⁴⁸⁷ *n'est pas dans la technologie de projection, il est dans l'oeil* ». ⁴⁸⁸

484 Andrew Spicer, *Film Noir*, Pearson Education, Collection *Inside film*, 2002 p.47

485 Alexandre Astruc, *Prisonniers du Passé*, in *Du Stylo à la caméra*, p.269 – 270, cité par David Bordwell dans *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p.49

486 Scott Higgins, *Harnessing the Technicolor Rainbow : Color Design in the 1930s*, University of Texas Press, 2007, p.219

487 Comme n'importe quelle technologie de projection et de fabrication d'images, tentera t-on d'élargir ici.

488 *Le Temps Exposé*, p.31

D'une certaine manière, si, comme le Nitrate avant eux, le Celluloïd ou encore le Technicolor appartiennent, pour reprendre l'expression d'Alexandre Astruc, à ce passé « à l'odeur de mort » et promis à un cantonnement aux seuls livres d'histoire, c'est aussi parce que d'autres processus en ont pris, sinon la place, du moins la suite, et du coup, leur ont fait perdre leur raison d'être, et en ont fait des « lieux de mémoire ».⁴⁸⁹ D'une certaine manière, en prenant leur place, ils les ont tués.

Cette combinaison d'éléments n'est pas sans évoquer la théorie de Renato Rosaldo relative à ce qu'il appelle les phénomènes de nostalgie impérialiste, et dont il donne la définition suivante : « La nostalgie impérialiste se construit autour d'un paradoxe : une personne tue quelqu'un, et ensuite porte le deuil de sa victime. [...] Plus indirectement, des peuples détruisent leurs milieu naturel, et ensuite vouent un culte à la protection de la nature ».⁴⁹⁰

D'une certaine manière, c'est ce qui semble mettre en mouvement les « ceci tuera cela » du prêtre dans *Notre – Dame de Paris*. Les différents procureurs des évolutions technologiques et culturelles qui se sont succédées à travers l'histoire du cinéma n'ont - ils pas , en leur temps, accusé celles – ci de « tuer » le cinéma tel qu'ils le connaissaient à l'époque ?⁴⁹¹

Chacun à leur façon, *WALL – E*, *The Aviator* ou encore *Renaissance*, par exemple, reprennent à leur compte la nostalgie, respectivement, de l'âge d'or du cinéma de Science fiction en 70mm, du Technicolor, et du film noir et son rendu nitrate. Dans le même temps, le film d'Andrew Stanton, comme celui de Martin Scorsese ou de Christian Volckman ont été réalisés une technologie qui, par son existence et son principe même, se lamentent ses détracteurs, ont plus encore accéléré l'éjection dans les limbes de l'oubli, tandis que, dans quelques obscures chapelles, continuaient à se célébrer un culte et se fomentaient quelques « tentatives infructueuses de résurrection », pour faire référence à Alexandre Astruc. Tentatives de résurrection évidemment et irrémédiablement vouées à l'échec dans la mesure où l'espace laissé libre par ces technologies abandonnées a été depuis occupé par d'autres qui sont venues prendre sa place et remplir ses fonctions.

489 Ces lieux « désaffectés » que nous réinvestissons « précisément parce que nous nes les habitons plus [...] sur le mode de la nostalgie et de la commémoration », selon la limpide définition qu'en faisait en 2008 l'historien François Hartog François Hartog, *Le Présent pour seul Horizon*, Propos recueillis par Claude Weill,

Numéro Hors Série "L'Histoire en Procès", Le Nouvel Observateur, N°810 H, Octobre 2008, p.80- 81

490 Renato Rosaldo, *Culture and Truth : The Remaking of Social Analysis*, Beacon Press, 1993, p.70, cité par Caren Kaplan dans *Questions of Travel : Postmodern Discourses of Displacment*, Duke University Press, Troisième édition, 2000 p.34

491 Jack Warner, pionnier en matière de parlant, qui jusqu'au dernier moment ne cachait pas, pour faire un euphémisme, son scepticisme vis – à – vis de la nouvelle technologie, scepticisme qui ne l'a pas empêché de lancer le *Vitaphone*.

On est ici au cœur d'un paradoxe. En effet, il semblerait que l'intérêt du grand public pour l'archéologie soit motivé, justement, par une forme de nostalgie impérialiste, Pour le dire autrement, c'est comme si l'on était d'autant plus nostalgique d'une période ou d'une coutume que nos habitudes vont radicalement à l'opposé desdites pratiques. Usages qui vont d'ailleurs, souvent contribuer à accélérer la disparition des contextes regrettés : on altère irrémédiablement une forme de vie, puis l'on regrette que les choses ne soient pas restées dans l'état où elles étaient avant que l'intervention ne soit opérée.

Or, dans le même temps, si l'archéologie est, elle, motivée par la connaissance la plus scientifique possible du passé, la moins chargée d'émotion possibles, c'est ladite émotion qui va pousser, semble-t-il, le public à s'intéresser, justement, à l'archéologie, dans une forme de survivance de l'amour des romantiques pour les ruines du passé. Or, cet aspect émotionnel s'accommode semble-t-il peu de la froideur scientifique, autrement Martin Scorsese ne se serait-il pas contenté de reproduire, comme Andrew Stanton et son équipe l'ont fait pour le 70mm dans *WALL – E*, les effets visuels du technicolor bichrome puis trichrome, au lieu de les recréer de manière artificielle, en recombinaison des rendus observés sur différentes copies que l'on a recombinaisonnées pour créer une chimère plus vraie que nature, immédiatement reconnaissable, mais qui, dans le même temps, reste néanmoins un faux historique.

Faux historique qui a été créé en prenant en compte les habitudes des spectateurs, en ce sens qu'il a été développé *dans le cadre* d'un contexte culturel et technologique bien précis, c'est à dire, d'un *référentiel technologique* ou encore d'une *idéologie* qui sont ceux d'une époque différente de celle des procédés originaux.

C'est, semble-t-il d'ailleurs, la création de ce faux qui les rend *plus vrais que nature*, en ce sens où des authentiques copies d'époque peuvent, elles, passer totalement inaperçues, surtout si on admet que le nitrate, le numérique, le 70mm ou encore le technicolor ont en commun quelque chose qui leur serait intrinsèquement propre mais pourtant en apparence capturées avec succès par l'équipe d'Andrew Stanton ou celle de Martin Scorsese. Ce « quelque chose » qui ne serait pas dans la technologie de projection utilisée, mais bien, pour revenir à Dominique Païni, dans l'oeil desdits spectateurs⁴⁹². D'une certaine manière, on peut dire que le rendu reconstitué par l'équipe du réalisateur d'*Aviator* est, à défaut d'être historiquement authentique, sinon un ersatz de celui-ci, du moins son *avatar* vu à travers le prisme d'un

492 *Le Temps Exposé*, p.31

autre contexte culturel et technologique. En d'autres termes, on a ici moins le *véritable* rendu des procédés technicolor qu'une reproduction très poussée de l'image culturelle que l'on en avait à l'orée des années 2000.

Comme nous allons le voir à présent, le spectateur moderne est en effet né, et élevé, dans un contexte culturel, esthétique et technologique sinon diamétralement opposé, du moins quelque peu différent de celui de l'œuvre ou de la technologie « authentique » d'époque qui lui sont présentées. De fait, notre spectateur moderne lambda n'est pas éduqué aux modalités de projection de tel ou tel film à une époque donnée, et qui dépendent de détails aussi hétéroclites que les optiques et les émulsions disponibles à l'époque, ou encore le type de lampes utilisées dans les projecteurs. Ainsi, on invitera notre lecteur à noter qu'une bonne part des films tournés en Eastmancolor Monopack dans les années 1950 furent étalonnés, sur les copies positives d'exploitation, dans des teintes beaucoup plus orangées qu'ils ne le sont aujourd'hui.

Il s'agissait de compenser la tendance de la plupart des lampes utilisées à l'époque, à produire une lumière froide, c'est à dire, une lumière qui pouvait dans certain cas avoir tendance à partir plutôt dans des tons tirant vers le bleuté. Ce phénomène avait pour conséquence une dénaturation plus ou moins fortement marquée des couleurs visibles sur l'écran. Il devait donc logiquement être prise en compte en amont lors de l'étalonnage.

4.4.2 « Les chaînes de l'habitude sont en général trop peu solides pour être senties, jusqu'à ce qu'elles deviennent trop fortes pour être brisées. » (Samuel Johnson)



Illustration 43:

Dans son court – métrage humoristique *Geboren and Getogen*, (2009) le réalisateur néerlandais Eelko Ferwerda met en scène un couple sur le point d'avoir un enfant, en l'honneur duquel son père, un *sound designer*, se met en devoir de créer une peinture sonore destinée à être « la première chose que

l'enfant nouveau – né entendra à sa venue au monde ». Au – delà du gag final, ce court – métrage met en

jeu de manière particulièrement frappante la question de la construction d'un patrimoine voué à devenir un « pâturage » culturel – et, plus encore, celle de la manière dont va se faire l'entrée dans celui – ci, dès le berceau.

Nous nous accoutumons à notre quotidien par le biais d'expositions répétées à celui – ci, expositions répétées qui vont conduire à la naissance d'automatismes, en un mot, d'habitudes qui vont être intégrées et auxquelles on va s'accoutumer, dirait ici Benjamin. « C'est le fruit d'une accoutumance générale », par un processus d'intégration passive, pourra t -on dire en reprenant la formule de Bruce Bégout,⁴⁹³ processus indispensable à l'enclenchement d'un « pilote automatique » du quotidien.

De fait, nous assimilons une à une toutes les conventions régissant notre quotidien, et le cinéma, qui se nourrit depuis plus d'un demi siècle des règles qui gouvernent le cinéma classique hollywoodien, n'échappe pas à la règle : champ – contrechamp, échelle des plans, etc...

C'est un bagage culturel que chacun se construit, qui nous pousse à associer les séquences étalonnées dans une pénombre bleutées à la nuit, des accords sinon dissonants, du moins renversés à une situation de suspense, ou encore nous conduit à dissocier le film lui – même des coupures publicitaires qui y sont insérées, parfois même sans jingle indicatif comme aux Etats – Unis. Autrement dit, nous baignons dans un univers familier que rien ou presque ne vient prendre en défaut, le monde quotidien devenant alors, pour reprendre la formule de Bruce Bégout, « comme le motif dans le tapis de la nouvelle éponyme d'Henry James : si manifeste partout qu'il en devient invisible. Nous croyons toujours déjà savoir ce qu'il est, et c'est justement cette certitude préjudicative qui nous interdit d'en saisir la complexité. »⁴⁹⁴

Accessoirement, c'est aussi cette certitude qui va faire que nous avons autant de mal à imaginer un univers sans une technologie ou une avancée qui nous semble aller d'autant plus de soi que nous sommes nés avec, comme l'écran large, le parlant ou encore, d'une moindre manière, la couleur. Comme Lenny Lipton à propos de *Annie Hall*, nous y sommes tellement habitués que nous sommes les premiers surpris lorsque nous découvrons que nous pouvons très bien nous en passer.

Ce bain culturel commun, cet ensemble de « structures structurées prédisposées à fonctionner

493 Bruce Bégout, *La Découverte du Quotidien*, Editions Allia, p.385, 2005.

494 Bruce Bégout, *La Découverte du Quotidien*, p.19

comme structures structurantes », ⁴⁹⁵ recouvre le concept d' *habitus*, « produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e.g. de la langue, de l'économie, etc...) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences », pour reprendre la définition qu'en donne Pierre Bourdieu dans un autre ouvrage, *Esquisse d'une théorie de la pratique*. ⁴⁹⁶

Dans le même temps, sous l'influence de l'habitude que créent ces stimuli répétés, nous développons des compétences ou au contraire en inhibons puis perdons d'autres en fonction de leur degré d'utilité. Ainsi, par exemple, on peut aujourd'hui affirmer sans trop de risques que les jeunes enfants nés avec les technologies numériques vont développer spontanément des compétences spécifiques que n'auront pas leurs aînés, compétences spécifiques qui seraient le fait d'une configuration architecturale du cerveau légèrement différente, favorisant davantage le *multitasking* et la lecture à rebonds par le truchement de liens hypertextes, par exemple, et ce d'autant plus que, selon Don Tapscott, les jeunes d'aujourd'hui pourront, avant même de passer le cap des vingt ans d'âge, passer celui des dizaines de milliers d'heures à rester devant un écran d'ordinateur, que ce soit pour surfer sur le Web ou pour jouer à des jeux vidéo. ⁴⁹⁷

A ces compétences nouvelles répond la perte ou l'atténuation d'autres, notamment sur le plan perceptif, notamment à cause d'une simulation de moins en moins grande dans certaines des gammes de fréquences harmoniques non enregistrées sur les fichiers audio MP3 qui s'échangent aujourd'hui par millions chaque jour. Pour ce faire, on joue sur « les facultés de perception de l'oreille humaine, finalement moins performante que le matériel que l'on utilise aujourd'hui pour créer le son. [...] L'encodeur MP3 va se charger de compresser le son de façon qu'il paraisse identique à l'original [...]. Sont principalement concernées, les fréquences extrêmement aiguës et graves, ou les effets de masque, » c'est – à – dire, les sons rendus virtuellement inaudibles par d'autres, plus forts ou simplement trop différents pour que notre système de perception soit en mesure de les traiter simultanément. C'est pour cette raison,

495 Pierre Bourdieu, *Le Sens Pratique*, Ed. De Minuit, 1980, p.88

496 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Points Essais, Seuil, rééd. Poche 2000, p.282

497 Don Tapscott, *How Digital Technology Has Changed The Brain*,

in *How Digital Technology has affected the Children of Baby Boomers*, Business Week, 10 Novembre 2008

par exemple, que les musiciens sous – entendent souvent certaines notes dans les accords de onzième ou de treizième, à condition, bien sûr, que la basse joue la fondamentale à ce moment - là.⁴⁹⁸

De fait, « L'habitus n'est pas un destin, [...] c'est un système de dispositions ouvert qui va être constamment soumis à des expériences, et du même coup, transformé par ces expériences »⁴⁹⁹, et reste ouvert à une certaine plasticité, ne serait – ce que de par notre propre processus de plasticité cérébrale au fur et à mesure que se recombinaient les connexions neuronales.

Pour reprendre les propos de Castillo, « l'apprentissage culturel modifie le système nerveux en produisant une spécialisation sur le long terme. Ce processus implique des interactions répétées avec l'environnement à travers des schémas culturels dans les micro - structures du cerveau, et la formation de circuit neuronaux spécifiques pour répondre à certains événements de ce type. »⁵⁰⁰

Bien que toujours présente chez les sujets « adultes », comme le montrèrent les travaux de Heuninckx, Wenderoth et Swinnen, par exemple, – c'est elle qui permet d'ailleurs aux victimes d'accidents vasculaires cérébraux ou à certains patients atteints de maladies neuro – dégénératives d'élaborer des stratégies de compensation pour contourner les zones lésées – cette plasticité des connexions neuronales tend à décliner avec l'âge, en même temps, logiquement, que la capacité du sujet à acquérir des compétences nouvelles : c'est pour cette raison qu'il est plus difficile pour un senior d'apprendre la maîtrise de l'outil informatique que pour un enfant ou un adolescent.⁵⁰¹

Si l'on se gardera bien d'aller jusqu'à faire un raccourci systématisant ce qui vient d'être dit, on proposera donc, a minima, d'admettre l'existence d'un lien entre plasticité cérébrale et adaptabilité à de nouveaux contextes technologiques comme aux compétences nouvelles qu'ils nécessitent. Si les enfants ou les personnes dotées d'une bonne plasticité cérébrales vont pouvoir créer facilement les nouvelles compétences, les autres nécessiteront de passer, semble t – il, par le biais d'étapes intermédiaires reposant,

498 Eric Chautrand, *Le phénomène iPod : découverte, prise en main et utilisation*,
Eni Editions Collection *Top Micro*, 2005, p.76

499 Pierre Bourdieu et Roger Chartier, *Le sociologue et l'historien*, (ouvrage d'entretiens)
Agone Editions, Collection Bancs d'Essais, 2010, p. 79

500 Cité par Michael Winkelman, *Culture an Health : Applying Medical Anthropology*, Wiley Blackwell Publishing, 2007.

501 Cités par Joël Candau, $H2s=N^2$, in *La Conscience dans tous ses états, approches anthropologiques et psychiatriques : cultures et thérapies*, sous la direction de Sébastien Baud et Nancy Midol, Elsevier Masson Editions, 2009 p.21

elles, sur des compétences déjà acquises et solidement ancrées dans des univers voisins. Ainsi, certains projectionnistes peinant à s'adapter au nouveau jargon du numérique ont – ils pu contourner le problème en associant mentalement chacune des fonctions (points cue, macros, etc...) à des fonctions où des missions comparables en régime argentique (scotches magnétiques du système TMS, tourelle d'objectifs, etc...)

On entre alors dans ce qu'on appelle l' *habitus secondaire*, par opposition à l'*habitus primaire*, dont nous parlions précédemment, et qui est aussi, selon Nathalie Rigaux « le système de dispositions le plus durable. Il est l'intériorisation de la position de nos parents dans l'espace social. Il nous semble inné tant qu'il est ancré, naturel parce que l'on a oublié les conditions de sa transmission. »⁵⁰²

En fait, il semblerait que, d'une certaine manière, ce soit surtout notre *habitus secondaire*, c'est à dire, l'expérience acquise dans un second temps et non celle transmise directement par les parents qui serve de base aux *habitus primaires* de nos cadets, dans un processus de décalcomanie approximative.

Nos aînés, nostalgiques, déplorent non sans amertume que ce fameux « fossé des générations » ne permette pas la transmission de quelque chose de leur *habitus*. Cette transmission se fait pourtant, mais nous avons oublié les conditions de la transmission de l'*habitus primaire* par nos parents. C'est pourtant à partir de lui que nous nous sommes construits (et que Comolli appellerait ici **idéologie**, sans doute) . Nous ne sommes pas davantage, (ou très peu) conscients du processus de transmission de quelque chose de *notre* *habitus* à nos cadets L'expression certes un peu restrictive de Nathalie Rigaux à propos des « parents » ne doit en effet pas faire oublier que ce ne sont pas les seules références de l'enfant, du professeur aux amis en passant par l'entourage familial proche. Cette transmission est d'autant plus difficile à conscientiser qu'elle se fait à travers un long processus d'exposition et d'éducation au quotidien.

Pour terminer la réflexion sur ce point avec une citation susceptible de répondre à celle de Samuel Johnson qui lui fait office de titre, on peut s'interroger, dans le prolongement de ce qui a été dit, sur la question de cette transmission, partielle, incomplète, bel et bien là, mais, dans le même temps, tellement ancrée dans nos *habitus* de nous ne sommes pas conscients de ce que nous transmettons, pas plus que

502 Nathalie Rigaux, *Introduction à la sociologie par sept grands auteurs : Bourdieu, Durkheim, Godbout, Goffman, Sennett, Tönnis, Weber*, Editions De Boeck Supérieur, Collection Ouvertures Sociologiques, 2008 p.56

nous ne parviendrons jamais à vraiment conscientiser les modalités d'acquisitions d'un habitus primaire que nous avons assimilé à une époque où, justement, nous n'étions pas encore à même d'opérations intellectuelles théorisantes.

En ouverture de son ouvrage *La Découverte du Quotidien*, où il explore ce qu'il appelle la « mélancolie du réel » de la philosophie, Bruce Bégout reprend en exergue un aphorisme de Henry David Thoreau, qui prend tout son sens ici : « Le monde qui d'ordinaire nous est familier ne laisse aucune trace et n'aura nulle commémoration ».

Derrière le propos volontairement provocant se noue une question qui est au cœur des préoccupations qui sont les nôtres ici. En fait, « le monde qui d'ordinaire nous est familier » laisse bel et bien des traces derrière lui. Simplement, ces traces sont, symboliquement, autant d'artefacts archéologiques qui resteront invisibles tant qu'ils n'auront pas été identifiés comme tels, comme le rappelait l'archéologue Laurent Olivier dans sa contribution au Congrès d'Archimages 2009, a fortiori lorsque ces éléments ont été produits dans une optique parfois très éloignée de la conservation de la mémoire du monde qui en est à l'origine.

Dans cette logique, on fera nôtre, ici, sa métaphore de la route des conquistadors espagnols, en Amérique du Sud :

« Vous voyez la trace [sur la photo qui était projetée à l'écran] qui subsiste aujourd'hui au Nouveau-Mexique de la fameuse route que les Espagnols avaient construite depuis le Mexique jusqu'aux supposées cités d'or. Aujourd'hui, c'est un champ cultivé avec des machines agricoles ; ce sont juste des traces de tracteur dans l'herbe. Cette chose sans identité, complètement banale, est le souvenir au présent de la route royale des conquérants espagnols. Mais comment le savoir si on ne nous le dit pas ? »⁵⁰³

503 Laurent Olivier, *Mémoire de la matière et temporalités du passé : l'archive archéologique*, Communication au Congrès International Archimages 18 Novembre 2009. Texte établi par Loraine Tambrun – Peireira.

4.4.3 Technique de diffusion et horizon d'attente.

Nous avons vu, à travers l'exemple de *Wall – E*, que l'utilisation et/ou la revendication d'une technologie pouvait constituer, en soi, une forme d'inscription dans un genre donné. De fait, cette « identité » d'un procédé technologique va influencer sur la réception et l'accueil qui sera fait à un film donné. A plus forte raison quand, comme on l'a vu, ledit procédé recouvre une réalité artistique et/ou esthétique réelle et/ou fantasmée qui va, sculpter, de fait, notre horizon d'attente vis à vis de celui – ci. En d'autres termes, admettre que le choix d'un procédé technologique relève de l'inscription dans un genre revient à admettre que ledit choix va influencer sur l'horizon d'attente du public, le paramètre de l'inscription dans un genre donné étant, selon Alois SCHUMACHER, le premier des trois facteurs de constitution de l'horizon d'attente.⁵⁰⁴

Présenté pour la première fois à l'automne 2010 au Festival de Venise, le nouveau film de Darren Aronofsky, *The Black Swan*, est un cas d'école emblématique des problèmes que peut poser le recours à des technologies différentes sur la production d'un même film, que ce soit à travers sa chaîne de production ou de diffusion. En effet, comme nous allons le voir, le mélange des technologies de tournage numérique et argentique (Super 16, en l'occurrence), a eu pour principal effet de conduire à l'apparition de scories visuels interprétés de manière contradictoire selon la technologie de diffusion utilisée in fine, pour l'exploitation en salles, en 35mm ou en numérique 2K. Il va en résulter un « brouillage » de l'identité visuelle et technologique du film, qui devient, de fait, un étrange objet hybride.

Dans ce film, le personnage de Nina Sayers, incarné par Natalie Portman, perd peu à peu la raison à force de chercher à incarner « à la perfection » les deux versants d'une même médaille : le cygne blanc et le cygne noir, dans le Ballet de Tchaïkovsky. Cette dualité est dédoublée par les conditions de tournage du film. Une partie des rushes furent réalisés en Super 16, à l'aide de caméras Arriflex relativement classiques pour un tournage à budget restreint comme c'était le cas ici) et le reste, en vidéo au format Haute-Définition. Pour ces derniers, la prise de vue s'est faite, non pas à l'aide de caméras vidéo classiques, comme on pourrait le penser, mais, semble t-il, à l'aide d'appareils photos numériques

504 Alois Schumacher, *De l'esthétique de la réception à l'expérience esthétique*
in *Texte littéraire et histoire : approche théorique et pratique à la lumière des récentes recherches européennes*.
Annales littéraires de l'Université de Besançon,
Centre de Recherches d'histoire et littérature au XVIIIème et XIXème Siècles, 1985, p.14

relativement haut de gamme, les Canon EOS MK II EOS 5D et 7D. Cette photographie de tournage dans le métro de New York (où l'appareil est bien reconnaissable sur la gauche de l'image), en constitue un témoignage.



Illustration 44:

Le recours à ces appareils photo, par ailleurs utilisés pour réaliser les rushes des répétitions destinés à être utilisés par la suite comme références sur le plateau s'explique notamment par la très grande souplesse de mouvement qu'offrait le numérique, permettant de fait, comme ici, d'opérer des sessions de tournage « sauvages » organisées, dans un souci d'économie, en effectif très réduit et à la limite de l'illégalité dans le métro et / ou les rues de New York, sans nécessiter d'autre équipement que de légers éclairages d'appoint comme celui visible ici au-dessus de l'actrice israélo-américaine. En effet, correctement paramétrés, les Canon EOS permettent d'émuler des niveaux d'exposition entre 1600 et 3200 ASA avec lesquels les pellicules Super 16 Fuji Eterna 8643 et 8647 utilisées pour le reste de la production n'avaient aucune chance de rivaliser.

L'intégralité de la post-production du film s'est, elle, faite en numérique, ne serait-ce qu'à cause des plans truqués que comporte le film, dans lesquels le réalisateur, qui souhaitait travailler autour du motif du miroir de manière à obtenir des plans dont certains devaient être physiquement impossibles, ce qui a impliqué toute une série d'opérations de retouches pour effacer les reflets de la caméra ou de l'équipe, notamment, par exemple, lors de la scène où le reflet de Nina se met à bouger indépendamment de celle-ci. Les rushes issus des deux supports, numérique et argentique, ont donc été rassemblés et traités ensemble.

Une fois la post-production terminée, l'étalonnage de l'intermédiaire digital (D.I.), dernière étape avant le report sur film et la création des DCP, fut supervisé par une complexe opération de télétravail qui impliqua la mise en place d'un duplex étalonné en temps réel entre les locaux californiens, d'une part, et leurs homologues New - Yorkais, d'autre part, où se trouvaient Darren Aronofsky et Tim Stipan (le chef étalonneur) tandis que Matthew Libatique, retenu à Los Angeles par un autre tournage, (celui de *Cowboys Versus Aliens*, réalisé par John Favreau), donnait par téléphone ses instructions à l'équipe New Yorkaise et validait ou non les images de prévisualisation qui lui étaient transmises. A l'issue de ces deux sessions, le travail d'étalonnage se poursuit de la même manière, mais sans Darren Aronofsky, qui faisait confiance à son directeur de la photo.⁵⁰⁵

On se retrouve donc, à l'arrivée avec un objet hybride, mêlant image argentique et image numérique, lesquelles images se retrouvent à leur tour mêlées par un second processus d'hybridation impliqué par l'exploitation du film en salles, qui se fit simultanément en 35mm Scope et en numérique 2K, en fonction des équipements mais aussi, comme nous avons pu le voir à propos de *You Will Meet a Tall Dark Stranger*, de Woody Allen, en fonction des accords passés entre producteurs, distributeurs et les réseaux d'exploitants.

Ce qui signifie que les images Super 16mm sont présentées dans un avatar numérique, tandis que leurs homologues tournées à l'aide des caméras EOS 5D et 7D (entre lesquelles l'alternance se faisait,

505 Stephen Pizzello, *Danse Macabre, Matthew Libatique, ASC and Darren Aronofsky renew their collaboration with the dark ballet drama Black Swan*, American Cinematographer, Décembre 2010,

[En ligne, http://www.theasc.com/ac_magazine/December2010/BlackSwan/page1.php, consulté et archivé le 1er Mai 2011]
La photographie de tournage dans le *Métro New – Yorkais* reproduite ici provient du dossier iconographique fourni par le producteur et joint à l'article.

précision notable, principalement pour éviter les problèmes de profondeur de champ) ont, elles, fait l'objet d'un report sur film.

Dans le même temps, l'aspect granuleux du Super 16 a été renforcé et retravaillé en post-production par l'équipe de Technicolor, avant d'être également appliqué, via des filtres de post-traitement numériques, aux rushes tournés en numérique, l'objectif étant, évidemment, d'harmoniser l'ensemble et de rendre autant imperceptible que possible le passage de l'un à l'autre.

Finalement, ces efforts pour garder au film une patine argentique malgré les proportions importantes prises, comme on l'a vu par le processus de post-production ont eu pour principale conséquence l'apparition d'un phénomène curieux, celui d'une forme de *dédoublement* du film.

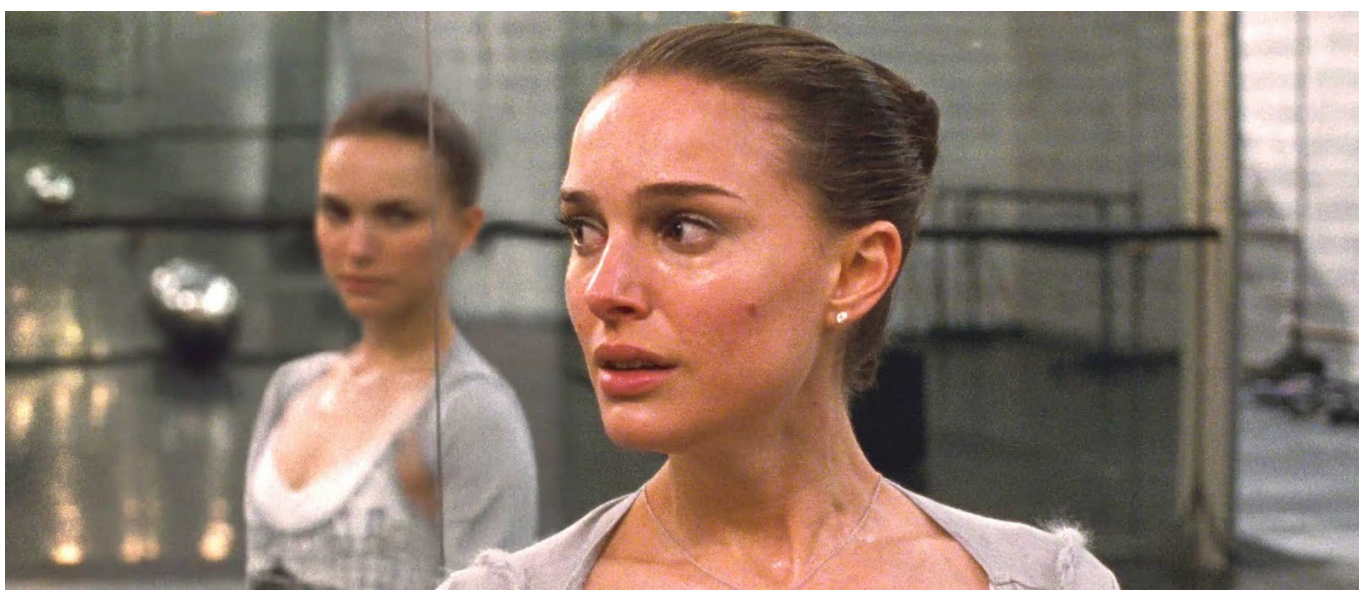


Illustration 45: Capture d'écran du film *Black Swan*

En effet, le « grain » particulièrement visible dans le photogramme reproduit ici, a été à l'origine de réactions négatives de spectateurs lors des projections en numérique 2K, gênés par ce grain dont sont il est vrai d'ordinaire dépourvus les DCP, *a fortiori* quand comme ici le film fait l'objet d'une post-production et de trucages numériques.

Ce grain « documentarisant » voulu par le réalisateur provoquait même, dans certaines salles – surtout, d'après les retours qu'ont pu en donner opérateurs et passionnés de pellicules dans le fil de discussion sur le forum www.projectionniste.net, justement intitulé *Mauvaise qualité d'image sur Black Swan*, celles dotées d'écran *Silver-Screen* pour la projection en 3D passive, des plaines des spectateurs, auxquels le personnel d'accueil avait toute les peines du monde à faire comprendre que non, il ne s'agissait pas d'un problème technique, mais bien d'un parti pris esthétique voulu par le réalisateur.

A l'inverse, les membres du forum ayant assisté – notamment, pour deux d'entre eux, à l'avant – première parisienne du film, organisée en numérique – à des projections 2K *avant* d'avoir pris part ou même seulement lu les débats autour du grain de l'image sur le film de Darren Aronofsky ont fait part de leur surprise à la lecture du forum de discussion, dans la mesure où eux aussi sont d'ordinaire plutôt sensibles au grain, en bon nostalgiques d'un argentique déclinant.

Dans le même temps, et paradoxalement, c'est ce même grain qui a été salué lors des projections en 35mm Scope du film, comme si, dans ce format, il cessait d'être une scorie rédhibitoire mais au contraire, un élément positif, et une marque de cinématographicité, pourrait – on dire, tandis que les plans tournés en numérique passaient, eux, complètement inaperçus, dans la mesure où le fort grain impliqué par le tournage était semblé – il avantageusement « récupéré » par celui de la pellicule anamorphique, lissant au passage d'éventuels phénomènes de crénelages toujours possibles lorsqu'on travaille à partir de rushes numériques, fussent – ils en Haute – Définition comme ici.

Dans ces conditions, pourquoi ce décalage entre les différentes expériences et réactions de spectateurs, que la différence de rendu entre une salle dotée d'un *silver – screen* et une salle encore dotée d'un écran blanc traditionnel ne saurait à elle seule suffire à expliquer ?

Pour ce qui est des salles françaises, il faut savoir que le film de Darren Aronofsky, sorti le 9 Février 2011, a bénéficié d'une couverture médiatique l'associant fortement au numérique, et ce, malgré le choix du tournage 35mm, principalement pour le fait qu'il a bénéficié d'une distribution il est vrai majoritairement numérique.

Du point de vue des spectateurs et cinéphiles plus ou moins éclairés, *Black Swan* fut d'ailleurs volontiers rapproché de l'autre « grosse » sortie numérique d'alors en termes de volume de copies et de

rapport argentique / numérique, en la personne du blockbuster *Tron Legacy*, de Joseph Kosinski. D'ailleurs, on précisera que c'est, (cette année là, du moins) ce film qui a été pour ainsi dire le plus souvent choisi pour les séances inaugurales de cinémas venant d'opérer le basculement au tout – numérique, suscitant au passage une seconde couverture médiatique sur ce sujet, particulièrement dans la presse très locale, comme dans cette coupure issue de la version Web de *La République des Pyrénées* datée du 24 Février 2011 relatant l'installation d'un équipement numérique au cinéma municipal de Mourenx, où, rapporte l'article : « la première projection en numérique aura lieu le mercredi 9 mars à 20h30 avec *Black Swan*, et le 10, à 20h30, la première projection en 3D avec le film *Tron l'Héritage*. »⁵⁰⁶

Or, on l'a vu, l'imagerie numérique est, aux yeux du grand public, encore davantage associés aux rendus cristallins et plus – que – parfait de films comme *Avatar* ou *Star Wars Episode II : Attack of the Clones*, qu'à des images plus « sales » comme chez Michael Mann dans *Miami Vice*, ou, dans une moindre mesure, chez Roland Emmerich dans *2012*. C'est même très souvent à sa quasi – absence de défauts visuels que les spectateurs disent le plus souvent reconnaître les images numériques, d'où, d'ailleurs, les réactions de certains d'entre eux face au film de Darren Aronofsky.

De fait, il ne viendrait, c'est vrai, logiquement à l'idée de personne ou presque de chercher du grain dans un film numérique, et encore moins, de s'attendre à en trouver, pour reprendre un fragment des débats autour de *Black Swan* suscités par « la mauvaise qualité de l'image »

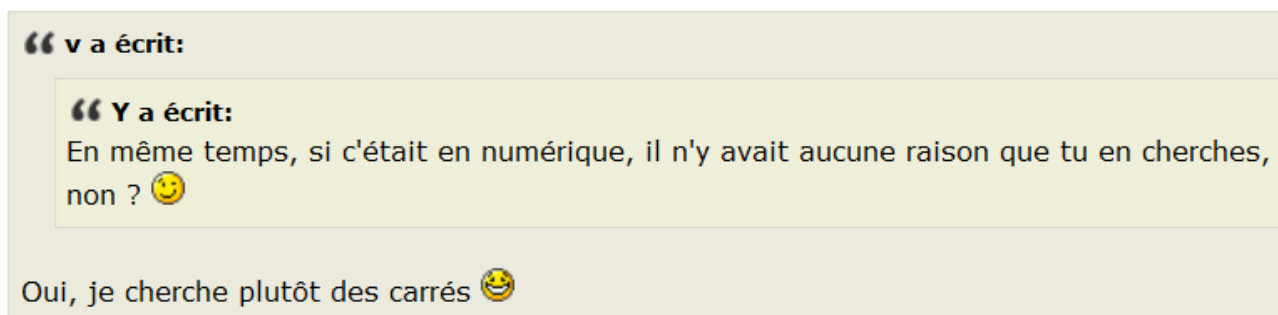


Illustration 46: Capture d'écran www.projectionniste.net

Ce jeu un peu provocateur de la « chasse aux pixels » semble le sport favori de certains procureurs

⁵⁰⁶ Article de Jean Louis Gaumary, *Le Cinéma de Mourenx passe au numérique*, La République des Pyrénées, version Web, [http://www.larepubliquedespyrenees.fr/2011/02/24/le-cinema-passe-au-numerique,181917.php, 24 Février 2011 consulté et archivé le 20 Mars 2011]

du numérique chaque fois qu'ils ont l'occasion d'assister à une séance dans ce format, du moins en 2D. La focalisation de l'attention du spectateur, « qui cherchait plutôt des carrés », constituerait donc du début d'explication quant à ce phénomène contradictoire. Concentré sur leur recherche, le spectateur lambda passera, c'est fort probable, à côté de ce grain que nous avons décrit. On précisera toutefois que si la pixellisation est un défaut souvent décrié du numérique, c'est un phénomène est heureusement relativement peu fréquent en réalité. En outre, quand bien même les pixels seraient visibles sur la toile, ils sont très rarement perceptible en 2D, sauf à se trouver au premier rang de la salle. Là encore, ce serait également supposer que ledit rang se trouve en-deçà d'une certaine distance minimale avec l'écran, un cas de figure encore peu répandu y compris et surtout dans les multiplexes dans la mesure où l'espace devant l'écran sert aussi souvent de zone de dégagement pour l'évacuation de la salle par le bas de celle-ci en fin de séance.

C'est ainsi que, paradoxalement, un film pourtant doté d'un rendu et d'une esthétique « argentisantes » va pouvoir se retrouver, estampillé auprès de certaines catégories de spectateurs « film en numérique » alors que ce n'est que son format de diffusion, estampille abusive que vient créer la conjugaison de la communication autour de ce film.

Resterait alors à comprendre pourquoi, chez certains spectateurs de la même génération et de la même culture, le rendu argentique, en numérique, peut sembler tour à tour tout à fait accessoire ou rédhitoire, comme si le curseur de sensibilité à ce genre d'artefact n'était pas réglé de la même façon d'une personne à l'autre.

Précisons enfin que, pour être terminologiquement exact, le fourmillement observable sur les plans tournés en numérique ne doit en aucun cas être abusivement considéré comme du « grain » au sens argentique du terme.

En effet, il serait plus exact de dire qu'il s'agit d'un « bruit vidéo » généré par la forte augmentation du gain pour rentabiliser au mieux le moindre candéla de lumière présent dans la scène filmée, bruit vidéo dont on conviendra toutefois qu'il puisse aisément être confondu avec le grain argentique, surtout dans un cas comme ici où les opérations de post – production comme de remédiatisation successives ont eu pour principal objectif de gommer au maximum les différences entre l'un et l'autre.

Dans ces conditions, il serait intéressant d'essayer de savoir si, en fait de grain argentique, les spectateurs que le « fourmillement » de l'image insupporte en numérique, ne parleraient pas en fait plutôt d'un *bruit vidéo* – que ceux d'entre eux qui possèdent un appareil photo numérique ou un caméscope connaissent forcément pour l'avoir rencontré au moins une fois dans la mesure où, sur les appareils grand public, la durée d'exposition et le gain sont le plus souvent réglés automatiquement lorsque l'utilisateur ne souhaite pas faire usage de son flash.

D'ailleurs, pour éviter ce problème sur les photographies, à l'inverse de la plupart des appareils professionnels ou semi – professionnels, le flash est généralement activé « par défaut » sur les modèles grand public directement par une cellule photosensible présente dans le corps de l'appareil dès que la luminosité descend en – dessous d'un certain seuil, mode dont le débrayage nécessite le plus souvent d'entrer dans les menus de configuration avancée de l'appareil, qui restent le plus souvent une terra incognita vierge de toute exploration approfondie pour l'usager moyen.

4.4.4 Des projections et de l'utopie de celles-ci.

Selon l'éducation et la génération du spectateur, la valence émotionnelle de certaines conditions de projection (en pellicule, par exemple) sera différente. C'est un paramètre qui entre en ligne de compte dans le jugement de goût quant à la projection. Chaque année, sont organisés à travers la planète plusieurs festivals au cours desquels ont lieu des projections « revival » de formats abandonnés (ou presque) comme le Cinerama ou encore le 70mm, du *Widescreen Weekend* du Festival de Bradford, Pictureville, à celui de Schauburg, à Karlsruhe, Allemagne, en passant par les régulières sessions de projection « 70mm Festival » organisées en Californie, entre le Castro Theatre et l' *Egyptian Theatre*.



Illustration 47:

Ces projections sont l'occasion d'accueillir un public ému, souvent le même, qui vient y revoir des grands classiques du Septième Art Hollywoodien, souvent dans des

copies périmées, dans lesquelles l'émulsion, totalement décolorée ou presque, a viré au rose. Les pistes magnétiques, présentent pour leur part souvent de sérieux signes de fatigue. En effet, la projection en copie montée, sur plateaux – constitue un facteur de risque non négligeable au moment du passage devant les têtes de lecture, à cause de la forte tendance qu'ont les plateaux à charger la copie en électricité statique.

Certaines copies sont un peu exotiques, comme cette copie de *Cheyenne Autumn* projetée en Octobre 2010 à Karlsruhe, qui comportait un sous – titrage suédois, ou celle de *Out of Africa*, dotée de sous – titres danois. Dans un cas comme dans l'autre, on imagine bien que la proximité linguistique peut, au moins en partie, faciliter la compréhension. Cependant, à cause du réflexe de lecture qu'ils suscitent, autant projeter les films dans des copies non sous – titrées, comme ce fut le cas en 2006 pour *Titanic* et *Spartacus* : cela facilitera la projection de sous – titres en vidéo.

De fait, « peu importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse », et il semblerait que le choix des films ait moins d'importance que celui de leur format, de préférence du 70mm magnétique, ou, à l'occasion, en DTS SV, pour le cas de films restaurés depuis, mais disponibles, tirage très restreint oblige, dans des copies au moins aussi rares que leurs homologues originaux.

L'important semble bel et bien être le format et la projection en conditions « vintage », même si, peu à peu, ces festivals se laissent eux aussi gagner par le passage au numérique, avec, cette année, par exemple, la projection de *Doctor Zhivago* en 4K (en réalité downscalé en 2K par un projecteur numérique commençant il est vrai à devenir obsolète) au Festival de Bradford, deux ans après *How The West Was Won*.

Fait notable, on signalera au lecteur que la projection, de ce même film cette année, s'est faite, toujours à Bradford à partir d'une copie Cinerama triple bande vintage, les organisateurs n'ayant pas pu – ou pas voulu – réutiliser le pourtant excellent DCP numérique 2K qui avait été projeté à l'époque sur l'écran courbe de la salle *Cinerama*, et sur lequel un patient travail d'effacement numérique des sutures entre les trois images avait été opéré, rendant celles – ci virtuellement indétectables, sauf à regarder attentivement les distorsions de la perspective qu'elles engendrent toujours.



Illustration 48: Photographie de production du film

Dans son *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), le réalisateur italien Giuseppe Tornatore met en scène les mémoires émues d'un réalisateur (incarné par Jacques Perrin) qui, en apprenant son décès, se souvient avec nostalgie du petit cinéma de son village, et des heures passées en sa compagnie dans son antre, tandis que défilaient les kilomètres des films qu'il apprenait dans le même temps à aimer.

Incarné par Philippe Noiret, le projectionniste est montré dans le film en train d'opérer les habituelles tâches qui incombent à sa mission, mais curieusement, l'univers des cabines de projection y est montré de manière peu crédible, et témoigne d'une mauvaise connaissance de ce qui s'y passe vraiment.

Ainsi, la cabine de projection du *Cinema Paradiso* semble dépourvue de plateaux, mais ne possède, dans le même temps, qu'un seul projecteur central, ce qui est illogique dans la mesure où l'absence de plateaux aurait nécessité la présence d'une installation en « double poste » afin de projeter le film d'une seule traite : il paraît peu vraisemblable que les films aient en effet été projetés bobine par bobine, ce qui aurait entraîné une interruption de la projection toutes les vingt minutes environ.

De fait, la cabine devient un lieu à la limite du techniquement possible – de même que la projection reflétée à l'extérieur, juste avant l'incendie. En effet, à cause de la différence de distance de projection, il aurait été physiquement impossible d'obtenir une image nette à la fois sur le mur de la place du village, et sur l'écran de la salle, sans parler de la baisse de luminosité que cela aurait impliqué pour les spectateurs de la salle.

On entre donc de plain – pied dans l'univers de l'utopie, au sens étymologique du terme : u – topia, le non lieu, le lieu dont l'existence est contraire aux lois du possible.



A la fin du film, Toto, devenu un réalisateur connu, fait projeter la bobine que lui a léguée le vieux projectionniste, pour découvrir qu'elle contient toutes les scènes de dénudement ou de baiser coupées lorsqu'il était enfant par le pudibond prêtre du village, bobine que le vieux projectionniste avait jusqu'alors toujours refusé de lui montrer.



Illustration 49: Captures d'écran du film

Evidemment, ce genre de manipulation aurait été impossible autrement qu'en pellicule : on se demande d'ailleurs comment seraient altérées, aujourd'hui, les scènes de cabine du film de Giuseppe Tornatore dans le cadre d'un remake de celui – ci situé dans le contexte contemporain. Dans le même

temps, on saluera la performance de l'opérateur de la salle de visionnage moderne. Opérateur et cabine qui n'apparaissent d'ailleurs pas dans cette séquence notera t-on au passage, et encore moins dans le même plan que Jacques Perrin (Toto adulte), qui regarde les images. Pourtant, un tel plan combinant l'enfant et la cabine pouvait être observé durant le reste du film. En outre, le motif du faisceau du projecteur⁵⁰⁷ avait été régulièrement montré à l'image, notamment dans la séquence au cours de laquelle Alfredo, en jouant avec la vitre de sa cabine, projette une image inversée du film à l'extérieur du cinéma pour satisfaire les mécontents qui n'ont pu entrer.

507 Par ailleurs, il semblerait qu'à certains endroits, ce faisceau soit le fruit d'un travail de retouche en post – production, ou du moins, mis en valeur au cours de celle – ci.

Pourquoi la projection de ce fameux « montage » peut – elle être qualifiée de performance ?

On fera remarquer au lecteur que, malgré des collures particulièrement sportives dont on peut voir les symptômes à l'image, les extraits s'enchaînent parfaitement et fluidement, nonobstant l'inévitable phénomène de retrait qui, en près de trente ans a forcément dû toucher la bobine, retrait qui provoque généralement, comme on a pu l'observer sur ces copies agonisantes de *Singin' in the Rain* et de *Snow White and the Seven Dwarfs* vues à la Cinémathèque Française, au minimum des phénomènes de perte de mise au point difficiles à rattraper, et, au pire, comme c'est arrivé sur ce tirage à imbibition daté de 1951-52 du film de David Hand, à la cassure, parfois violente, d'un film trop affaibli pour supporter sans encombre le stress de la projection.

Cette projection finale du film de Giuseppe Tornatore n'est pas sans rappeler les fameuses projections 70mm en copie vintage dont nous parlions précédemment. Dans un cas comme dans l'autre, en effet, la projection relève d'un renvoi à un « ailleurs » dont elle n'est qu'un pâle fantôme, ailleurs émotionnellement surinvesti qui suppose, d'une certaine manière, la croyance de son existence pour qu'opère la magie, malgré son aspect contre nature (copies très endommagées dans les festivals vintage 70mm, utopie de la projection elle – même dans *Nuovo Cinema Paradiso*).

Dans un cas comme dans l'autre en effet, le « mouvement de lumière sur un écran » est prétexte à la projection, de la part des spectateurs dans la salle, sur la réalité qu'ils ont sous les yeux d'autre chose qui relève d'un non – lieu qui n'a de sens que pour eux, et qui peut paraître, pour le spectateur extérieur à leur cercle, aussi absurde que l'illogique univers d'Alfredo dans le film de Giuseppe Tornatore.

De fait, la cabine de projection, dans un cas comme dans l'autre, a moins d'importance dans la mesure où la « magie » de la projection n'opère cette fois – ci pas seulement à ce niveau. On en déduira donc que ce qui émeut les spectateurs, et donne à ces copies périmées que le premier opérateur venu ne jugerait sans doute même pas bonnes pour la projection à cause de leur fort phénomène de virage, c'est moins leur projection que ce qu'elles permettent de projeter dessus, peut être grâce à l'absence des couleurs, d'ailleurs : souvenons – nous ainsi d'Eisenstein et de son *Alexandrej Nevskij*.

« Eisenstein le premier a noté combien son film [Alexandrej Nevskij] donnait le sentiment de la

couleur. Au souvenir l'illusion est totale : Nevski m'apparaît comme une somptueuse et immense verrière de vitraux. », écrira d'ailleurs Barthélémy Amengual à ce propos.⁵⁰⁸

Au souvenir, l'illusion est totale. C'est exactement ce qui semble se jouer ici, que l'on parle des spectateurs présents dans les salles de Schauburg, de Bradford, devant ces copies vintage qui ont presque tout perdu de leurs couleurs, ou encore de Toto dans la séquence finale du film de Giuseppe Tornatore.

A Harry Potter qui, dans *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, s'inquiétait de voir la présence des gardiens d'Azkaban l'affecter de manière plus spectaculaire encore que ses amis du même âge, Remus Lupin lui répondit que cela venait, non pas d'une faiblesse de sa part, mais du fait qu'il avait vécu dans son passé, des horreurs (le meurtre de ses parents alors qu'il n'était qu'un nourrisson) que ses camarades de classe n'avaient heureusement pas.

Ici, en matière de cinéma, il semblerait que, au – delà de la nécessaire nostalgie qui prévaut à ce genre de projection, la validation de ces projection et le « plaisir du texte », pour reprendre une expression de Roland Barthes, nécessitent comme prérequis d'avoir dans son passé le souvenir de projections éclatantes de ces films, souvenir qui va venir se projeter sur ces copies noir et blanc. De la même manière que le cinéma d'avant les années 1930 était sourd, on peut, de fait, dire que ces projections s'apparenteraient à une forme de cinéma *daltonien*, or, le daltonisme peut parfaitement être contourné par des stratégies qui semblent se mettre en branle chez ces spectateurs devant des copies vintage complètement périmées.

508 Barthélémy Amengual, *Que Viva Eisenstein ! L'Âge d'Homme*, Collection *Histoire et Théorie du Cinéma*, 1980 p.317

4.4.5 Support et scories : une question de tolérance et d'éducation.



Illustration 50: Fragment de pellicule Comtrak, www.widescreenmuseum.com

On a repris ci – contre un fragment du film *A Bridge Too Far*, de Richard Attenborough (1977), telle que reproduite sur le site www.widescreenmuseum.com.

Outre le léger virage des couleurs, on peut constater que la copie a semblé t – il beaucoup vécu : elle est constellée de taches, de marques de poussière, etc, autant de phénomènes qui vont se voir à la projection, et constituer autant de scories plus ou moins désagréables pour les spectateurs présents dans la salle.

On l'a vu à propos des copies *pink, vintage and authentic* du 70mm, ces scories peuvent être, paradoxalement, un élément positif pour certains spectateurs, en ce sens qu'elles vont venir frapper une copie et / ou une projection du sceau de l'authenticité, dont les rayures, les taches et le virage seraient autant de garanties.

Au – delà des défauts du support, reproduit ici, le film de Richard Attenborough a été tourné en Panavision Scope, à l'aide d'émulsions qui lui ont donné, en fin de compte un rendu très granuleux, notamment dans les scènes de briefing, tout au long de la première heure de projection. Ce rendu très granuleux, pourtant semble t-il validé par le réalisateur, visible même sur le DVD du film, peut, sinon incommoder, du moins déranger un spectateur peu habitué à ce genre de conditions de visionnage, comme, chez Darren Aronofsky, dont nous parlions précédemment, ou un spectateur particulièrement exigeant, comme Jerry Epstein, quelque temps après la sortie de la dernière production américaine de Charlie Chaplin, *Limelight*, sorti en 1952.

Entré incognito à au *Translux Theatre*, à Manhattan, l'ancien collaborateur du maître du burlesque écrit : « J'observais avidement les réactions des spectateurs. J'étais stupéfait de voir combien la pellicule

s'était abîmée et salie dans les mains des distributeurs, en l'espace d'une semaine, après que nous eûmes passé un temps infini à en soigner chaque détail pour rendre le film encore plus beau. »⁵⁰⁹ Dans le même temps, le spectateur lambda ne semblait guère préoccupé par ce phénomène, et savourait sans se formaliser de ce genre de détails la rencontre entre Charlie Chaplin et Buster Keaton.

Aujourd'hui, pour les cinéphiles et autres rats de ciné – clubs, qui pendant des années ont fréquenté des séances de minuit organisées parfois à l'aide de copies en fin de vie, maintes fois cassées et plus ou moins soigneusement recollées, ces projections dans des conditions, sinon moyennes du moins obérées par un support chargé d'un long vécu, prennent au contraire un tout autre sens.

Dans *Le Temps Exposé*, Dominique Païni écrivait que « la mutilation d'un film est une situation ambivalente. Comme les ruines, et le goût qui leur est attaché, certains films des premiers temps sont parfois mystérieusement beaux à cause de (grâce à ...) leur mutilation. Une "mutilation heureuse " dont Malraux disait qu'elle avait fait la gloire de la Vénus de Milo ». ⁵¹⁰

D'une certaine manière, il semblerait que c'est ce qui semble se jouer, à la Cinémathèque Française, ou dans certains ciné – clubs, devant des copies en fin de vie, comme lors de cette conférence de Jean – Pierre Versheure au cours de laquelle fut projeté cet extrait, par ailleurs en excellent état visuel, du dessin animé Disney *Saludos Amigos*, dont la dernière séquence (Aquarella Do Brasil) avait été endommagée par une coupe un peu sauvage en plein milieu du chant mélancolique de Ary Barroso, ou devant cette séquence de *Snow White and the Seven Dwarfs* en copie imbibition de 1951-52, qui cassa à plusieurs reprises malgré les efforts des projectionnistes.

Dans le même temps, comme l'écrit Rick Altman, une technologie « n'est jamais figée une bonne fois pour toute dans sa construction sociale. [Les] changements résistent à la présentation linéaire précisément parce qu'ils sont générés non pas par une construction sociale singulière, mais par des approches multiples et contradictoires de la nouvelle technologie », ⁵¹¹ En d'autres termes, au même moment, et avec le même paradigme ou presque, on peut se retrouver avec des réactions diamétralement opposées.

509 Jerry Epstein, *Charlie Chaplin, portrait inédit d'un poète vagabond*, Gremese Editore International, 1994 p.103-104
(Traduction française A. Teste du Baillet)

510 Dominique Païni, *Le Temps Exposé, Le Cinéma de la Salle au Musée*,
Ed. Cahiers du Cinéma Collections Essais, 2002, p.91

511 Rick Altman, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, 2004, p.21

Ainsi, lors de sa conférence sur l'histoire du son, le conférencier belge projeta, toujours à la Cinémathèque Française, une excellente copie du film d'Orson Welles *Citizen Kane*. Issue des rayonnages de la Cinémathèque Royale de Belgique, cette copie était dans un état de conservation si rarement parfait que, le temps d'un instant, on a vraiment cru se trouver devant une copie contemporaine, surtout en la quasi – absence de souffle sur une piste son surprenante de qualité et de dynamisme, reversant avec une ironie intéressant le phénomène que nous décrivions précédemment.

La qualité d'image de cette copie était telle qu'elle aurait d'ailleurs fait une excellente candidate pour une projection comparée entre argentique et numérique, ou encore, pour une projection comparée avec une copie contemporaine, comme cela avait été fait en 2000 au Congrès de la FIAF autour du court – métrage de Jean Arroy *Paris – Londres* (Réalisé en 1930, le film avait fait l'objet d'une préservation à partir d'un positif nitrate, auquel fut comparée la copie acétate moderne réalisée à partir de celui – ci. Evidemment, écrit à ce sujet Dominique Païni, toujours dans *Le Temps Exposé*, personne, pas même les amoureux du nitrate, ne fut en mesure de distinguer les deux et d'identifier à coup sûr l'original nitrate.)

Dans son ouvrage *Anticipation : The Real Life Story of Star Wars Episode I - The Phantom Menace*, le réalisateur Jonathan L. Bowen rapporte les propos de Rick McCallum, le co-producteur du space opera de George Lucas :

« Tout ce que n'importe quel cinéaste souhaite, c'est de pouvoir montrer un film dépourvu de rayures, et qui présente les qualités visuelles de luminance, de netteté et de couleur que tout le monde s'est, non sans mal, efforcé de créer par un long travail.[...] Les avantages de voir un film présenté numériquement plutôt que dans une projection pellicule standard sont nombreux.[...] Les spectateurs de cinéma sont découragés quand ils voient une copie film jouée un trop grand nombre de fois par un cinéma, la dépossédant de la qualité visuelle qu'elle possédait avant. »⁵¹²

Or, dans le même temps, cette même projection numérique, y compris parce que trop parfaite, peut

512 Jonathan L. Bowen, *Anticipation : The Real Life Story of Star Wars Episode I The Phantom Menace*, IUniverse Publishing, 2005, p.72 - 73

se retrouver, pour le dire par un euphémisme, très tièdement accueillie par des cinéphiles, et les professionnels, comme David Norman Rodowick nous en donne un échantillon dans son ouvrage *The Virtual Life of Film* : « Les éléments natifs 35mm transférés en numérique semblaient [qualitativement] insuffisants : les images étaient adoucies, manquant de résolution et de clarté ; le contraste et la profondeur de champ apparente étaient réduits, enfin, les couleurs étaient troublées. La [projection numérique de] la capture Haute - Définition était plus difficile encore à jauger. Tandis qu'elle semblait, dans l'ensemble, rivaliser avec le 35mm, par un certain nombre de critères elles semblait aussi "plus froide", moins immersive, et aussi moins agréable à regarder. »⁵¹³

. Ceux – ci vont en effet tour à tour la trouver, « moche », terne, pâle, dans une stratégie classique de dénigrement du numérique, cet « étranger maudit par le fait même qu'il est nouveau », dirait ici Maunier,⁵¹⁴ sans même parler, à tort où à raison, des « pixels grands comme la Pologne », de l'imagerie numérique, pour reprendre l'expression prêtée à Hitler dans ce parodique sous – titrage réalisé par un internaute autour d'une séquence de *Der Untergang*

De fait, pour certaines catégories de spectateurs, les avantages du numérique qu'avancent ses partisans constituent, pour eux, au contraire autant de scories tout autant rédhibitoires, sinon plus, que les rayures, les taches et autres poussières sur l'image argentique, défauts que cherchent au contraire à fuir les autres spectateurs « découragés » par lesdits défauts décrits plus haut.

Cependant, comme le nuance David Norman Rodowick toujours dans *The Virtual Life of Film*, l'imagerie numérique est en revanche en général très bien acceptée pour rendre compte de ce qu'on appellera le *régime virtuel* des images numériques, définition dans laquelle on inclut ces images « créatures de l'esprit » que les réalisateurs peuvent enfin nous montrer, comme dans *Avatar*, *Star Wars Episode II – Attack of the Clone* (George Lucas, 2003) ou encore, par exemple, dans la plupart des films *Pixar*, des couleurs acidulées de *Monsters, Inc.*, (Pete Docter, David Silverman, Lee Unkrich, 2001) à celles, rutilantes, des « bagnoles » de *Cars II* (John Lasseter et Brad Lewis, 2011). Comptent également comme *virtuels* ces plans de films où, comme dans *Panic Room*, de David Fincher, ou encore dans *Harry*

513 David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007 p.108,

514 Cité par M'hammed Mellouki dans *La Rencontre : Essai sur la communication et l'éducation en milieu interculturel*, Presses Universitaires de Laval 2004, p.48

Potter and the Chamber of Secrets, la caméra se permet des mouvements de caméra physiquement impossibles à réaliser, fut – ce avec la plus pratique des Akela existantes, tandis que les images – dont on rappellera qu'elles sont, en numérique, presque toujours supérieures qualitativement à aux écrans sur lesquels elles sont projetées, surpassent de loin la pellicule 35mm sur le plan tant qualitatif qu'en matière de richesse colorimétrique.⁵¹⁵

On concèdera cependant aux procureurs du numériques qu'en effet, dans certains cas, il peut arriver que la remédiatisation d'un film non natif numérique dans l'univers de l'imagerie informatique peut, c'est vrai, avoir des conséquences, sinon négatives, du moins inattendues pour le film concerné, conséquences auxquelles l'on va à présent s'intéresser.

4.4.6 Les scories de la remédiatisation

Dans *Le Temps Exposé*, Dominique Païni écrit : « Pouvons nous espérer retrouver les vertus perdues du nitrate de la même manière que la projection depuis un disque – vidéo réduit actuellement son écart de qualité par rapport à l'image pelliculaire projetée ? Ces différences et ces écarts sont aussi ceux que les hommes tolèrent. »⁵¹⁶

A l'occasion de sa restauration en vue de son édition en Haute – Définition sur Blu – Ray Disc, le film de Howard Hawks *Rio Bravo* (1959), fut « tiré » à quelques copies numériques 2K, dont l'une d'elles fut présentée en 2009 à la Cinémathèque Française par Jean – Baptiste Hennion lors de sa conférence autour de l'histoire de la projection numérique.

La copie film utilisée comme master pour cette version numérique étant très granuleuse, s'est produit un intéressant phénomène : étrangement le « grain » de la pellicule semblait bouger en même temps que les éléments à l'écran, ce qui créait des artefacts à l'image réminiscent des vecteurs de mouvement que l'on peut parfois observer sur certaines images divx téléchargées sur la Toile, ou encore, dans certains programmes SD et / ou analogiques incorrectement « upscalés » en Haute – Définition 1080p, comme dans le schéma reproduit ici, et qui montre l'analyse de mouvement des macro – blocs de pixels entre deux images – clefs d'un fichier MP4 quelconque.

515 *The Virtual Life of film*, p;107.

516 Dominique Païni, *Le Temps Exposé, Le Cinéma de la salle au musée*, Ed. Cahiers du Cinéma, 2002 p.33.

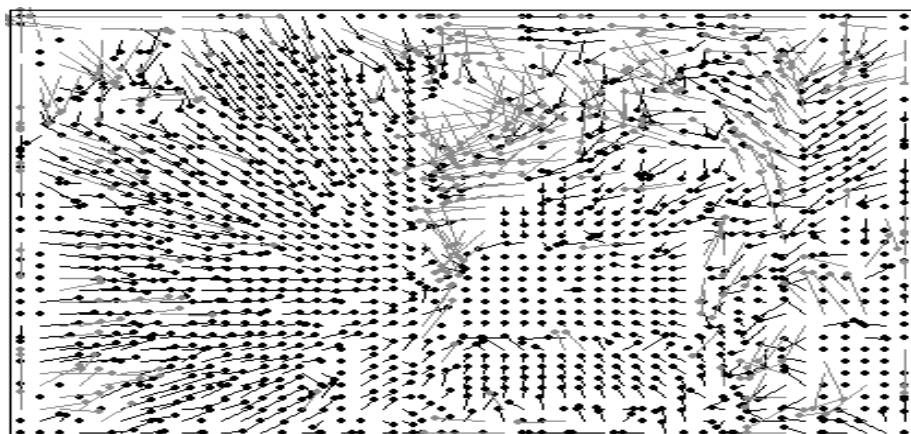


Illustration 51:

Il en résultait cette très étrange impression que le grain de la pellicule se comportait un peu comme des balles posées à la surface d'une image que le moindre mouvement suffisait à perturber : en effet, dans les éléments fixes ou presque comme les cartons du générique, le grain de la pellicule cessait de poser problème, créant même, pendant quelques fractions de seconde, le doute quant à la nature numérique de la projection, doute que venait malheureusement complètement mettre à mal ce phénomène de fourmillement qui se déplace.

Le problème n'est ici pas le grain, puisque, comme on l'a vu, une projection très granuleuse, comme chez Darren Aronofsky dans *Black Swan*, ou chez Richard Attenborough dans *A Bridge Too Far* peut être tout à fait acceptée, de la même manière que le fort grain de films tournés en SuperScope, pour prendre un exemple plus radical encore. En revanche, c'est bien la combinaison de ce phénomène avec celui des artefacts de compression et de la technologie de compression des ondelettes, qui est utilisée pour stocker les images qui crée ce phénomène de « crawl », pour employer le terme idoine employé par les professionnels du numérique pour le décrire.

En effet, comme l'écrit Richard W. Haines dans *The Moviegoing Experience, 1968 – 2001*, « La résolution de la pellicule argentique n'est pas aisément convertible en zéros et en uns. La subtile nuance du grain de l'émulsion photochimique et la manière dont celle - ci est différente d'un photogramme à

l'autre est essentielle pour l'aspect du film. Quand un film négatif est exposé dans la caméra puis développé, chaque photogramme contient plusieurs milliards de cristaux d'halogénure d'argent ayant chacun une forme unique, dispersés aléatoirement à la surface de l'émulsion ».⁵¹⁷



Illustration 52 Schéma en coupe d'une copie film.

C'est d'ailleurs ce phénomène de fourmillement des grains, combiné à la persistance rétinienne du spectateur, qui contribue à augmenter plus encore la sensation de piqué et de définition des images cinématographiques : dans la mesure où chaque « grain » n'est jamais exactement à la même place d'un photogramme à l'autre, on, à surface égale, a un volume d'informations fournies qui sera légèrement supérieur à celui théoriquement prévu sur le papier par le nombre de grains présents sur l'émulsion, si tant est que l'on pouvait en établir un recensement exact, ou au moins à quelques unités près.

Tout ceci, évidemment, sans compter le fait qu'en argentique, on a, pour chacune des trois couleurs non pas une mais jusqu'à trois couches d'émulsion de sensibilité différente, couches constituées de cristaux de tailles différentes, comme on peut le voir illustrer dans ce diagramme explicatif issu de l'ouvrage de Paul Wheeler, *Practical Cinematography*.⁵¹⁸ (Illustration 52).

A l'inverse, en numérique, on a toujours cette grille de pixels qui, quel que soit leur nombre, se trouveront toujours au même endroit de l'écran comme de la matrice de projection DLP du premier au dernier photogramme projeté, et ce, de la première à la dernière projection réalisée avec ce projecteur, partant du principe que celui – ci reste fixe, comme c'est le cas dans la quasi-totalité des salles de cinéma aujourd'hui, surtout dans les multiplexes, tandis que les plus petits cinéma mono-salles, par exemple, qui

517 Richard W. Haines, *The Moviegoing Experience, 1968 - 2001*, Mc Farland Publishing, 2003 p.188

518 Paul Wheeler, *Practical Cinematography*, Focal Press, Seconde édition révisée et augmentée, 2005, p.71

alternent encore numérique et argentique, voient leurs projecteurs montés sur des rails afin de les placer alternativement devant le fenestron de la cabine.

Prises séparément, les deux qualités d'images sont, en soi, tout à fait acceptables, si on se base sur

les propos de David Norman Roodwick, de Paul Wheeler, ou encore de Dominique Païni, par exemple.



Même si le grain de la pellicule devient apparent, comme par exemple dans cette copie de *The Rescuers Down Under* (1990), tellement présent qu'on en oublierait d'ailleurs que le film de Hendel Butoy et Mike Gabriel fut l'un des premiers films de l'histoire du

cinéma à avoir été presque intégralement produit en numérique (seule une partie de la post-production, et notamment les fonds enchaînés, réalisés de manière traditionnelle dans une truca, ont été faits en argentique, tout le reste du film, et notamment le gouachage et l'ajout des fonds s'est fait sur ordinateur à l'aide du logiciel CAPS développé par un petit studio alors inconnu, baptisé Pixar.), il n'est pas pour autant forcément réhibitoire, même en numérique.

En effet, notamment dans cet exemple, le grain reste *naturel*, en ce sens qu'il ne dénote rien d'autre que le support argentique de l'original, dont les propriétés ne sont pas forcément en soi réhibitoires. Cependant, comme l'explique Paul Wheeler dans *Practical Cinematography*, à partir du moment où l'œil humain détecte quelque chose qui va sortir de la sphère de ce naturel, et même si ledit phénomène était pourtant présent mais inaperçu jusqu'alors, ce phénomène ne va cesser d'être perceptible pour le spectateur qui peinera à en détacher son attention, un peu comme on peine à « oublier » une fois celle – ci remarquée une rayure qui en deviendra de fait particulièrement agaçante, alors même qu'elle était présente à l'image depuis le début du film, mais que nous n'y avons jusqu'alors pas prêté attention. C'est là que va

se jouer le phénomène du *seuil de tolérance* évoqué par Dominique Païni dans *Le Temps Exposé*, seuil dont le franchissement semble toujours se faire à sens unique : une fois celui – ci passé, c'est un point de non – retour au – delà duquel on ne pourra ne pas remarquer ledit phénomène, un peu comme les repères de fin de bobine, qui restent inaperçus jusqu'au moment où on commence à les remarquer, ce qui n'ira pas en s'arrangeant.

Pour éviter ce genre de problèmes, les équipes de restauration tendent de plus en plus volontiers à supprimer le grain de la pellicule, et en profitent aussi , malheureusement, pour supprimer aussi certains phénomènes similaires, par crainte qu'ils ne deviennent rédhibitoires en numérique. Ainsi, par exemple, les productions des Studios Disney, et notamment *Cinderella*, dans sa restauration de 2005, furent – ils presque systématiquement expurgés de tout leur grains, si bien que la qualité d'image est en fin de compte telle que, dans certains plans, on peut même distinguer l'ombre des *cellos* posés sur le décor peint, et, plus encore, le changement qualitatif des couleurs des accessoires ou d'éléments de décor lors de leur passage du décor fixe, justement, aux cellos dans lesquels ils seront mis en mouvement : portes ou fenêtres, interrupteurs, tiroirs, objets divers, etc...

En matière d'imagerie en prise de vues réelles, un phénomène similaire peut arriver parfois, à l'aide de filtres de traitement plus ou moins automatisés, qui vont travailler en utilisant, justement, le fourmillement du grain pour l'atténuer, en superposant, dans les parties fixes, plusieurs photogrammes, ou encore, plus simplement, en répétant les informations relatives à un photogramme donné dans tous ceux qui lui succéderont à partir du moment où l'information y reste inchangée.



Illustration 54: Capture d'écran du DVD de *Bambi* (Edition 2005)

Ceci va créer, comme dans *Bambi* cette sensation étrange de fixité dans les plans totalement ou partiellement vides, au cours desquels les pixels de tout ou partie de l'image sont en fait répétés autant de fois que nécessaire afin d'obtenir le résultat voulu.

Résultat, on perd au passage, en plus du grain,

le léger effet de « tremblé » si typique de presque tous les télécinémas réalisés jusqu'à ces dernières années, et on se retrouve avec des plans presque morts comme celui – ci, qui se situe en plein milieu de la séquence au cours de laquelle Bambi et Panpan découvrent les joies de l'hiver, à commencer par un étang gelé transformé en patinoire improvisée pour les deux jeunes animaux. A l'issue de la première partie de cette séquence, le jeune faon et le lapereau sont lancés à pleine vitesse droit sur un mur de neige, dans lequel ils atterrissent hors champ, tandis qu'apparaissent à l'image les volutes de flocons soulevées par le choc.

La séparation entre le fond, qu'un photogramme vide a permis d'isoler et, de fait, de traiter à l'aide d'images – clefs bidirectionnelles, et les pixels blancs des flocons crée l'étrange sensation, même en DVD, que ceux – ci, sans pour autant perdre de leur planéité, flottent dans un étrange entre – deux, entre l'écran du spectateur et le fond, auquel sa fixité donne un aspect un peu mort qui tranche d'ailleurs avec l'exubérance des personnages.

Particulièrement sensible en matière d'animation, ce genre de phénomène n'échappe pour autant pas aux films en prises de vues réelles, avec le risque que certains détails, par exemple des mouvements particulièrement rapides, soient traités par erreur par le système, qui les considère comme des artefacts du support, et de fait les élimine.

Ainsi, dans les premiers essais de restauration numérique de *Metropolis*, reproduits en bonus de l'édition DVD de la restauration Murnau 2002, l'acteur Gustav Fröhlich, qui joue Freder Federsen, se retrouve t – il l'espace de quelques photogrammes dépourvu de l'une de ses jambes lorsqu'il se précipite dans la pièce, phénomène qui est en revanche absent de la version 2010, pour autant qu'on puisse en juger d'après la version télédiffusée sur Arte, qui est à ce jour la seule éditée en France, sans doute suite aux accords passés entre la Murnau Stiftung et Arte dans le cadre de la télédiffusion de la projection à la Berlinale.

Ce genre de situation est la conséquence d'un cercle vicieux qui est en train de s'installer autour des technologies de projection numérique, dont les images cristallines nous font perdre l'habitude et abaissent de fait d'autant notre seuil de tolérance vis – à – vis des artefacts argentiques. Par crainte des artefacts comme ceux décrits à propos de *Rio Bravo*, la tendance semble être, par précaution, à la suppression du grain, comme on a pu encore le constater sur le Blu – Ray Disc du pourtant initialement

plutôt granuleux *Presumed Innocent*, d'Alan J. Pakula (1990), édité en Haute – Définition début Avril 2010.

Avec le temps, on s'accoutume progressivement aux images numériques cristallines, et, dans le même temps notre *seuil de tolérance* aux artefacts du support devient toujours plus bas, ce qui, à terme, posera de nécessaires questions éthiques, lorsqu'il s'agira d'opérer de nouvelles restaurations de films, et donnera lieu à des phénomènes intéressants à étudier si, un jour, comme d'aucuns le redoutent, les projections en argentique ne se feront plus que dans les cinémathèques, et quelques rares salles d'art et d'essai, les multiplexes et les salles commerciales en général étant, elles, toutes passées à la technologie numérique, ce qui est en passe d'être le cas, dans la mesure où la plupart des grandes chaînes d'exploitation ne font pas mystère de leur objectif, à terme, d'atteindre 100% de numérisation dans les cabines.

4.5 Les films aux versions multiples : vers de nouvelles pratiques de conservation ?

On l'a vu, à travers, notamment, les exemples paroxystiques d'*Avatar* ou encore de *The Dark Knight*, que l'industrie du Septième Art avait développé, depuis les années 1950, des stratégies d'exploitation non plus linéaire, mais sphérique, en ce sens que toutes les copies finissent par se valoir, et que les versions vidéo ou télévisées ne sont pas forcément ni moins nobles ni moins intéressantes que leurs homologues diffusés dans les salles obscures.

Ces phénomènes d'inter – médialité ont été plus encore accélérés par le développement des stratégies de diffusion à partir des fameux « DI », les intermédiaires numériques, qui , après quelques films pionniers mais isolés comme *O' Brother; Where Art Thou*, des Frères Cohen, ou la comédie fantastico – sentimentale de Gary Ross *Pleasantville*, sont devenus, depuis 2004, un passage obligé dans les opérations de finalisation d'un film, que ce soit en vue de son exploitation en 35mm, ou sous forme de DCP, dont les résolutions ne devraient désormais cesser de croître, passant du 2K aujourd'hui au 4K demain, tandis que les premières caméras et scanners dépassant les 5K ont d'ores et déjà fait leur apparition.

4.5.1 Comment archiver les *œuvres trans-media* ? ⁵¹⁹

Depuis sa sortie en salles, le 16 Décembre 2009, effectuée comme nous l'avons vu dans pas moins de quatre versions différentes (1,85:1 3D, 2,40:1 3D, IMAX3D, et 35mm Scope 2,40:1.), le film de James Cameron *Avatar* a fait l'objet de toute une série de ressorties successives, à commencer par la tournée *IMAX 3D* de la « Special Edition » du film, agrémentée de plusieurs minutes supplémentaires inédites, qui fut lancée à travers le monde entre le 26 Août 2010 en Australie et le 16 Octobre 2010 au Japon, en passant notamment par la France à partir du 1er Septembre., tirée à quelques copies seulement. Depuis, le film a fait l'objet d'une nouvelle version, baptisée *Collector's Extended Edition*, qui comporte encore huit minutes supplémentaires, dont près de quatre consacrées à un nouveau prologue, donnant un aperçu un peu plus fouillé de la vie sur Terre et des raisons motivant Jake Sully à accepter la mission sur Pandora.

En revanche, cette version n'était pas destinée à une exploitation en salles, mais avant tout au marché de la vidéo à domicile et des *Home Cinema*, sous la forme d'un coffret Blu – Ray Disc, mis sur le marché à travers le monde dans la dernière quinzaine de novembre 2010, (Etats – Unis le 16, France le 18, notamment), soit à peine six mois et demi après la sortie de la version DVD et Blu Ray Disc de la première version « Theatrical » du film, destinée aux fans les plus impatients et, paradoxalement, aux spectateurs lambda pas forcément intéressés par l'achat d'une version collector et encore moins d'une version longue, version qui est d'ailleurs toujours disponible dans le commerce en édition simple.

Il semble d'ailleurs y avoir une vraie demande pour cette version, du moins sur le marché américain, où, selon des statistiques publiées par Amazon, en moyenne sept internautes sur trois arrivés jusqu'à la page de la version « cinéma » vont concrétiser l'acte d'achat pour cette version – ci. Des visiteurs restants ayant opéré un acte d'achat, la moitié s'est tournée vers l'édition *Collector's Extended Edition*, les autres optant finalement pour d'autres titres.

Depuis leur sortie en salles, les films de la trilogie *The Lord of the Rings* de Peter Jackson ont fait l'objet d'une version longue, qui enrichit chacun de trente à quarante minutes en moyenne. Exception faite

⁵¹⁹ Ce concept, complémentaire de celui des « Marchés - Ecrans » décrits par Joël Augros dans sa communication au Congrès 2010 de l'AFECCA, a été entre autres développé par Jonathan Gray dans son ouvrage de référence *Show Sold Separately*, New York University Press, 2010.

de quelques *marathons* organisés sur grand écran, ces versions n'ont été exploitées qu'en vidéo à domicile, que ce soit sous forme de différentes éditions collector DVD et / ou VHS⁵²⁰ et à partir du 28 Juin 2011, en Blu – Ray Disc.

Jusqu'alors, les éditions dites « collector », comme celle de *Titanic* (en VHS), mise en vente à partir de l'automne 1999, ou celle de *Men In Black* (en DVD), sortie en octobre de l'année suivante contenaient surtout des éléments – d'où leur nom – susceptibles de venir enrichir des collections, à l'instar du fragment de pellicule 35mm présent dans le coffret du film de James Cameron, ou de celui de la comédie de Barry Sonnenfeld, qui comportait une affichette « signée de la main du réalisateur ». Dans certains cas, cela pouvait même aller jusqu'à l'insertion, dans quelque 150 000 boîtiers pris au hasard, de coupons gratuits d'une valeur de 350 dollars, donnant accès à une visite sur quatre jours des studios Universal à Orlando, comme pour l'édition DVD collector de *Men In Black II*.⁵²¹

Ces éléments n'étaient, de fait, pas directement liés à l'œuvre cinématographique elle – même, dont la version vidéo à domicile ne restait, au mieux, qu'un bien piètre ersatz de l'expérience cinématographique qui avait eu lieu en salles. En d'autres termes, ces produits dérivés, qui motivaient peut être presque autant - sinon parfois plus - l'acte d'achat d'un tel coffret VHS ou DVD auquel ils appartenaient, participaient d'une stratégie commerciale de valorisation de ce que Jonathan Gray appelle la « prolifération » qui va prendre racine dans le produit de départ qu'est le film ou, plus exactement, sons spectacle à travers la « puissance technique déployée par la salle ». ⁵²²

Pendant ce temps, les puristes « tapent des pieds et proclament avec insistance que le jeu vidéo, les éléments de bonus ou promotionnels, pour prendre ces exemples, ne sont pas "le vrai film" », dans le même temps, « pour beaucoup de spectateurs (comme les non - spectateurs), le titre du film ou du programme aura valeur de signifiant pour le "package" dans son entièreté ». ⁵²³

De « pseudo - concurrent » de la salle obscure, pour reprendre l'expression de Laurence Alfonsi⁵²⁴,

520 Curieusement, on invitera le lecteur à noter que, dans un premier temps, seuls les possesseurs de l'édition VHS purent voir les films d'une seule traite. En effet, du fait de la quantité de données nécessitée par les différents commentaires audio proposés en bonus, décision fut prise de couper le film sur deux disques, comme l'explique Peter Jackson dans le commentaire audio auquel il participe.

521 Eileen Fitzpatrick, *Picture This : Special Jurassic Park, Men In Black DVDs Coming From Universal and Columbia TriStar*, Billboard Magazine, 1er Juillet 2000, p. 57

522 *Show Sold Separately*, p. 2-3.

523 *Show Sold Separately*, p.4.

524 Laurence Alfonsi, *Le Cinéma du Futur : Les Enjeux des Nouvelles Technologies de l'Image*,

le marché du visionnage à domicile devient non plus celui d'un simple paratexte d'une œuvre cinématographique qui trouverait sa finalité dans la salle obscure, mais bien celui d'une nouvelle étape dans le parcours de celle – ci à la rencontre de ses publics, nouvelle étape à laquelle les pratiques du versionnement vidéo vont donner, non seulement des lettres de noblesse mais, selon Jonathan Gray, une véritable forme d'authenticité et une nouvelle aura au sens où l'entendait Walter Benjamin, qu'il cite d'ailleurs pour appuyer ses propos :

« La reproduction contemporaine numérique du DVD s'établit comme constitutive de l'assignation au texte [filmique] une aura, un auteur, et une authenticité audit texte. Le succès des DVDs en matière de création de cette authenticité est tel qu'ils sont régulièrement considérés comme contenant la vraie version du film (le "Director's Cut"), le véritable travail de l'artiste. »⁵²⁵ Nous vient alors à l'esprit l'image de ces étagères entières recouvertes de vidéocassettes « par centaines », dont certaines étaient des enregistrements « maison », patiemment assemblées par le cinéophile François Truffaut, et qui ne devaient certainement pas manquer d'impressionner le visiteur.⁵²⁶

Il semblerait que ce changement de valeur et d'intérêt accordés au visionnage à domicile, tant par les cinéphiles que par les *majors* et autres instances hollywoodiennes, soit à considérer comme une conséquence directe d'un long processus amorcé dans les années cinquante avec le développement du petit écran des les foyers, processus dont le lecteur intéressé pourra trouver une très exhaustive étude dans des ouvrages de référence, comme celui de Kerry Segrave *Movies at Home : How Hollywood came to Television*.⁵²⁷

Presses de l'Université de Laval / L'Harmattan, Collection *Cinéma et Société*, 2005 p.17

⁵²⁵ *Show Sold Separately*, p.83

⁵²⁶ Voir la note N°147

⁵²⁷ Kerry Segrave, *Movies at Home : How Hollywood came to Television*, Mc Farland Publishing, 1999



Illustration 55: Photographie de la devanture Vidéo Futur sur l'emplacement de l'ancien hall du Paramount Montparnasse, www.silverscreens.com

On retiendra particulièrement ici deux points intéressants pour notre réflexion :

→ Certains des premiers « Video Store», ces grandes surfaces de la vente et/ou de la location de Betamax puis de VHS avaient pris pour modèle dans leur agencement et leur décoration les halls de temples du Septième Art voisins, dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle de ce magasin appartenant à l'enseigne locative *video futur*, qui s'est installé dans l'ancien hall du *Paramount Montparnasse*, le temps des travaux avant que n'ouvre le *Gaumont Parnasse*, situé aujourd'hui à la même adresse. Certains des *video store* américains allaient jusqu'à vendre l'un des produits les plus emblématiques des salles de cinéma depuis les années trente et leur adoption par des exploitants en mal de recettes additionnelle : le popcorn, sous forme de sachets.⁵²⁸

→ Au début des années 1980, Warner tenta d'imposer un système locatif pour les droits de vente au détail de ses vidéocassettes, dans l'intention de rétablir, selon elle, un équilibre : « Nous ne pouvons par rester en retrait et assister à l'expansion permanente d'un univers à la croissance exponentielle aux revenus duquel nous ne prenons pas part, et continuer d'investir des millions de dollars dans des films pour alimenter ce marché sans rien en obtenir en retour. »⁵²⁹

En résumé, d'un côté, on avait des lieux de ventes des vidéocassettes qui avaient une attitude de moins en moins complexée vis – à – vis de la salle de cinéma, à laquelle ils n'hésitaient pas à se comparer en en imitant la décoration, de l'autre, on avait des studios qui surveillaient de près le développement de ce marché, soucieux de veiller à la défense de leurs intérêt d'un système qu'ils ne prirent jamais à la légère : n'oublions pas que Disney tenta, par exemple, de lutter contre les pratiques de *time – shifting* et les menaces qu'elles laissaient augurer pour la publicité, en attaquant en justice des fabricants de

528 Joshua M. Greenberg, *From BetaMax to Blockbuster : Video stores and the invention of movies on Video*,

The Massachusetts Institute of Technology Press, 2008, p.82

529 *Movies at Home*, p.193

magnétoscopes.

C'est dans ce contexte que s'opéra progressivement un changement de valeur pour le consommateur / cinéophile, qui pour la première fois pouvait facilement posséder des dizaines et des dizaines de films, dans des boîtes « pas plus grandes que deux paquets de cigarettes », pour reprendre une l'expression de Dominique Païni dans *Le Temps Exposé*.

En effet, comme l'écrit Michèle Debidour, « un film visionné dans le silence d'une salle obscure impressionne toujours notre sensibilité, mais un film projeté à domicile entre dans notre intimité », ⁵³⁰ comme l'illustrent, par exemple, les séquences de *What Women Want* et du film de Rémi Bezançon *Le Premier Jour du Reste de ta Vie* que nous avons pu étudier.



En entrant dans notre intimité, le film, d'une certaine manière, cesse enfin d'être un *mouvement de lumière sur écran* et devient plus que jamais un objet physique, tangible, matériel, que l'on peut collectionner, que l'on peut s'échanger, que l'on peut abîmer, et que l'on peut aussi, de fait, classer, ranger, ordonner, autrement dit, *archiver*.

Illustration 56: {VHS} (voir note page suivante)

C'est en effet là le second acte d'un mouvement amorcé par les phénomènes décrits par Kerry Segrave et Joshua M. Greenberg dans leurs ouvrages respectifs évoqués précédemment : la collection personnelle de cassettes vidéo devient quelque chose qui va, passé un certain volume, nécessiter des opérations d'archivage qui vont commencer, pour les vidéocassettes enregistrées à la télévision, par l'écriture sur la tranche de celles – ci du programme qu'elles contiennent, dans une logique et une

530 Michèle Debidour, *Le cinéma, invitation à la spiritualité*, Editions de l'Atelier, 2007, p.13

symbolique qui n'est, au fond, pas si différente de celle de l'opérateur inscrivant sur la bande – amorce des films les titres afin de les repérer facilement dans sa cabine lorsqu'il doit alterner entre plusieurs d'entre eux dans la même journée, sans même parler des marmottes utilisées pour le transport des films, dont certaines des premières boîtes de cassettes reprendront d'ailleurs la texture.⁵³¹

C'est d'ailleurs dans cette logique que s'inscrivent les premières pages « bonus » dans les magazines télévisés comme *Télé Sept Jours* ou encore *Télé Poche*, à l'intérieur desquels vont être proposées aux lecteurs des jaquettes quasi – professionnelles, déjà aux dimensions de la boîte de la VHS sur laquelle il suffira de les coller soigneusement.

Ces jaquettes donnent à la cassette une valeur d'archive, d'autant plus qu'elles portent en général la mention de la date, de la chaîne, de l'heure, ainsi que d'informations comme le format et / ou la version proposée, pour certains programmes tardifs comme le *Cinéma de Minuit*, ou le *Ciné – Club*.

Dans *Beyond the Multiplex*, Barbara Klinger propose de prolonger cette problématique, écrivant que « à partir du moment où cette entreprise de collecte fait passer la technologie (de la vidéo) au premier plan d'une manière qui affecte tout à la fois les collectionneurs et les films, le statut même du cinéma comme propriété privée contribue également à la définition de cette culture du film à domicile. », avant de proposer que soit ouverte l'étude de « la manière dont l'établissement d'une archive à domicile - l'aire dans laquelle la possession des films est le plus vigoureusement réalisée et mise en valeur - affecte la réception. ».⁵³²

4.5.2 Quels défis pour les « vraies » archives ?

Dans son éditorial ouvrant le numéro 77 – 78 du *Journal of Film Preservation* de la Fédération Internationale des Archives du Film, Robert Daudelin proposait une réflexion catastrophée sur les pratiques du Cinéma du Parc, à Montréal. Dans le courant du mois de Juillet 2008, la salle, animée par un « cinéphile passionné et unanimement estimé », proposait un « excellent programme estival », sous la

531 VHS L'illustration qui accompagne ce paragraphe est un dessin extrait de la série {VHS} de l'artiste américain Hollis Brown Thornton. Marqueur permanent et feutre de couleur sur papier, 209mm sur 261mm Février 2009.

Dans une logique qui est celle du pop – art, ses travaux visent à mettre en valeur l'aspect icônique de certains éléments de notre quotidien, comme les cartouches de jeux vidéo Atari, ou, ici, les collections de cassettes vidéo, dont il a fait plusieurs dessins d'après photographie entre 2008 et 2011.

<http://www.flickr.com/photos/hollisbrownthornton/3300265815/in/set-72157617345931984/>

532 *Beyond the Multiplex*, p.56

forme d'un cycle rétrospectif de treize films consacré à l'actrice française Jeanne Moreau, dont un seul titre fut finalement projeté dans une authentique pellicule.

Pour les douze autres, les spectateurs durent se contenter d'une projection...en DVD, pudiquement annoncée par le vocable *projection numérique* sur le programme de la salle. « Et combien de jeunes cinéphiles, ravis de découvrir ces 13 films exceptionnels, comprendront qu'ils n'ont vu qu'une pâle reproduction des œuvres d'origine ? », se lamente-t-il alors.⁵³³

Ces propos reflètent une attitude qui semble largement répandue dans le monde des archives du film. Après plus de cinq décennies de conservation des œuvres cinématographiques exclusivement organisée autour du support photochimique – n'oublions pas que, dans le langage courant, on emploie le mot « film » à la fois pour désigner le support photochimique et l'œuvre cinématographique qui est couchée dessus, comme si tous deux étaient encore indissociables l'un de l'autre, malgré un demi – siècle d'intermédialités croissantes d'œuvres devenues même aujourd'hui *trans – médiatiques*.

D'une certaine manière, cette logique est compréhensible : historiquement, les cinémathèques ont été impulsées avant tout non pas par des historiens ou des archivistes au sens littéraire du terme, mais bien par des cinéphiles mûs par le désarroi et l'inquiétude à l'idée de voir disparaître un jour leurs chers « monuments » du Septième Art qu'ils voulaient pouvoir continuer à regarder coûte que coûte. Or, l'une des principales obsessions du cinéophile, qui, hante régulièrement les premiers rangs des salles pour être au plus près de l'écran, comme les dévots de telle ou telle sainte relique, reste la quête d'un graal absolu, celui de cette « version originale » plus ou moins inédite, une pratique qui existait déjà dès 1924, puisque le programme du très réputé cinéma *Le Colisée* annonçait dans ses colonnes une reprise de *La Roue* projetée dans une « version originale inédite », selon Christophe Gauthier.⁵³⁴

Dans sa contribution au colloque international *Preserve Then Show*, Casper Tyjberg s'interrogeait sur la définition du *Matériau brut de L'Histoire du Cinéma*, et sur ce qui pouvait définir « les films **eux-mêmes** », et, à propos des travaux de Faultisch et Korte sur la *Fischer Filmgeschichte*, qui reposaient

533 Robert Daudelin, *Ne Jetez pas le cinéma... avec l'eau du numérique !*

Editorial du *Journal of Film Preservation*, FIAF, N°77-78, Octobre 2008, p.3

534 Christophe Gauthier, *La Passion du Cinéma : Ciné – Clubs et salles spécialisées à Paris*, Ecole des Chartes, Librairie DROZ, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 1999 p.108

presque exclusivement sur des analyses de films dans leurs versions vidéographiques, écrit :

« En sus de la considération insistante du film comme un "étant donné", la question de savoir si l'œuvre [cinématographique] peut être non problématiquement représentée par une vidéocassette ne fait pas l'objet d'une discussion. »⁵³⁵

Or, comme on l'a vu, pour des réalisateurs comme James Cameron ou encore George Lucas, les versions vidéo de leurs films sont considérées comme ce qui va rester, dans la mesure où c'est ce que le spectateur va mémoriser, voir le plus souvent, et, de fait, transmettre à ses enfants, tandis qu'un film ne ressortira peut – être pas en salles avant plusieurs années, au minimum.

C'est d'ailleurs en VHS que la plupart des enfants de ma génération ont découvert presque tous les grands classiques Disney comme *Snow White and the Seven Dwarfs*, *The Lady and the Tramp*, ou encore *The Rescuers* et *Cinderella*, ce dernier étant resté éloigné des salles obscures de l'Hexagone pratiquement sans discontinuer entre 1978 et 2005, date de sa dernière ressortie en salles.



Illustration 57: *Star Wars* - Boîte d'une édition Super 8 d'époque

Par ailleurs, n'oublions pas qu'à l'introduction du Super 8, dans les années 70, fut tournée en ridicule par les collectionneurs de films en 16mm, dont ils raillaient le manque de définition et de qualité.

Ce qui n'a pas empêché, encore aujourd'hui les films édités dans ce format de s'échanger dans un dynamique marché de collectionneurs, et ce, d'autant plus que les copies Super 8 sonore étaient bien meilleur marché que leurs homologues 16mm, - sans parler des appareils –

535 Casper Tyjberg, *The Raw Material of Film History*, Preserve Then Show, Danish Film Institute, 2002 p.15

Dans la même logique, rappelle Samuel K. Rubin, moquée à ses débuts, la vidéo finit par attirer même certain des plus acharnés collectionneurs de films en pellicules, qui virent là le moyen de se procurer des titres introuvables en pellicule, quelque soit le format, si bien qu'il y a aujourd'hui « des collectionneurs qui possèdent tout à la fois des films en 16mm, 8mm Standard, Super 8mm, vidéodisque et vidéocassette dans leurs collections, nécessitant tous des équipements [de lecture]diverses et variés, de la même manière qu'un passionné de littérature française pourra avoir dans les rayonnages de ses étagères, pêle mêle, des éditions poche, des éditions fac – similé et des éditions originales plus ou moins récentes.⁵³⁶Ce mélange d'éditions pourra être retrouvé facilement à la BNF, dans la mesure où toutes ces éditions sont, théoriquement, censées être passées par la procédure du dépôt légal.

Dans le même temps, les archives cinématographiques, elles, sont restées principalement autour du 35mm et du 16mm, tournant le dos à la vidéo, et, accessoirement, à certaines réductions comme le 9,5mm des films Pathé Baby ⁵³⁷

En Angleterre, le BFI « gère et développe les plus grandes archives cinématographiques au monde au "National Film and Television Archive", soit environ 500 000 œuvres cinématographiques et télévisuelles. ». ⁵³⁸C'est un des rares exemples d'archives croisées, où sont physiquement rassemblées dans le même lieu des archives relatives à la Télévision et au Septième Art, ce qui permettra plus facilement d'établir et / ou de retrouver des passerelles entre les deux médias.

A l'inverse, en France, tandis que les collectionneurs ont volontiers comme on l'a vu des stocks particulièrement hybrides, mêlant à peu près tous les formats vidéo et pellicule, les différents avatars successifs d'un même films ne seront pas archivés au même endroit, et leur conservation ne dépendra même pas de la même institution,

De fait, à ce jour, il n'y a pas vraiment de passerelles entre la version télédiffusée d'un film conservée par l'INA, l'édition vidéocassette, laserdisc et/ou DVD conservée par le dépôt légal de la BNF,

536 Samuel K. Rubin, *Moving Pictures and Classic Images : Memories of Forty Years in the Vintage Film Hobby*, Mc Farland Publishing, 2004 p.148.

537 Format grâce auquel Kevin Brownlow reçut pourtant le « déclic » qui le conduisit à connaître le parcours qui est le sien aujourd'hui.

538 André Roy, *Dictionnaire général du cinéma, du cinématographe à Internet, Art, Technique, Industrie*, Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, Editions FIDES, 2007, p.44

et la copie pellicule ou numérique conservée par les Archives du film, toujours au titre du dépôt légal .

Ainsi, la conservation de la version télé de *Lady Chatterley et l'homme des bois*, de Pascale Ferran, dépend de l'INA puisque diffusée sur Arte tandis que la conservation de la version cinéma, dépend, elle, des Archives du Film puisque distribuée en 35mm.

Quant aux archives relatives aux opérations de laboratoire, et aux repentirs des réalisateurs, comme on l'a vu à propos de *The Fifth Element* ou encore du film de Jean – Marie Poiré *Les Visiteurs*, ce sont plutôt les studios qui les conservent, à l'instar de la Firme à la Marguerite, pour ce qui est du cas des films que nous venons de citer.

Enfin, depuis la loi DADVSI de 2006, la compétence de la conservation des données du Web, jusqu'alors du seul ressort de la BNF, a été partagée entre la BNF et l'INA : à la première, incombe désormais la mission d'aspirer annuellement des contenus disponibles sur un Web français, dont elle établit ainsi une série de photographies à un instant T, que l'on peut explorer, tandis que le second s'est vu, dans le même temps, confier pour mission d'assurer l'archivage des sites et pages relatives aux chaînes de télévision.

Historiquement, le cinéma n'est pas un art de la comparaison, qui est pour lui un phénomène contre nature : déjà que les dictaphones et autres engins d'enregistrement dont Paolo Cherchi Usai recommande l'usage dans *Silent Cinema : An Introduction* pour ce qui est de la prise de notes en étudiant ou découvrant une copie sont malaisés dans le difficile contexte de la projection publique, il ne viendrait à l'esprit de personne de venir dans la même salle de cinéma avec un écran portable pour étudier et comparer tel film en DVD et en 35mm, comparaison que va de toute façon compliquer la différence de cadence de défilement, les films étant presque systématiquement accélérés de 4% dans leurs versions PAL disponibles en DVD du commerce, il est difficile de maintenir un synchronisme assez précis entre les deux supports pour permettre une comparaison facile, et durable dans le temps.

Or, le processus de comparaison pourrait être très intéressant pour l'étude de ces versions multi – formats et multi-supports qui ont émaillé l'histoire du Septième Art depuis l'apparition de la pratique au milieu des années 50 avec des films comme *20,000 Leagues Under the Sea* ou *Vera Cruz*, et culminent aujourd'hui avec *Avatar*.

De fait, les différents avatars du film du réalisateur canadien sont aujourd'hui répartis entre pas moins de trois archives différentes (BNF, Archives du Film et INA, si on compte les versions télédiffusées), ce qui va compliquer d'éventuels travaux de recherches comparatifs, dans la mesure où l'étude comparée suppose évidemment la présence physique de plusieurs des copies / versions dans un même endroit pour les faire tourner simultanément, trois archives auxquelles il faudra rajouter celles d'IMAX, si on veut étudier la seconde version 70/15 du film, dans la mesure où les copies restent la propriété de la firme canadienne, dans les locaux de laquelle elles sont archivées.

Il y a, heureusement, des phénomènes exceptionnels comme *Metropolis*, dont le métrage inédit fut retrouvé en 16mm, ou le film de Peter Jackson *The Lord of the Rings*. Ce dernier, par son processus de versionnement, se place en héritier de plusieurs années d'éditions *director's Cut*, *Unrated Edition* et autres jamais montrées dans les salles de cinéma. Cette pratique concerne notamment les films produits par Don Simpson et Jerry Bruckheimer, de *Crimson Tide* à *Enemy of the State*, tous édités dans des *Unrated Extended Edition* expurgées des quelques coupes réalisées en amont de la sortie en salles, afin d'assurer au film une classification optimale synonyme d'un plus grand nombre d'entrées et donc de recettes.

Par la sensibilisation du grand public qu'ils ont entraînée, ces deux films sont également des outils précieux pour la mise en valeur des complexes versionnements de films qui peuvent exister, que l'on pense à *Blade Runner* ou aux différentes restaurations concurrentes de *The Lost World*.

Enfin, on rappellera que, quelque irrespectueuses qu'elles soient du film tel qu'il était au départ, les versions colorisées, remixées, pan & scannées etc... des grands films de l'histoire du cinéma disponibles en VHS à travers les décennies méritent d'autant plus qu'on s'y intéresse que c'est ainsi que, pendant des années, le grand public a découvert les films en question. A ces processus déjà complexes, se rajoute, comme on l'a vu, la télédiffusion, qui produit toujours un effet sur les films : coupures publicitaires, modification du mixage selon la chaîne, etc. Ces éléments vont également avoir une influence sur la réception, comme nous avons pu le voir par exemple à propos de *Saving Private Ryan* et de *Shakespeare In Love*.

Sans compter qu'aujourd'hui, avec le développement des technologies numériques, on assiste à un développement du versionnement qui prend des proportions telles que la question de leur statut vis-à-vis

d'un supposé « original » mérite plus que jamais d'être posée, comme on a pu le lire notamment chez Kira Kitsopanidou ou encore Olivier Bomsel et Gilles Le Blanc. En effet, pour citer ces derniers, « la numérisation de l'information ne peut se limiter à un phénomène purement technique.

C'est aussi un phénomène économique dont l'essence est - en raison de la possibilité de codage universel - de renforcer la dimension informationnelle de tous les processus industriels et marchands. ».⁵³⁹

4.6 De l'intérêt archéologique des films et versions en formats « spéciaux » ou obsolètes

Les films tournés et diffusés en formats spéciaux présentent un intérêt de la même veine, surtout quand ont fini par être abattues les barrières entre supports et procédés. A l'instar de *20,000 Leagues under the Sea* et/ou *Vera Cruz*, les films, dès l'abandon de cadences de défilement non standard (pour le Todd AO), ont pu commencer à être pensés dès le départ pour une exploitation dans plusieurs versions et plusieurs types d'écran.

Pour le format développé par Mike Todd et Magna Corporation, ce sera le cas à partir de 1958 permettant d'ailleurs à la production Fox de *South Pacific*, de Joshua Logan, ce qui lui permit d'établir ses records de recettes, en regard d'une économie substantielle : le tirage par réduction coûtait moins cher que le double tournage, et était aussi beaucoup plus rapide.

Lors de sa conférence à la Cinémathèque Française sur les procédés sonores pionniers, Jean – Pierre Verscheure, avait introduit l'extrait de *Fantasia* version RKO 1941 (en mono, et non en *Fantasound*) en expliquant que cette version devait être considérée avec d'autant plus d'intérêt que c'était sous cette forme que la majorité des spectateurs avait découvert le film, plus encore que dans la version *Fantasound* « originale » mixée par Stokowski, qui n'a été vue, hors du marché américain, que par quelques rarissimes privilégiés.

En effet, soit pour des raisons économiques, soit pour des raisons pratiques, une part importante de ces « monuments » de l'exploitation en format spécial restèrent principalement cantonnés à un seul marché : celui de l'exploitation « first run » ou « roadshow » dans les palaces de prestige américains. Les

539 Olivier Bomsel, Gilles Le Blanc, *Dernier tango argentine : le cinéma face à la numérisation*, Presses des MINES, Collection Sciences Economiques et Sociales, 2002 p.11

rare copies destinées à l'exploitation internationale furent, elles, l'apanage de quelques capitales européennes, l'exploitation en profondeur dans ces territoires ce faisant en « standard ».

Dans la même logique, *El Cid*, d'Anthony Mann, pourtant tourné en Super Technirama 70 en vue d'une exploitation *Roadshow* en 70mm et son stéréophonique six pistes, fut principalement vu en 1961 par les spectateurs à travers la planète en Scope 35mm et son monophonique, sans musique d'introduction, ni entracte, et sans musique de sortie.⁵⁴⁰

Or, c'est pourtant la version « minoritaire », c'est – à – dire la version *Roadshow*, qui fut retenue pour la réalisation d'une nouvelle restauration DVD éditée en 2008 chez MIRIAM et Genis Products dans une « version remasterisée numériquement », qui rétablit ces éléments additionnels, et propose une rugissante bande sonore mixée en Dolby Digital des plus spectaculaires, alors qu'en France, la principale version DVD, éditée par DVDY, partait, elle, d'un master 35mm monophonique, plus fidèle peut – être à la version vue par des centaines de milliers de spectateurs.

Dans cette logique, on peut se demander si le « document » filmique est forcément, pour ce genre de film, toujours le meilleur matériau disponible. Surtout si celui – ci n'est pas forcément celui qui a été le plus largement vu et /ou diffusé. La communication autour des restaurations de films en formats spéciaux, pour défendre sa légitimité, sous – entend souvent implicitement les autres versions et tout particulièrement les versions « standard » comme « moins valides » que la version « format spécial ».

Pourtant, bien souvent, les versions « standard », ont continué, même après l'abandon du tournage parallèle, à faire l'objet d'un travail et d'un calibrage particulier qu'il serait simpliste de rejeter. A plus forte raison, d'ailleurs lorsque le réalisateur lui – même a été impliqué dans la procédure, par exemple, et quand on sait que, plus généralement, l'industrie Hollywoodienne avait alors commencé à élaborer des stratégies de versionnement anticipées dès le tournage, voire même, à l'échelle du Studio tout entier, comme en témoigne ce mémo interne de la MGM daté du 25 Août 1955, reproduit sur le site American Widescreen Museum. Dans lequel Douglas Shearer liste les méthodes de tirage possibles à partir d'un de

⁵⁴⁰ Dans la même logique, on précisera que, depuis le début du Printemps 2011, il semblerait que la quasi – totalité des salles IMAX situées hors du marché américain soient équipées non plus de projecteurs 70/15, comme au Futuroscope, mais de projecteurs numériques. De fait, virtuellement aucun des spectateurs européens. Dernier bastion de la projection argentique dans ce format, le cinéma BFI IMAX de Londres a, lui aussi, déjà commencé à alterner projection traditionnelle et projection numérique, en fonction des copies disponibles. Ainsi, tandis que le film de David Yates *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2* est bien proposé en argentique, le film de Craig Gillespie *Fright Night*, à l'affiche à la fin de l'été 2011, est présenté, lui, en Digital 3D, comme l'indiquent les affiches et le site internet de la salle.

leurs négatifs MGM Panavision pour chacun des types de copies susceptibles d'être demandées par les salles, du Cinemascope 55 de la Fox au Scope 35mm en passant par le Todd – AO.⁵⁴¹

Justement à cause des stratégies d'adaptation élaborées pour rendre compatibles les films avec un maximum de formats et procédés afin de maximiser à moindre risque les profits générables lors de l'exploitation d'un de ces films à grand spectacle, ces versions peuvent, pour l'historien du cinéma, présenter un intérêt supplémentaire dans la mesure où elle constituent une source d'information sur les pistes de remédiatisation possibles, information qui va s'avérer précieuse quant il s'agira d'étudier la possibilité de restaurer le film, ou même simplement, dans le cadre de sa préservation, d'en réaliser des doubles.

Dans les années 1930, on sait aujourd'hui que, dans les studios pionniers du format large que furent la Fox, la MGM et United Artists, des recherches avaient été lancées pour établir des procédés de réduction plus ou moins satisfaisante en 35mm des films tournés en 65 et 70mm Magnifilm et Grandeur. Mais ces recherches n'ont semble t – il pas abouti. Il faut dire que leurs résultats étaient certes qualitativement limités par les optiques disponibles, mais surtout par la résolution des émulsions, qui n'était pas du tout la même qu'aujourd'hui, obérant de fait une exploitation mono tournage et une exploitation « en standard » qualitativement restée insatisfaisante.

541 Douglas Shearer, Inter Office communication - MGM Panavision Large Film System du 25 Août 1955 à l'attention d'Arthur Low et E.J. Mannix. Document fourni au site par Dave Kenig.
<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/mgmpanavision1.htm>

Si les films Magnifilm sont théoriquement projetables sur des équipements 70mm modernes, dans la mesure où ceux – ci en sont directement les héritiers, il n'en va pas de même pour les films en 63mm, par exemple, ou encore, pour le format 70mm Grandeur de la *Fox*. En effet, on rappellera que ce dernier utilise un pas de perforation non standard totalement inusité aujourd'hui, qui rend virtuellement impossible sa projection sur un équipement moderne, même modifié.

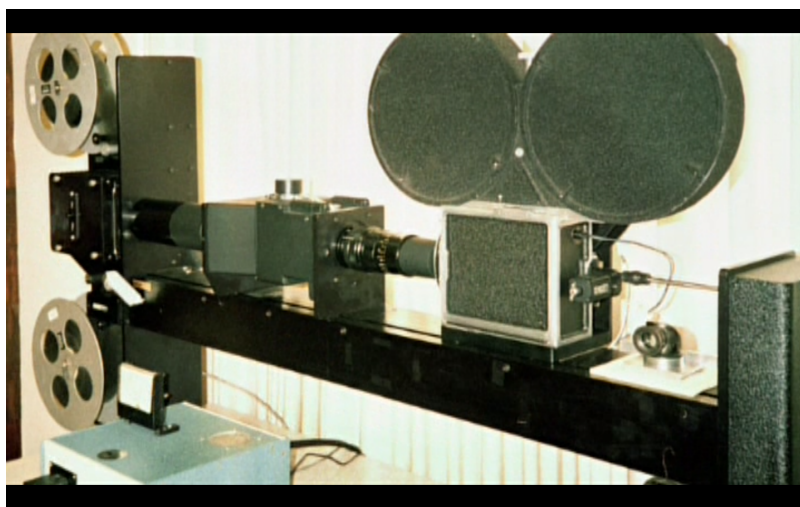


Illustration 58: Capture d'écran du DVD de The Big Trail

On reconnaîtra cependant, c'est vrai, que l'existence des recherches chez Fox et ses concurrents en matière de travaux de réduction à l'automne 1930, ainsi que de fragments de copies réduites survivantes n'a semble t-il pas permis d'épargner à Karl Malkhames un très fastidieux et patient travail de mise au point presque ex - nihilo d'un équipement de réduction entièrement original pour la réalisation d'un double de préservation du film de Raoul Walsh *The Big Trail*, sur une copie 35mm anamorphique à grain fin, fonctionnant à la cadence d'une image par seconde afin d'assurer la meilleure exposition possible au double ainsi réalisé, qui servit d'ailleurs de master pour la réalisation d'un DVD. Ce DVD semble être aujourd'hui, pour l'anecdote, virtuellement le seul moyen de voir le film de Walsh en format large.

Dans *Silent Cinema : An Introduction*, Paolo Cherchi Usai présente un fragment du film de Fred Niblo *Ben Hur : A Tale of the Christ by General Lew Wallace* dans sa réédition sonore de 1931. Bien que

peu respectueuse de la version antérieure, en ce sens que l'image y est largement amputée sur le côté gauche par la présence de la piste sonore optique, cette version, qui n'est pas non plus colorisée, constitue au minimum un témoin du fait que, curieusement, le studio ait opté pour la pratique du tirage par contact, alors que la réduction était déjà un procédé courant, notamment dans des formats comme le 9,5mm, rendant d'autant plus illogique cette version.

Ce choix n'est pourtant pas sans conséquences, puisque c'est sous cette forme que beaucoup de spectateurs ont vu et découvert le film, dépourvu de ses virages, teintages et autres effets de couleur, que l'on ne reverra virtuellement pas sur un écran avant, entre autres, la restauration Thames Silents.

En Mai 2011, le film de Fritz Lang *Moonfleet* fit l'objet d'une reprise en région parisienne, dans le cadre d'un cycle de programmation pour enfants le mercredi après – midi. A cette occasion, le projectionniste découvrit que la copie dont il disposait présentait un curieux décentrage de l'image vers la droite, comme si le bord gauche de l'écran était amputé, phénomène passé en revanche quasiment inaperçu du public en salles.

Au – delà d'un mauvais cadrage en laboratoire, toujours possible, ce phénomène n'est pas sans rappeler celui que l'on a pu observer sur *20,000 Leagues under the Sea* ou sur *Lola Montès*, lorsque ceux – ci furent projetés, ultérieurement, dans copies à son optique, qui eut pour conséquence la suppression de tout le bord gauche de l'image et un décentrage de l'image pas forcément perceptible sur les scènes d'action, mais en revanche facile à détecter par exemple sur les cartons du générique.

On précisera que le film de Lang était, à l'époque, disponible également dans une version plate 1,75:1, aujourd'hui pratiquement invisible au nom de la mise en avant de la « version originale », de la même manière que la version 1,37:1 du film de Fleischer n'est aujourd'hui plus guère visible pour le grand public autrement que dans des réductions. On citera également le cas de la version 1,37:1 du tournage alternatif de *The Robe*, elle aussi victime de la mise en valeur de la version Scope, nonobstant la règle édictée par Paolo Cherchi Usai, qui veut que la version originale d'un film est un objet multiple égal au nombre de copies survivantes, lesquelles doivent être à leur tour autant que possibles considérées comme uniques et certainement pas identiques à d'autres porteuses du même titre.

Enfin, ces copies nous informent sur un élément important, souvent oublié car méconnu du grand

public : à la prise de vues, la surface impressionnée sur le négatif « caméra » est toujours plus grande que celle qui sera tirée sur la copie positive, laquelle est à son tour elle aussi toujours plus grande que celle effectivement projetée sur l'écran de la salle de spectacle par un projecteur idéal parfaitement réglé, une occurrence hélas rare, et synonymes d'amputations supplémentaires dues à des optiques incorrectes ou à un mauvais positionnement du projecteur, comme dans cette salle du Gaumont Comédie, à Montpellier, où le projecteur est légèrement décentré par rapport à l'écran à cause d'un pilier supportant la salle 1, située à l'étage.

De fait, afin d'atténuer au maximum la sensation de trapèze à l'image, un scotch noir a été apposé sur la vitre, pour aligner le bord droit de l'image projetée avec celui de l'écran, entraînant de fait une légère amputation dans le quart inférieur droit de l'image. Dans une salle équipée en numérique, le masking étant fait directement dans le projecteur, parfois au pixel près, celui – ci n'est théoriquement pas perceptible en – deçà d'un certain seuil, sauf dans les rares cas d'un bug du système de macros⁵⁴², auquel cas il peut alors arriver que l'image déborde légèrement de l'écran sur l'un des bords, selon la manière dont l'alignement a été fait.⁵⁴³

De fait, on peut s'interroger sur ce que nous dit véritablement du film une version restaurée directement à partir du négatif original, dans la mesure où celle – ci ne connaîtra pas les amputations sur son pourtour impliquées par la succession des étapes que nous venons de décrire, sans compter que n'importe tirage, quand bien même eut – il été réalisé directement par contact, n'est jamais parfait ni sur le plan colorimétrique, ni sur celui de l'alignement.

Enfin, bien que totalement virées ou très endommagées, des copies hors d'usage, comme cette copie 70mm partiellement démagnétisée par accident des *Parapluies de Cherbourg* qui comportait un mixage pourtant réputé intéressant dont elle était l'un des derniers témoins, constituent une trace historique *physique*, palpable, de ce qui a été, et n'est aujourd'hui plus. Sans compter que ces copies peuvent, comme cette copie de *Lola Montès* théoriquement improjetable conservée à la Cinémathèque

542 Il arrive par ailleurs, dans certains cas – heureusement rarissimes – que la macro correspondant au passage au format « 2,40:1 » du film « plante », c'est à dire que le projecteur numérique n'enclenche pas le zoom optique destiné à compenser l'utilisation d'une surface moins importante des matrices DMD, si bien qu'on se retrouve avec une image vignettée au centre de l'écran 1,85:1, dont les bords latéraux sont le plus souvent alignés avec ceux de la publicité qui précédait la séance. Là encore, la « puissance technique » de la salle s'en retrouve diminuée.

543 Le 35mm n'a pas le monopole de ces phénomènes de sur – cadrage, également courant dans les salles IMAX 70/15, où il est d'autant plus marqué que la distance de projection est courte.

Royale de Belgique, fournir aux équipes de restaurateurs un précieux témoignage sur l'ordre des plans d'un film disparu depuis, par exemple, ou sur la durée de ceux – ci, des informations certes comparables à celles qu'auraient pu fournir des documents non – film comme les cahiers d'Eisenstein recensant plan par plan le découpage de chacun de ses films, qui s'avérèrent fort utiles pour reconstituer et identifier les lacunes dans les films.

Conclusion

Historiquement, on l'a dit, le cinéma, qui est paradoxalement l'univers où le versionnement et la déclinaison trans - medias des œuvres est peut être le plus fort, n'est pas un art de la comparaison de ses différentes reproductions, que la force de l'habitude tend à hiérarchiser encore aujourd'hui dans le temps et dans les archives, qui se répartissent les différents avatars des films en fonctions de leurs domaines de compétence respectifs.

Culturellement, ce serait donc en effet plutôt la pratique du cloisonnement qui dominerait, entre différents univers et différents « marchés - écrans » que l'habitude fait encore, dans certains cas, considérer de manière inégale : n'oublions pas l' a priori négatif du restaurateur de *Metropolis* vis à vis de la copie 16mm du Museo Del Cine, par exemple, qui avait pourtant été signalée à son attention bien avant que ne soit découverte accidentellement sa durée plus longue que la moyenne.

Or, dans le même temps, on a vu que les œuvres cinématographiques étaient un rhizome complexe, en perpétuelle évolution, qui se nourrissait de chacune des copies vues, que le grand public tend spontanément d'ailleurs à mettre toutes dans le même sac, après tout de manière au fond assez pertinente, pourrait – on penser en renvoyant à Walter Benjamin ou à Noël Carroll.

C'est d'ailleurs sur ce phénomène que jouent de plus en plus volontiers des versions *director's cut* ou *Unrated Cut*. En effet, comme le rappelle Gérard Genette, la lecture de telle ou telle de ces versions va, irréversiblement, changer et réorganiser le regard que nous portions sur les autres. Les films en version multiples changent complètement le paradigme (ou l'illusion, si on veut se faire un peu plus critique) d'une œuvre cinématographique dont l'achèvement passerait par la projection sur l'écran de la salle obscure, étape au – delà de laquelle le film resterait une entité immuable et gravée dans la pierre,

seulement accessible par des ersatz plus ou moins représentatifs.

A l'inverse, on assiste avec le développement des technologies numériques et de la liberté créative qu'elles donnent à une forme de retour de la politique des auteurs. Pour le dire autrement il semblerait que, devant des versions de plus en plus multiples et de plus difficiles à classer dans une hiérarchie elle – même de toute façon en pleine dissolution, le réalisateur proclamé en tant qu'auteur pouvait aider le spectateur à s'y retrouver. Il nous faut cependant rester prudents, dans la mesure où l'utilisation de cette posture auctoriale relève surtout, de la rhétorique de la force de vente et de la publicité, ce qui invite d'ailleurs à la plus grande prudence : plus que jamais, les films hollywoodiens restent, à de rares exceptions près des *produits* habilement formatés, ce qui n'empêche pour autant pas, à l'intérieur de ce cadre, une certaine marge de créativité pour le réalisateur.

En un sens, ces nouveaux types de films multi – médias sont à l'image du contexte idéologique et technologique, dans lequel ils sont apparus, à l'ère des liens hypertexte, des réseaux et des autoroutes de l'information. Ce qui pose un problème sur le plan de la conservation, dans la mesure où les archives peinent encore à passer d'un modèle à l'autre, d'autant plus qu'elles se sont construites bien souvent autour de l'idée d'une hiérarchie entre les versions, entre les copies et entre les supports. Cette hiérarchie aujourd'hui remise en question, comme c'est le cas dans la plupart des films de James Cameron, qui semble, de fait, considérer chacune des versions de son film comme tout autant valable que les autres, encourageant d'ailleurs les spectateurs à se diriger vers celle qui est la plus adéquate par rapport à leur installation, d'où, par exemple, la présence sur le Blu – Ray Disc d'*Avatar* d'un rare mixage Dolby Stereo calibrées « pour permettre tout de même aux spectateurs dotés de simples installations stéréo d'apprécier au mieux le film tel qu'il a été conçu », explique le menu dudit Blu – Ray Disc.

Perspectives

Chacune de nos quatre parties s'achèvent sur une conclusion partielle. On a donc vu que l'évolution des technologies de diffusion s'inscrivait dans les différents contextes culturels et techniques qu'elle a traversés, contribuant à les façonner, au même titre que les spectateurs. On a également vu que la sensibilisation du public d'aujourd'hui au patrimoine cinématographique était l'aboutissement d'un long et complexe processus, lui aussi influencé par l'évolution des contextes technologiques comme des « idéologies » successives. Les années 2000 sont celles du passage au numérique, et du basculement de toute l'industrie cinématographique vers un avenir technologique à ce jour encore incertain. Nous manquons encore en effet de recul pour en tirer un bilan, ce qui empêche également de comparer directement la période de transition que nous vivons à celles qui ont, en leur temps, accompagné l'apparition du son comme du Cinémascope.

A ce jour, l'industrie cinématographique, les archives, les cinéastes et les spectateurs accompagnent comme ils peuvent une révolution culturelle inédite dans l'histoire du septième art, avec la disparition programmée, aujourd'hui inéluctable de son support historique. On se propose, pour terminer, de tracer quelques perspectives autour de quatre thèmes, dont l'exploration permettrait d'apporter, à l'avenir des réponses aux questions du présent.

1. Autour du dernier plan d'*Inception*.(2010).



Illustration 59: Le dernier plan d'*Inception*. Capture d'écran

Dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle à l'œuvre dans le dernier plan de *The Perfume : The Story of a Murder* de Tom Tykwer, ou les ultimes images du premier opus de la trilogie *The Matrix* (Wachowski Brothers, 1999), Christopher Nolan, après avoir multiplié les niveaux de vérité et de contre-vérité, clôt son *Inception* par un énigmatique plan qui, à lui seul, contient toute une réflexion sur la différence entre le rêve et la réalité, l'illusion et la vérité, en un mot, entre l'authentique et le simulacre.

Juste au moment où la petite toupie, dont la rotation perpétuelle permet à son propriétaire de savoir s'il est en train d'explorer un rêve ou au contraire, s'il est bien éveillée, se met à vaciller, le spectateur ne saura jamais si la toupie s'arrête ou bien si elle continue à tourner, par la faute d'un « cut » au noir presque immédiatement suivi du carton crédit du réalisateur.

Même en « regardant très attentivement », pour faire une référence à la réplique inaugurale de *The Prestige*, un autre des films du même Christopher Nolan,⁵⁴⁴ les détails et les arguments que l'analyse permet de glaner dans cette courte séquence ne permettent pas de trancher, on reste dans un entre-deux parfaitement indécié et indécié, et avec une question à laquelle même Dom Cobb, pourtant

⁵⁴⁴ *Are you watching closely ?*

d'ordinaire si compulsivement obsédé par la réponse à cette question qu'il n'a de cesse de faire tourner son totem, refuse cette fois de connaître ladite réponse.

Il n'y a donc pas de réponse ni de vérité « absolue » à la question que pose néanmoins de manière évidente ce dernier plan sur le crédit à accorder à toute la séquence qui le précède, dans laquelle Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) retrouve enfin ses enfants. En fait, la raison d'être de ce plan et de cette coupe si particulière semblerait, justement, de laisser le spectateur libre d'en tirer ses propres conclusions, tout en lui refusant, dans la même séquence, les éléments pour le faire.

Ce sentiment d'indécidabilité qu'inspire cette fin, à la fois frustrante et enthousiasmante, est à l'image de ce que l'on peut ressentir devant certaines copies ou certaines versions, à plus forte raison lorsqu'il reste un doute quant à sa place dans l'organigramme généalogique la situant par rapport au « big bang » que constitue le négatif originel dont elle est issue.

Devant ces copies comme devant la séquence finale du film de Christopher Nolan, on se retrouve dans l'ouvrage d'Yves Boisvert, *Le monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité* :

« Le thème de la dissolution de la vérité absolue est vraiment central dans le corpus philosophique postmoderne. Pour Campeau, l'ère de la postmodernité est également caractérisée par la dissolution de la vérité absolue au profit de différentes vérités. »⁵⁴⁵

S'inspirant de Baudrillard, on peut, de fait, dire que si, à la Renaissance, nous avons une distinction nette entre les 'originaux' et leurs contrefaçons ; modèle qui changera durant la période industrielle avec le principe de la répétition sérielle d'un même objet ; on est plutôt, aujourd'hui, dans cette phase postmoderne, où nous avons affaire à une « simulation », sans origines, sans valeurs référentielles, ni débuts, où ce qui relève du simulacre devient, à force, le véritable.⁵⁴⁶ « Aujourd'hui [...] La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. »⁵⁴⁷

545 Yves Boisvert, *Le monde postmoderne : Analyse du discours sur la postmodernité*, Collection Logiques Sociales, Ed. L'Harmattan, 1996 p.65.

546 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulations*, Galilée, 1981, Cité par Edward M. Bruner, *Culture on tour : Ethnographies of Travel*, University of Chicago Press, 2005, p.145

547 Baudrillard, *Simulacres et Simulations*, Galilée, 1981, p. 10.

Dans ce monde de l' hyperréel, la reproduction est « meilleure » qu'un original à l'existence de plus en plus implicitement sous – entendue,⁵⁴⁸ original qui, avec le temps, apparaîtra de toute façon bien terne au visiteur lambda, à côté de l'image idéalisée qui en est construite, un peu comme, chez Eco, la différence entre les Licornes et leurs avatars (en fait, des Rhinocéros) rencontrés par Marco Polo lors de son passage à Java.

Dans sa contribution au colloque international « Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication », organisé par l'OMIC en Septembre 2006, Annick Bâtard faisait ainsi, après Yvonne Johannot, un parallèle entre DVD et salle, d'un côté, et Editions « originale » et « livre de poche » de l'autre :

« La ligne de démarcation entre un ouvrage (relativement) luxueux, d'un tirage (relativement) restreint, d'un prix (relativement) élevé et le petit-livre-pas-cher que les historiens ont tendance à appeler des livres de poche quelle que soit l'époque à laquelle il ait été édité, ne se situe pas entre la littérature pour un public intellectuel et la littérature populaire. Elle se situe plutôt à la limite entre deux missions dont le livre est investi: lieu d'un savoir d'une part, matériau dont la diffusion permet la transmission d'un savoir d'autre part. [...] C'est aussi le cas pour les DVD, mais le caractère récent du DVD et sa moindre légitimité, relève plutôt du deuxième cas, c'est-à-dire un objet numérique permettant "la transmission d'un savoir ».⁵⁴⁹

Avec le changement de légitimité que leur confère leur utilisation comme vecteurs d'autant de versions qui leurs sont, sinon exclusives, du moins spécifiques, DVD comme VOD et autres processus de visionnage sont sinon en passe, du moins en train de changer le statut de celui-ci, et à conduire, semble-t-il, à un estompement progressif de la « ligne de démarcation » entre les deux missions dont le film, comme le livre, est investi.

En considérant un film comme un territoire, et le rhizome mental qu'il constitue en chacun d'entre nous sa carte, on reprendra ici à notre compte les propos de Baudrillard : « Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire - précession des simulacres - c'est

548 *Culture on Tour : Ethnographies of Travel*, p.146

549 Annick Bâtard, *La critique des DVD vidéo, une deuxième chance pour la critique cinématographique ?*,

Colloque international « Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication »

25, 26, 27 Septembre 2006, Observatoire des mutations des Industries culturelles, Université Paris 13 et Maison des Sciences de l'Homme, Paris Nord, p. 3

elle qui engendre le territoire, et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte... »⁵⁵⁰

2. Des images de « seconde main » ou des reliques ?

Fatalement, cette carte et ce territoire ne peuvent se transmettre que « de seconde main ». Au – delà de la portée symbolique, plus encore peut –être que n'importe quel art, le Septième Art est un art où, comme on l'a vu, les œuvres se transmettent, sans que l'on réalise vraiment ce que cela implique « de seconde main ». Cette transmission se fait par le truchement de sources indirectes, surtout quand, bien souvent, les « originaux complets » ont depuis longtemps disparu, comme pour *La Règle du Jeu*, *Metropolis*, *Lost Horizons*. De manière moins évidente, *Panic Room*, dont les éléments numériques d'époque ont mal vieilli, relève aujourd'hui lui aussi de ce cas de figure : il n'en reste en effet plus que des reports sur film, comme *The Rescuers Down Under*. Ce sera sans doute le cas pour beaucoup des films contemporains, issus des fameux « D.I. » numériques.

Une fois le kinescopage achevé, il est (heureusement de moins en moins) rare que l'on conserve en numérique les éléments originaux, ce qui fait que *Cliente*, de Josiane Balasko, pourtant intégralement post - produit et monté en numérique, est archivé en 35mm, ce qui signifie qu'il faudra, un jour, refaire l'opération inverse. Dans le même temps, 95% des 700 copies de *Harry Potter and the Goblet of Fire* ou de n'importe quel blockbuster à gros tirage sont détruites à l'issue des quelques semaines d'exploitation, les distributeurs ne conservant que quelques copies, par exemple pour les séances spéciales. Une fois les droits arrivés à échéance, ces copies (et les droits qui vont avec) sont rachetés par de plus petits distributeurs, par exemple spécialisés dans les reprises, et ainsi de suite jusqu'à la prochaine restauration.

Plus que jamais, et peut être plus qu'ailleurs, les films sont, de fait, *des images qui ont déjà servi*, formule qui n'est pas sans rappeler le questionnement, proche du nôtre, que Charles Grivel se pose en introduction de sa contribution à l'ouvrage *Arts d'occasion : Photographie et Cinéma* :

« Qu'est ce qu'une image qui a servi ? Une image que l'on possède par occasion, de quelqu'un, de quelque chose, qui a été faite, montrée, publiée, qui a circulé, qui nous a été remise, dont il existe

550 Baudrillard, *Simulacres et Simulations*, Galilée, 1981, p.10.

plusieurs exemplaires, et qui - pour telle ou telle raison - intéresse ou accroche ? ». ⁵⁵¹

A la lumière de notre réflexion, cette définition correspond, mot pour mot, à ce que l'on a pu décrire à propos des films comme de leurs **copies**. Souvent, en effet, les films que nous connaissons ou que nous aimons sont des films qui nous ont été **transmis** par différentes instances de notre entourage : amis et famille, mais aussi professeurs, critiques, et autres « institutions » de la sphère publique, à laquelle nous sommes tous plus ou moins sensibles.

Cette notion de « seconde main » semble fondamentale, au cœur même de la conception d'un patrimoine culturel cinématographique, dans la mesure où, enfants, nous faisons souvent nos premiers pas dans le monde du Septième Art par le truchement de vidéocassettes ou d'enregistrement télévisés réalisés du temps de l'enfance d'un aîné : frère, soeur, cousin, sans compter la 'mission' de transmission culturelle dont certains membres de l'entourage se sentent parfois investis à l'arrivée d'un enfant, et vont, de fait, lui offrir vidéocassettes ou DVD de films, dont certains ont souvent été des marqueurs « importants » de leur propre enfance.

C'est, d'ailleurs, semble t-il principalement pour cette raison que les Studios Disney ont radicalement changé leur stratégie vis – à – vis du marché vidéo, si bien que, hormis les périodes de « rareté » orchestrées par la firme en vue de ressorties événementielles, comme pour les versions « anniversaire », par exemple, la plupart des grands « classiques » ressortis en salle dans les années 1980 sont restés aujourd'hui presque continuellement disponibles dans un format vidéo ou un autre, afin de permettre la continuation de ce processus de transmission, sans parler des télédiffusions régulières de ces quatre films de Wolfgang Reitherman (*Robin Hood – The Aristocats – The Jungle Book – The Sword in the Stone*).

De même que, comme l'écrit Cherchi Usai dans *Silent Cinema*, il y a un certain pourcentage de perte entre chaque génération d'images photochimiques. Il faudrait aussi prendre en compte leurs avatars numériques, dont le pourcentage de perte est très difficile à chiffrer, aussi à cause des forts a priori subjectifs qui y sont attachés. Il y a quelque chose qui se perd entre nous et nos cadets, lorsque nous leur transmettons les films, quelque chose, là aussi, de difficile à quantifier, à décrire précédemment.

551 Charles Grivel, *Photographie de Seconde Main*, in *Arts d'occasion : Photographie et Cinéma*, sous la direction de Michel Bouvier, Roger - Yves Roche, Evelyne Rogniat, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p.159

De Paolo Cherchi Usai à Jean – Pierre Verscheure en passant par François Ede, Noël Carroll ou encore Ronald Haver, toutes les références consultées dans le cadre de la préparation de cette thèse ont eu un mot, à un moment ou à un autre, au sujet de cette question de la *survivance*, et, semble t-il, plus encore, du *reste*, double négatif, forcément de la perte et de la lacune : parler de lacunes, de manques, sous – entend forcément que, quand même, un certain quelque chose s'est tout de même transmis avec succès.

Toujours dans *Photographie de Seconde Main*, Charles Grivel nous apporte des éléments pour mieux penser ce « reste » en écrivant : « Un reste, ce qu'une "occasion" détermine, est issu d'un système, il est spécifique à ce système, il concourt à son fonctionnement, sinon à sa prospérité. Il fait relique, ce reste, au cœur du système, il fait *refoulement, morceau, partie*, honteuse ou non, "objet de curiosité", trace de réel impossible à éradiquer, mais aussi à retenir : il prouve que "cela a été" et que cela a disparu, il ne retient que ce qu'il laisse passer. »⁵⁵²

Paradoxalement, si les multiplexes sont devenus l'un des temples où cinéphiles et autres boulimiques d'œuvres cinématographiques viennent étancher leur soif insatiable de « mouvements de lumière sur un écran », ils sont aussi devenus ceux par qui le « rituel de la séance » décrit par Laurent Creton en conclusion de l'ouvrage collectif *Cinéma et Stratégies : Economies des Interdépendances*⁵⁵³ qu'il a dirigé, a été, ces derniers temps, le plus mis à mal, comme on a pu le voir à propos de ces interséances toujours plus courts.

Revenons sur le terme de « relique » employé par Grivel pour décrire ce « reste » qui se transmet de génération en génération. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Les objets de la mémoire : pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Jean Wirth donne une excellente synthèse des différences – complémentaires – entre les reliques et les images dans le catholicisme :

« Les images [...] représentent le saint dans son intégrité, et elles sont elles - mêmes complètes et en bon état, sans quoi on les restaure ou on les remplace. Le contraste ne saurait être plus grand entre la relique, morceau de matière adorable même s'il est méconnaissable, et l'image, dont il est interdit d'adorer

⁵⁵² *Photographie de Seconde Main*, p.163. On a laissé les mises en valeur typographiques (italiques et guillemets) identiques à celles présentes sur le texte original.

⁵⁵³ *Cinéma et Stratégies : Economies des Interdépendances*, p.207.

la matière et dont la forme immatérielle est l'objet du culte. Mais cette différence fonctionnelle en entraîne une autre : la relique est un exemplaire unique, alors que l'image est reproductible. »⁵⁵⁴

En matière de Septième Art, on est dans un battement similaire, à ceci près que les copies film semblent, tour à tour, investies d'un statut d'image, ou d'un statut de relique, a fortiori lorsque celles – ci sont très endommagées. D'une certaine manière, en effet, les réflexions de Paolo Cherchi Usai sur la valeur intrinsèque de chaque copie permettent de sauver l'unicité de chacune d'elles, tandis que les images ne sont, toujours selon Cherchi Usai, jamais parfaitement reproductibles à l'identique. Sauf en numérique, évidemment, où le taux d'erreur dans la reproduction du code numérique est censé être négligeable.



Illustration 60: *An Eastern Westerner*, Copie SRD, Carlotta Films, www.projectionniste.net

entre ceux qui voient la copie comme une relique, et ceux qui ne la voient que comme une simple image, et donc s'attendent à son remplacement dès lors que celle – ci présente des signes d'usure.

Tour à tour, en effet, les copies film nous montrent l'image du film « dans son intégrité » ou presque, faute de quoi, comme pour *Lola Montès* ou *La Règle du Jeu*, au bout d'un moment « on les restaure ou on les remplace », et, sous d'autres yeux, plus sensibles à leur endommagement, elles apparaissent comme bien ternes à côté d'autres copies, ou bien mutilées. S'installe alors, durablement, comme un malentendu

Ainsi, cette copie de *An Eastern Westerner*, de Harold Lloyd, distribuée par Carlotta Films en France, présente t – elle la particularité de tenter de reconstituer l'aspect ratio 1,33:1 muet d'époque, en supprimant purement et simplement la piste son, en étant ainsi à l'image d'un original vénéré.

554 Jean Wirth, *Image et relique dans le christianisme occidental*, in *Les Objets de la mémoire : pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, sous la direction de Philippe Borgeaud et Youri Bolokhine, Editions Scientifiques Européennes Peter Lang, 2005, p. 328 - 329

Cependant, il ne restera probablement pas grand – chose de cette « image » à la projection, dans la mesure où la plupart des opérateurs qui ont eu à passer cette copie ont dû la projeter légèrement excentrée sur l'écran, en jouant avec le cache « scope » - qui permet de reconstituer l'aspect Ratio 1,20:1 du Movie tone, mais pas l'aspect 1,33:1 du muet. D'où, sur cette copie, la présence excentrée des sous – titre, leur gravure ayant été réalisée sur un équipement moderne, avec l'offset de 2mm lié à la présence de la piste son.. En décentrant légèrement le cache, on peut arriver à un résultat à peu près satisfaisant, mais au prix d'un léger tronquage de l'image à gauche et à droite, sans compter que, dans les salles « en fixe » l'image apparaîtra excentrée sur l'écran – voire, débordera de celui – ci en haut et en bas dans la mesure où la quasi totalité des écrans modernes ont été conçus a minima pour l'inter image du Scope, légèrement plus important que celui du 1,33:1 muet.

A l'inverse, comme cette copie de *Citizen Kane*, on peut avoir une copie 35mm ancienne mais *parfaite*, qui, du point de vue de la salle, va pouvoir, dans certains cas, donner l'illusion qu'il s'agit d'une copie *neuve*, et non d'une relique d'un autre temps exhumée des rayonnages de quelque archive.

Sans compter que, comme l'écrit Jean Wirth, il est des cas où certains artefacts peuvent être les deux à la fois, à l'instar de ces petites « Véronique » peintes sur cuir, « pour que les soeurs puissent éprouver la sensation de la peau humaine en les baisant ». Si, à l'époque, celles – ci restent considérées comme des subalterne de l' « authentique original » conservé à Rome et ne font qu'en renforcer le prestige, il n'est pas forcément acquis qu'il en irait autant aujourd'hui, comme en témoignent les efforts faits, aujourd'hui, par certaines équipes de remédiatisation pour « aseptiser » au mieux des copies, et nous faire oublier qu'elles proviennent de reliques, c'est à dire, en quelque sorte, de « cadavres » de films pourtant paradoxalement bien vivants, d'ailleurs. C'est, de manière moins poétique, ce qu'on a pu lire Dominique Païni décrire dans *Le Temps Exposé*, où il explique que l'on peut, théoriquement, reproduire le « rendu » tactile du nitrate sur une copie moderne avec un succès tel que, dans une projection comparée, on peut berner même les plus acharnés des amoureux du nitrate.

3. Un seuil de tolérance à l'imperfection toujours plus bas.

Dans le même temps, il semblerait qu'avec le temps et l'évolution des cultures, des habitudes et des *référentiels technologiques*, nos exigences qualitatives fassent progressivement glisser le curseur de la « relique » et de l' « image » toujours plus dans la direction de ces dernières, tant notre tolérance aux défauts et autres artefacts semble décliner, un phénomène dont le cinéma n'a, d'ailleurs, pas le monopole.

Ainsi, pratiquement depuis son retour sur l'antenne du Network américain *Fox*, la série télévisée américaine *Glee* voit une ligne de fracture assez violente apparaître au sein même des communautés de fans, autour de la question de l'usage d'un logiciel d' « auto - tune » pour optimiser au maximum les voix des jeunes comédiens, particulièrement Cory Monteith, au registre grave, dont la voix est systématiquement retraitée par ordinateur pour « virtuellement » élargir son registre de « leader » de la chorale à des titres plus aigus comme *No Air*, par exemple.

Outre un temps de plus en plus restreint passé en studio par les comédiens – qui chantent systématiquement en playback dans la série, ayant pré – enregistré en amont leurs titres, une bonne part de ceux qui acceptent la nécessité de l' « auto – tune » argumentent que c'est une nécessité, dans la mesure où aujourd'hui, la quasi – totalité des artistes (et notamment, dans des « reality show » comme *X – Factor* ou *American Idol* où les « chanteurs », malheureusement, ne s'appellent pas tous Susan Boyle) y a recours en studio ou, avec les progrès des systèmes de traitement en temps réel, en concert, afin, notamment, de maximiser les ventes des singles.

Une partie non négligeable du budget de la série *Glee* reposant sur les ventes des singles et des différents albums, il était indispensable de faire de ceux – ci des produits les mieux calibrés possible en regard des goûts du moment. Sans compter que la série est diffusée en Dolby Digital 5.1 sur les réseaux numériques, que ce soit sur *Fox*, aux Etats – Unis, ou en France, sur M6, lors de la soirée de lancement de la série.⁵⁵⁵

Or, comme les enregistrements télévisés comparatifs ont tendance ont pu le montrer, les voix, en 5.1, sont beaucoup plus en avant qu'en stéréophonie, principalement parce que celles – ci sortent sur un

⁵⁵⁵ La série fait ainsi, chez nous, le curieux va – et – vient entre une diffusion 5.1 des trois premiers épisodes sur M6 à une heure de grande écoute, et suite au relatif d'échec d'audience en regard des chiffres que pouvaient laisser espérer son succès, et la diffusion en stéréo « classique » du reste de la série sur W9.

canal séparé, ce qui pourrait trahir le moindre de leurs défauts. D'où, peut – être aussi, le recours toujours plus grand à l' *auto – tune*, justement pour éviter les mauvaises surprises à la diffusion.

Il semblerait, en effet, que nos cultures occidentales aient de plus en plus de mal avec la notion d'imperfection et/ou, le goût du « parfait » semble prendre le pas sur celui de l'authentique. Dans le même temps, sur un plan peut être plus philologique, nous sommes aussi, paradoxalement, de moins en moins tolérants avec les « approximations » que va, irrémédiablement, entraîner une remédiatisation de films réalisés dans des contextes technologiques et culturels très différents des nôtres.

D'où, ces pratiques décriées par François Ede dans sa contribution au dossier spécial qu' a consacré, en Mai 2011, la revue *Positif* aux technologies numériques, où restaurateurs et promoteurs cèdent aux tentations du « lifting » des films, retournant la politique des auteurs à leur avantage pour argumenter que leur intervention vise à « transposer » l'œuvre dans le nouveau contexte technologique, et ainsi lui faire bénéficier des nouveaux avantages et nouveaux possibles dont, ils en sont persuadés, le réalisateur aurait tiré profit par lui – même s'il en avait eu la possibilité à l'époque.

Dans le même temps, on a de plus en plus l'impression d'avoir affaire à une forme de double langage, dans l'univers du cinéma, dans la mesure où le grand public, celui – là même qui réclame des émissions culturelles en prime time pour finalement plébisciter, si l'on en juge les chiffres d'audience, les programmes de flux et les divertissements comme *Génération 2000*, tout en continuant à affirmer regarder *Arte* aux instituts de sondages.

Pourtant, Arte n'a jamais égalé par son audience celle des grandes chaînes. Un double discours, qui s'étend aussi, aux conditions de diffusion et de réception des œuvres cinématographiques. Le grand public tient volontiers un discours qualitativement exigeant pour ce qui est de la diffusion de celles – ci, tout en ayant dans les actes, une toute autre attitude dilettante et décomplexée, que confirment d'ailleurs les succès d'audience de films pourtant très fortement recadrés, comme la double trilogie *Star Wars*, diffusée en rafale, six jeudis d'affilée sur M6 en 2010, Arte étant, de son côté réputée très respectueuse des œuvres.

Ce double langage, Laurent Jullier et Jean – Marc Leveratto en décrivent un avatar dans *Cinéphiles et Cinéphilies*, avec les exemples de ces étudiants du bac cinéma, qui font très bien la

distinction entre les films « pour le bac » et les films « pour leur plaisir personnel », mais n'en pensent pas moins, et savourent leur plaisir lorsqu'une institution comme la Cinémathèque Française « valide » certains de leurs choix cinématographiques provocateurs, en programmant des œuvres de cinéma bis pouvant aller jusqu'à la série Z.

En matière de qualité de diffusion, ces mêmes « cinéphiles » ou « cinéphages », peuvent, très rapidement, se mobiliser et s'offusquer à grand bruit devant le réétalonnage de leurs films préférés, ou les erreurs de cadrage qui les « mutilent », tandis que les propos désolés de Michel Chion, leur professeur en cours de cinéma à propos de la diffusion (Sur Arte, justement, ce qui tendrait à faire mentir l'a priori général ?) d'une version de *Stalker* (Tarkovsky, 1979), au mixage agrémenté de « l'abominable rebruitage [...] effectué après la mort de Tarkovsky pour satisfaire [...] les cinéphiles qui auraient attendu de ce film un grand spectacle sonore » n'eurent pour réponse « que des ricanements. Au fond, tout le monde s'en fichait ».⁵⁵⁶

On a vu que l'un des moyens d'établir l'existence d'une identité et/ou d'une reconnaissance au support argentique était d'étudier la nostalgie que celui – ci pouvait susciter, y compris jusque dans les films. Dans le dossier *Cinéma et Numérique* paru dans *Positif*, on peut trouver un paramètre supplémentaire, sous la forme de l'identification de la « fausseté » dudit décor. En effet, « les seuls décors qu'on reconnaisse comme numériques sont ceux qu'on reconnaît comme faux ».

C'est dans la même logique que l'on reconnaît comme numérique l'avatar d'un Jeff Bridges jeune dans *Tron : Legacy*. Au-delà de l'aspect « artificiel » de certaines expressions de son « visage », par moments semblant moulé dans de la cire, il est difficile, pour le spectateur lambda, de faire totalement abstraction de l'âge de l'acteur (61 ans), surtout dans la mesure où une partie de la communication autour du film a porté sur cette rencontre « virtuelle » d'un acteur avec son double plus jeune, et la spectaculaire confrontation qui s'ensuivra à la fin de celui – ci.

C'est un écueil que James Cameron a su habilement contourner avec *Avatar*, dans la mesure où ses personnages « virtuels » présentent des traits tellement différents de leurs 'marionnettistes' respectifs, que le processus de comparaison « bloque » et ne semble pas aller jusqu'au bout, conférant de fait aux

⁵⁵⁶ Michel Chion, *Y a-t-il un son numérique au cinéma ?*, dans le cadre du dossier *Cinéma et numérique* dirigé par Jean – Pierre Berthomé, *Positif*, N°603, Mai 2011, p.106

« Na'vi » du film un réalisme auquel n'accède pas Clu 2.0 dans le film de Joseph Kosinski, parce que trop facilement comparable au « vrai » acteur.

En fait, de même que, lorsqu'on se désole de l'incomplétude d'un fragment parvenu jusqu'à nous, on passe, d'une certaine manière, à côté de l'importance de ce qui nous est parvenu, il semblerait que, en se focalisant sur des points particuliers de l'artificialité de l'imagerie numérique, on passe à côté d'une identité plus globale de celles – ci, et, parce que notre attention est détournée par des éléments « flagrants », échappent à notre attention toute une série de manipulation plus subtiles des images, qui sont, pour autant, tout autant numériques. D'où, peut – être aussi, la violence des débats qualitatifs quant à une imagerie numérique *dont l'identité, au fond, ne se construit que de manière parcellaire.*

Curieusement, en effet, on notera que, bien souvent, le débat qualitatif du numérique ne porte pas sur la qualité de diffusion des œuvres cinématographiques dans son ensemble, mais sur un point précis : après le respect du format d'image, du mixage, puis des étalonnages il semblerait qu'aujourd'hui soit venu le tour du respect de l'éclairage et de la luminance de l'image. Comme le font ironiquement remarquer des projectionnistes, qui reprochent aux réalisateurs et promoteurs de tenir, eux aussi, une forme de double langage similaire semble à l'œuvre, consistant à exiger à grands cris une qualité de projection de leurs films en salle la plus optimale et « respectueuse » possible de leur travail, pour avoir, dans les faits, une attitude bien plus passive, par exemple, pour que soit mieux encadrée l'installation d'écrans métallisés.

Pour reprendre un débat dont la CST s'est récemment emparée à travers un offensif communiqué co-signé avec d'autres organismes, ces derniers ont des propriétés optiques qui dénaturent la luminance. Au final, fautes d'implications et de véritable volonté, ces protestations n'ont guère changé la donne, dans la mesure où même des cinémas réputés pour leur qualité de projection comme d'équipement, à l'instar du Gaumont Marignan, sont en train de passer à leur tour au *silver screen*.

Tandis que l'on se focalise sur les « blancs verdâtres » du premier opus de la saga *The Lord of the Rings* de Peter Jackson, on passe dans le même temps complètement à côté d'un processus plus général de retouche numérique des images dans ce même film. Virtuellement chaque pixel peut en effet être traité séparément, comme dans cette publicité pour une voiture où le réalisateur peut, grâce aux outils numériques, maîtriser jusqu'au moindre détail (la couleur de la cravate du conducteur, en l'occurrence) de

la scène qui sera montrée au spectateur dans le spot publicitaire.

Ces opérations, courantes, passent presque totalement inaperçues auprès du grand public, alors même qu'elles sont la face cachée d'un iceberg de pratiques que dénoncent les différents débats « ponctuels » évoqués ici, pratiques dans la logique desquelles s'inscrit le suremploi des effets d'*auto-tune* dans la série télévisée *Glee*.

Pourquoi cette « focalisation » des débats sur des points précis ? Il semblerait permis d'y voir une stratégie pour contrôler ou du moins canaliser les nouveaux pouvoirs acquis par les « fans » et le public postmoderne dans son ensemble. Dans *Le monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, Yves Boisvert explique, en effet, que le monde post – moderne se construit sur un changement de rapports de forces. « La "vision du monde" et le potentiel politique sous - jacents au corpus postmoderne pourraient s'exprimer ainsi : à l'heure de la postmodernité, la société civile en pleine expansion s'impose de plus en plus comme un pôle de pouvoir important dans le champ des décisions sociales et politiques. L'Etat, de son côté, n'a d'autre choix que de se plier de plus en plus au diktat de cette société civile. »⁵⁵⁷

De la même manière que les institutions de tutelle donnent parfois une impression d'impuissance face aux pressions des grands groupe, comme on a pu le voir à propos du passage au numérique, ou du problème des « silver screens », cette perte d'autorité des institutions en apparence à la merci de pressions et d'influences qui leurs sont extérieures n'est pas sans rappeler, justement, le pouvoir nouveau acquis par les « fans » et le public en général dans l'univers de l'industrie cinématographique.

Ainsi, les protestations suscitées par la première édition du coffret DVD *Back to The Future* ou l'erreur de cadrage dûe au Super 35 sur *Pirates of the Caribbean* ont eu un retentissement tel que leurs éditeurs respectifs ont pris le parti de céder à leurs exigences, mettant en place d'abord une politique d'échange gratuit, bientôt suivie de la mise sur le marché d'une seconde édition corrigée. Les « ciné-fils » et autres cinéphages sont – ils conscients de ce pouvoir nouveau ?

S'ils ne donnent pas l'impression de vouloir en jouer volontairement et instrumentaliser ce

⁵⁵⁷ Yves Boisvert, *Le monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, L'Harmattan, Collection *Logiques Sociales*, 1996, p.18.

nouveau pouvoir, du moins pour le moment, il semble en tout cas que majors et éditeurs aient commencé à prendre conscience de la très mauvaise publicité que ce genre de protestation peut engendrer, sans que nul ne puisse prédire la manière dont elle va « essaimer » sur le net et les réseaux sociaux. Mauvaise publicité qui ne sera, évidemment, pas sans son lot de conséquences peu appréciables pour les chiffres des ventes du DVD ou du Blu – Ray Disc incriminé.

4. Des frontières et du monde post-moderne.

De fait, les institutions « de référence » perdent peu à peu de leur pouvoir de légitimation : la *Cinémathèque Française* n'a plus le monopole de la cinéphilie, et, dans certains cas, justement parce qu'elle est devenue une institution, susciter une certaine méfiance ou certaines réticences de la part de communautés de cinéphages aux goûts résolument underground, comme dans ce cas, où, peut – être aussi par bravade, Laurent Jullier et Jean – Marc Leveratto, dans leur enquête pour *Cinéphiles et Cinéphilies*, vont pouvoir s'entendre répondre à la question des films de chevets des titres comme *Le Pensionnat des Petites Salopes*, ou, dans la même logique, *13 Tzameti*, (Gela Babluani, 2005).

En fait, en période post-moderne, on assiste, selon Caroline Guibet – Lafaye, à déréliction vis – à – vis des « grands récits ordonnant la multiplicité des évènements », ⁵⁵⁸ et un déclin d'une « objectivité rationnelle commune », pour reprendre l'expression de David Lucas ⁵⁵⁹. Par conséquence, la postmodernité fait de l'individu une finalité au – delà du groupe auquel il appartient : avec ses versions multiples d' *Avatar*, James Cameron ambitionne clairement de s'adresser à chacun de ses spectateurs, « laissés libres de choisir eux – mêmes » ⁵⁶⁰, tandis que, dans la même logique, chez Yves Boisvert, l'architecte multiplie dans les maisons postmodernes (pourtant souvent construites sur des plans identiques) les emplacements susceptibles d'accueillir une décoration susceptible de personnaliser lesdites maisons. ⁵⁶¹

D'où, aussi, cette impression de dissolution progressive de la hiérarchie des « médias traditionnels et modernes, [que] l'homme postmoderne [...] imbrique à sa guise au travers d'hypermédias comme [...] internet, entre autres. ». ⁵⁶² On n'est, de fait, plus dans une situation où, comme Michaud le décrit à propos

558 Caroline Guibet - Lafaye, Esthétiques de la postmodernité, Centre NORmes, SOCIétés, PHILOSOPHIES, p.3.

[http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf] En ligne, Consulté le 20 Avril 2011.

559 David Lucas, *Crise des valeurs éducatives et postmodernité*, Ed. L'Harmattan, 2009 p.48

560 *Esthétiques de la Postmodernité*, p. 4

561 Yves Boisvert, op. Cit.

562 François Guiyoba, *La Médiation à l'épreuve de la (post)modernité : entre atrophie / immédiateté et*

hypertrophie/hypermédiateté, in *Inter Media : Littérature, Cinéma et Intermédialité*, sous la direction de Célia Vieira et

d'une toile quelconque de Cézanne dans *Critères esthétiques et jugements de goût*, on a des « cas de figure » bien distincts, mais plutôt dans un univers où les combinaisons possibles sont si poreuses que, comme en physique quantique, celles – ci restent du domaine de l'indécidé jusqu'à l'observation et l'analyse, qui forcent une décohérence plus ou moins arbitraire.⁵⁶³

Pour résumer, « L'individu postmoderne, dégagé des limites étroites des communautés et autres agrégations, se trouve remis à lui - même et en position de devenir totalement autonome », comme l'écrit Bernard Cova.⁵⁶⁴ Avec le rejet plus ou moins marqué des « institutions » et des « objectivités rationnelles communes », et le « déclassage » des préférences du cinéphage/consommateur, on assiste, sinon à une émancipation, du moins à une libération de celui – ci vis – à – vis de certains diktats d'une société de consommation en crise.

Emancipation, a minima parce que le spectateur ou « spect'acteur », se met à exercer, de plus en plus fortement, son regard critique quant à la réception des œuvres et au fonctionnement d'une industrie cinématographique dont il accepte toujours de jouer le jeu, mais en n'étant pas dupe des ressorts, codes et autres ficelles auxquelles il est d'autant plus rompu qu'elles n'évoluent que par petites touches, d'une part, et, d'autre part, aussi et surtout, parce qu'avec la démocratisation des technologies et outils numériques,⁵⁶⁵ le spectateur a commencé à « s'approprier le feu des dieux », que sont logiciels de montage et de trucage, leur enlevant, de fait, une part de virginité culturelle devant des films hollywoodiens extrêmement formatés.⁵⁶⁶

Or, comme l'écrit Baudrillard, si « la liberté est une forme critique, la libération par contre est une forme potentiellement catastrophique, »⁵⁶⁷ en ce sens que, trop « libéré », le sujet peut aller jusqu'à se retrouver déraciné, surtout si, triomphe de l'individualisme oblige, les identités de groupe en viennent à trop se déliter, surtout quand celles – ci se construisent autour d'une instance légitimatrice, « référence

Isabel Rio Novo, L'Harmattan, Collection *Logiques Sociales*, 2011, p.69

563 Yves Michaud, *Critères Esthétiques et Jugement de Goût*, Editions Jacqueline Chambon, 1999, p.17-18,

564 Bernard Cova, *Au – delà du Marché : quand le lien importe plus que le bien*, L'Harmattan, 1995, p.13

565 Outils numériques qui, grâce aux très postmodernes efforts des pirates qui en craquent les protections anti-copie dans le but de les mettre à la disposition de tous, ou en proposent des avatars « open source », entièrement gratuits mais parfois tout aussi puissant que les « originaux » (dont ils sont, d'une certaine manière, et pour prendre un parallèle avec l'industrie pharmacologique, des « génériques »), permettent un accès en voie de généralisation des suites logicielles qui jusque – là restaient l'apanage de quelques rares privilégiés dans les « aquariums » de leurs salles de montage professionnelles. A force de manipuler eux – mêmes ces outils, internautes et cinéphiles, par le biais des « fan music video », ou de versions « suédées » des séquences cultes de leurs films favoris, ils finissent, eux aussi par connaître tous les « trucs ».

566 François Guiyoba, op.cit, p.69

567 Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin, ou la grève des évènements*, Galilée, 1992, p.151.

impersonnelle » dont l'existence va constituer, en quelque sorte, le ciment identitaire de l'individu, exactement comme le très postmoderne *Megamind*, qui réussit, dans le film éponyme de Tom Mc Grath (2010), à se débarrasser enfin de son ennemi de toujours, pour finalement découvrir que, sans « gentil » super – héros pour l'affronter, il perd de fait son identité de « méchant ». Il finit, de fait, par s'ennuyer et regretter le « bon vieux temps » où cet abhorré adversaire lui menait la vie dure : au moins, cela donnait un sens à celle – ci.⁵⁶⁸

Principales conséquences de tout cela, une crise dans la transmission du patrimoine culturel de génération en génération, et dans la constitution d'identités de groupe, d'autre part. En effet, dans une logique postmoderne, « chacun a « sa » vérité », pour reprendre l'expression de Jean – Louis Thiriet⁵⁶⁹ et ce n'est pas sans poser problème dans nos cultures reposant traditionnellement sur la parole d'un « maître » établi comme tel, on est plutôt, justement par le truchement des autoroutes de l'information et des réseaux sociaux, plutôt dans une logique horizontale de communication et d'échange avec l'autre. Or, le principe même de *transfert* suppose un minimum d'organisation verticale pour essaimer dans *tout* un groupe au – delà, justement, des « préférences subjectives ».

Sans « référence impersonnelle et objective », d'où faire venir la nécessaire justification à ce préalable à la transmission qu'est la valorisation de ce qui doit être transmis ? Pour reprendre la formule de Marcel Gauchet, en effet, l'exacerbation postmoderne de l'individualisme « rend problématique la transmission comme telle, avec ce qu'elle suppose d'antériorité et d'extériorité par rapport aux individualités. »⁵⁷⁰

Autre conséquence de la montée des individualismes, la problématique de la construction identitaire. En effet, si la masse des individualités gagne en importance, à un point tel que l'industrie hollywoodienne reste très attentive aux réactions des fans et autres cinéphages, elle reste, plus que jamais,

568 Dans un parallèle intéressant, on rapportera ce témoignage de la projectionniste du Gaumont Marignan, qui, n'ayant plus fait de projection en argentique depuis bientôt six mois pour cause de passage au tout – numérique de son site, a découvert, au détour d'une projection pourtant techniquement très difficile avec une copie en très mauvais état, combien, même si elle pestait à l'époque, cela lui manquait et combien, finalement, elle prenait de plaisir à la chose. Ce parallèle est, semble-t-il, d'autant plus pertinent que *Megamind* fut, comme *Rango*, qui traite lui aussi de la perte d'identité, distribué, en France, presque exclusivement en numérique (2D ou, majoritairement 3D), à l'exception des copies VO, les cinémas d'Art / Essai les projetant n'étant pas tous, loin s'en faut, équipés en numérique.

569 Jean - Louis Thiriet, *L'Ecole Malade de l'égalité*, Revue *Le Débat* N°92, SODIS, 1996, p30

570 Marcel Gauchet, *Démocratie, Education, Philosophie*, in *Pour une philosophie politique de l'éducation*, sous la direction de Marie - Claude Blais, Marcel Gauchet et Dominique Ottavi, Bayard, Collection *Six questions d'aujourd'hui*, 2002, p.35.

un « phénomène fluide et nébuleux », pour reprendre l'expression d'Yves Boisvert.⁵⁷¹ Un phénomène d'autant plus difficile à saisir que les communautés qui se constituent le font autour de liens souvent très lâches et en perpétuelle mutation. Comme le résume Bernard Cova, « La communauté postmoderne est [...] volatile, [...] éphémère, car chaque individu garde le libre-choix de s'en extraire quand bon lui semble. Parler de communauté dans une période postmoderne, ce n'est pas [...] parler de regroupements rationnels et contractuels, car l'individu recherche une communauté émotionnelle, pour vibrer ensemble, pour être, et pas forcément pour faire.[...] La communauté postmoderne [...] est fragile et non explicite. Elle a donc besoin de supports pour faciliter et confirmer la réunion des individus. ».⁵⁷²

Aujourd'hui, ces communautés se constituent essentiellement par les réseaux sociaux et/ou les sites idoines, en fonction non pas d'un intérêt ou d'un idéal commun, mais d'une attirance pour un élément tiers commun, qui va faire office de support, à l'instar, par exemple, de l'amour de la projection en argentique sur le forum *Projectionniste.net*. Malgré ses apparences corporatistes, ce site n'est pas, justement, un lieu corporatiste dans la mesure où ses membres ne sont pas tous projectionnistes (tous n'en ont pas le diplôme et encore moins le statut) et où, à une exception près, les membres, qui se cachent derrière des pseudonymes, rechignent souvent à donner publiquement des informations permettant d'identifier leur site (et donc, de les identifier eux), aussi parce qu'ils craignent la réaction de leurs employeurs, qui peuvent librement accéder au site par le biais de la fonction d'accès « invité ».

Or, curieusement, sur les forums comme les blogs, il semblerait, comme on a pu l'entendre expliquer Pierre – Jean Benghozi lors de sa contribution au Colloque *Travail et création artistiques* en régime numérique, que les communautés d'utilisateurs « premiers » de ces sites s'en détournent une fois ceux – ci devenus suffisamment « institutionnalisés » sur la Toile pour attirer à eux de nouveaux membres issus d'une sphère plus large, par le biais d'une visibilité accrue sur les moteurs de recherche, ou, consécration suprême, pour être honorés par une publication papier de leur contenu, à l'instar du Site du Zéro, dont certains tutoriaux ont fait l'objet d'une publication en version papier chez Eyrolles, ou de la série *Le Donjon de Naheulbeuk*, de *Pen Of Chaos*. En d'autres termes, à partir du moment où le site change de statut, et devient le complément d'un contenu *payant*.

C'est d'ailleurs, l'une des principales critiques qui furent faites à *Pen Of Chaos*, qui se vit reprocher

571 Yves Boisvert, *Le Moderne Postmoderne : Analyse du discours sur la postmodernité*, p.111 .

572 *Au-delà du marché*, p.16

d'avoir abandonné la série MP3 « gratuite » et d'avoir cédé aux sirènes d'un produit commercial. De fait, en effet, passé ce cap, la poursuite de l'alimentation du site en contenus inédits devient problématique dans la mesure où le contrat d'édition prévoit parfois en effet, que soit « bridée » la mise à jour de nouveaux contenus pour éviter de nuire aux ventes du produit papier. Chez *Pen Of Chaos*, cela s'est traduit par, ponctuellement, la mise en ligne de nouveaux épisodes, baptisés « bonus », aux trames narratives très condensées ou rejoignant des éléments déjà existants, afin d'encourager les internautes à lire l'album ou le roman.

De fait les habitués du site avaient l'impression – pas entièrement injustifiée – que le site était en train de ne devenir qu'un simple « produit d'appel » pour rediriger les fans vers la bande dessinée (qui est une adaptation de la série MP3 existante) et les romans (qui les prolongent). Sans autre forme de procès, beaucoup de ces internautes cessèrent ainsi de fréquenter le site, pour se rabattre vers d'autres sagas, jusqu'à ce que celles – ci soient, peut être un jour, à leur tour « victimes » de leur succès qui les dénaturera à leur tour aux yeux de leurs puristes, qui s'en détourneront pour aller ailleurs, et ainsi de suite, de proche en proche.

Dans cette logique, le cinéphage/cinéphile/ciné-fils auto-proclamé gardien de son temple va tenir des discours de rejet, peut être d'autant plus radicaux que, justement, c'est par le rejet qu'on crée, en creux de la valeur pour ce qu'on ne rejette pas, c'est aussi, de fait, un moyen d'affirmation identitaire dans la mesure où l'appartenance à un groupe donné ou à une communauté ne se devine pas forcément, surtout du fait, sur le Net, de l'anonymat partiel qu'entraîne l'utilisation de pseudonymes plus ou moins explicites.

Paradoxalement, dans ce contexte de vérités relatives, ces réactions violentes, que ce soit à propos du passage au numérique, par exemple, des adaptations cinématographiques d'ouvrages, ou du statut à accorder à tel ou tel médium de diffusion des œuvres, à telle ou telle version de celles – ci, semblent témoigner d'une recherche d'un absolu, ou du moins, de quelque chose qui, une bonne fois pour toutes, permettrait de clôturer l'indécision des débats et des vérités relatives d'un « Silencio » enfin définitif., qui permettrait enfin de tracer des frontières dans un univers où elles tendent à s'effacer, ou à devenir tellement poreuses qu'au final, elles changent de rôle, devenant plus des zones de contact que des lignes de césure. Si elles sont des espaces qui invitent à la transgression, au franchissement, les frontières sont, aussi et avant tout des espaces à préserver, parce qu'ils participent, en creux, de la définition d'une identité.

Or, dans le même temps, comme cela fut le cas pour *Avatar* sur le forum Projectionniste.net, il y a le plaisir de l'échange sans cesse relancé, du débat sans cesse renouvelé qu'offre le post-modernisme, justement parce, que plus que jamais, les questionnements n'y sont jamais complètement tranchés, et jamais clos, à l'image du totem dans *Inception*, qui va d'ailleurs complètement à contre – courant de la tradition «classique» de ces fins «nettes», où les personnages, «comme des tiroirs», ont été refermés les uns après les autres, pour reprendre l'expression de Francis Veber dans le commentaire audio de son film *Le Placard* (2000). D'une certaine manière, on peut aussi citer le cas de ces films «où les méchants gagnent à la fin», qui est un pied de nez au clacissisme du prévisible Happy End à l'hollywoodienne, tellement prévisible que, souvent, les spectateurs, sans attendre l'arrivée du générique de fin, commencent à se préparer à sortir de la salle sitôt qu'arrive un plan semblant «clore le film», mais qui, dans une logique postmoderne, peut très bien apparaître comme une «fausse fin»,

Dans un contexte où, suite à l'évacuation des grands récits, pour reprendre la formule de Salah Basalamah, prédomine «le paradigme de l'indétermination, du paradoxe et de la relativisation absolue»⁵⁷³, les discours semblent d'autant intransigeants dans leurs postures qu'ils sont investis d'une forte valeur performative : c'est par eux que semblent en effet s'opérer les tentatives de traçage des nouvelles frontières et des nouveaux horizons du postmodernisme, dans une logique qui n'est pas sans rappeler cette performance, décrite en introduction de *L'Histoire de l'Art est – elle finie ?*.⁵⁷⁴

Pour illustrer ce délitement des frontières, on prendra deux exemples, à commencer, justement, par le problème posé aujourd'hui au monde de l'industrie cinématographique, et de l'industrie des biens culturels dans son ensemble, par l'Internet. En effet, les autoroutes de l'information et l'immédiateté d'accès aux données qu'elles proposent rendent plus critique que jamais la problématique de l'accessibilité aux films à tout moment de tout ou presque, pour peu qu'on s'en donne la peine de chercher quelques minutes. On a encore pu le voir à propos de *Rio*, apparu sur les réseaux pirates à peine quelques semaines après sa sortie en salles, (comme d'ailleurs *X – Men : First Class* depuis, confirmant, si besoin en était encore, que tous les Studios sont concernés par ces pratiques), notamment.

Dans la même logique, citons le cas de sites comme l'américain *Amazon.com*, sur lequel les

⁵⁷³ Salah Basalamah, *Le droit de traduire, une politique culturelle pour la mondialisation*, Artois Presses Université / University of Ottawa Press, 2008, p.369

⁵⁷⁴ Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Gallimard, Folio Essais, 2007.

internauts français peuvent se procurer en toute légalité (et, moins cher qu'en France) parfois quelques jours à peine après leur sortie française, les DVD ou Blu – Ray Disc des blockbusters qui n'ont pas bénéficié d'une sortie mondiale, ou qui ont été, lancés avec quelques semaines de retard dans l'Hexagone à cause du temps nécessaire au doublage.

Pour répondre à cette demande non négligeable sont apparues de nouvelles pratiques commerciales, comme la mise à disposition (en VOSTFR) des épisodes inédits des séries télévisées américaines sur des services de VOD français, 24 ou 48h seulement après leur passage à l'antenne outre – atlantique. Plus curieusement, on rappellera le retentissement qu'ont eu en France les sorties britanniques des trois derniers opus de la saga *Harry Potter* chez Bloomsbury ont fait rarissime pour un ouvrage *non francophone* (et non encore traduit) bénéficié d'une étonnante mise en valeur de ces ouvrages, très largement au – delà des quelques exemplaires perdus dans le minuscule rayon « Littérature en V.O » auxquels ils sont d'ordinaire cantonnés. En effet, rarissimes sont de telles œuvres, a fortiori dans un genre a priori destiné à un public jeune, à être honorées d'une exposition en table et à des endroits stratégiques dans tous les magasins *Fnac* et *Virgin Megastore*, qui ferat pâlir d'envie n'importe quel auteur francophone.

Une partie des fans préférerait en effet faire l'effort de lire le texte original plutôt que de devoir patienter six mois encore la sortie de la (d'ailleurs très controversée) traduction française de Jean – François Ménard éditée chez Gallimard Jeunesse.

Dans la même logique, évoquons le cas de cette liste des « pires traductions françaises de titres » qui circule à travers la Toile et les forums de cinéphiles, qui sert de prétexte à bousculer gentiment cette manie qu'ont les québécois, plus francophones que les français dans bien des postures, d'exiger que soient systématiquement proposées des traductions françaises des titres cinématographiques. Par exemple, le film de John Lasseter *Cars* (dont le sous titre français, *Quatre roues*, est pratiquement passé inaperçues, y compris sur les tickets de cinéma où le nombre de caractères est limité), existe là – bas sous l'amusant titre *Les Bagnoles*, et la saga *Fast and Furious*, sous le titre *Rapides et Dangereux*.

On notera alors une contradiction intéressante, qui semble relever de la même logique qui prédomine dans l'établissement plus ou moins inconscient d'une hiérarchie entre les supports et les versions des films, classification qui permet de donner un peu de sens à cette « jungle » d'images de

« seconde main », classification, qui, on l'a vu, semble, avec le postmodernisme, se déliter peu à peu au profit d'un nivellement général. Pourquoi l'internaute ou l'anglophone débutant trouve-t-il sinon ridicules, du moins amusantes, ces traductions souvent très littérales des titres québécois, et en accepte-t-il, dans le même temps, parfaitement bien d'autres tout aussi littérales, comme par exemple *Le Seigneur des Anneaux*, alors que c'est la traduction mot – à – mot du titre original *The Lord of the Rings* ?⁵⁷⁵

Comprendre ce qui se passe ici pourrait aider à comprendre, mieux, peut-être, les distinctions qui s'opèrent entre la réception d'une même œuvre dans sa version originale argentine, et dans sa version traduite en numérique, par exemple. Là encore, dans certains cas, la version « originale » pourra sembler, faute d'épithète plus pertinente « meilleure » que son homologue numérique, alors que, pour d'autres, ce sera l'inverse. On est, de fait, dans l'intermédialité, pris dans une tension entre deux pôles aussi contradictoires, « sous le sceau de » que, chez Nicholas Kasirer, dans la traduction, qu'il place dans la tension permanente entre le « droit de traduction », d'une part, et le « droit du traducteur » à quelque nécessaire licence, d'autre part.⁵⁷⁶

Comme Yue Daylun et Alain Le Pichon dans leur introduction aux actes du colloque *Les malentendus dans la recherche de l'universel*, on peut se demander si quelque chose de la transmission des œuvres cinématographiques (et ici, littéraires), ne joue pas dans une certaine « acceptation de l'irréconciliation, des différences et de la tension », ⁵⁷⁷ qui sous – tendent les infinies combinaisons possibles, au long d'un spectre qui s'étend entre les deux pôles de tension décrits précédemment.

Les organisateurs du colloque itinérant chinois se posent des questions qui rejoignent très fortement les nôtres sur les modalités de franchissement du fossé interculturel. : « Convient-il de chercher, afin de dissiper les erreurs et malentendus qu'elles entretiennent ou qu'elles provoquent, à faire disparaître, à éliminer ces frontières dans la connaissance de l'Autre ? [...] Et ne sont-elles pas, au contraire, ces limites, les traits qui contribuent à définir et à composer son visage, et que nous ne pouvons

575 Pour prolonger la liste des traductions littérales bien acceptées, citons, par exemple, *Tomorrow Never Dies*, traduit en *Demain ne Meurt Jamais*, ou encore *A Bridge Too Far*, traduit en *Un Pont Trop Loin*.. Sur le plan des listes de titres français ridicules ou jugés tels, citons la liste du groupe Facebook *Ligue contre la traduction française des titres de films étrangers*, qui relève un intéressant *Film de peur* pour *Scary Movie*, qui fait involontairement référence aux *Lanternes de Peur*.

576 En l'occurrence, le *droit de traduction* décrit par Nicholas Kasirer serait le moyen pour les œuvres d'accéder à un nouveau stade de leur diffusion, donnant droit à leur « *a priori de communicabilité* », pour reprendre un concept de Gilles Boudinet (Gilles Boudinet, *Art, éducation, postmodernité : les valeurs éducatives de l'art à l'époque actuelle*, L'Harmattan, 2006, p.158.)

577 *Art, éducation, postmodernité*, p.158.

distinguer, en en percevant l'altérité, que dans la mesure où nous leur restons, à jamais, étrangers ? »⁵⁷⁸

On peut embrasser et accepter cette problématique de deux manières différentes. On peut, par exemple, comme les Chinois, se dire qu'au fond, « ce n'est pas très grave », pour reprendre la formule de l'écrivain chinois Wang Wong, surpris de l'importance qu'accordent les occidentaux aux « malentendus dans la recherche de l'universel ». Plutôt qu'une indifférence, comme Alain Le Pichon semble le penser, on se demande s'il ne faudrait pas plutôt voir dans cette attitude une forme de stoïcisme, ou d'acceptation de ces malentendus dans la « traduction » que les chinois, coutumiers du fait parce que régulièrement victimes de celui – ci, sont prêts à « pardonner » aux Occidentaux. Ce stoïcisme, en creux, jure d'autant plus avec notre propre manque de tolérance vis – à – vis desdits problèmes, et notre soif bien occidentale d'un absolu, peut être d'un moyen de combler ledit fossé pour y mettre un terme une bonne fois pour toutes. Or, vouloir combler ledit fossé, « n'est-ce pas alors prendre le risque de mettre en péril son être intime, dans une différence qui doit rester inaccessible pour exister ? »⁵⁷⁹

De fait une autre piste se dessine : comme l'écrit Gilles Boudinet, « Un tel échange, alors contradictoire ou critique, peut être reconnu comme un lieu de savoir. Il répond [...] à la réserve d'inédits et d'insus [de l'œuvre], à sa polysémie illimitée, à son étrangeté constante. Ainsi, l'échange auquel invite la communicabilité de l'œuvre n'épuise pas cette dernière, n'épuise pas son potentiel énigmatique. L'œuvre résiste à ce qu'elle instaure, et fait vivre ce qu'elle instaure sur le mode d'une promesse de réconciliation sans cesse différée, sur le mode même du désir. »⁵⁸⁰

Il semblerait que ce soit à travers ce désir que, malgré les apparences, quelles qu'indirectes⁵⁸¹ que soient les différentes manifestations (et donc, les traces) des œuvres cinématographiques auxquelles nous pouvons avoir accès, ou quelle que soit l'imperfection des celles – ci, en faisant, « en même temps, et en tant que sources d'erreurs et de malentendus, les ponts et passages obligés, les octrois et les douanes, par lesquels il faut passer, auxquels il faut se soumettre », faisant ainsi le deuil d'une « universalité » dont la quête resterait alors, de fait encore à accomplir, « corrigeant une erreur par l'autre, afin de se rapprocher de l'idéal d'une véritable universalité dans la connaissance de l'homme ».

578 *La Licorne et le Dragon*, p. 14.

579 *La Licorne et le Dragon*, p.7

580 *Art, éducation, postmodernité*, p158-159

581 François Jost, *Le Temps d'un regard*, Klincksieck, Méridiens / Nuit Blanche Editeur, Collection *Du Cinéma*, 1998, p.168-169

Une quête qui serait alors, sans doute, une porte d'entrée menant vers la recherche de l'un de ces « nouveaux visages de la transcendance », en perpétuelle recherche de laquelle, malgré ou à cause de son rejet des grands récits, semble se trouver condamnée à rester la postmodernité.⁵⁸²

Montpellier, Juillet 201

582 *A chacun sa quête, essais sur les nouveaux visages de la transcendance*,
Sous la direction de Yves Boisvert et Lawrence Olivier, Presses de l'Université du Québec, 2000.

Bibliographie

Pour en faciliter la consultation, la bibliographie a été scindée en quatre catégories thématiques. Les ouvrages historiques et techniques ont été regroupés ensemble, ainsi que les ouvrages traitant d'économie et/ou d'économie du cinéma. Enfin, une troisième liste rassemble les ouvrages théoriques et/ou n'appartenant pas au champ des seules études cinématographiques. Enfin, les ouvrages rassemblant plusieurs contributions et/ou les actes de colloques, triés par titre, ont été listés dans la catégorie « ouvrages collectifs ».

1. Histoire et Techniques du Cinéma

Arnoldy, Edouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Editions du CEFAL, 2004

Balio, Tino, *Grand Design : Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, University of California Press, 1996

Barnier, Martin *En route vers le parlant , Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926 – 1934)*, Editions du CEFAL, 2002

Barrios, Richard *A song in the Dark, The Birth of the Musical Film*, Oxford University Press, 1995

Bloch, Marc, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien*,
Edition numérique de la version Armand Colin de 1949 établie par Pierre Palpant
Université du Québec, Chicoutimi,
Collection "Les Classiques des Sciences Sociales, 2005

Bradley, Edwin M, *Hollywood Musicals*, Mc Farland Publishing, 2004

Breebaart, Jeroen et Faller, Christof,
Spatial Audio Processing : MPEG Surround and Others Applications,
Wiley - Blackwell Publishing, 2007

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Réédition 1999.

Brownlow, Kevin, *The Parade's Gone By*, University of California Press, 1968

Cook, David. A, *Lost Illusions : American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, University of California Press, 2002

Crafton. Donald, *The Talkies, American Cinema's Transition to Sound,(1926 - 1931)*
University of California Press, 1999

De Baecque, Antoine, *La Cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture : 1944 - 1968*
Hachette, Coll. Pluriel Arts, 2005

Enticknap, Leo Douglas Graham, *Moving Image Technology : From Zoetrope to Digital*,
Wallflower Press,2005

Forsher, James, *The Community of Cinema : How cinema and Spectacle
Transformed the American Downtown*, Greenwood Publishing Group, 2003

Frieseke,Andreas, *Die Audio-Enzyklopädie : Ein Nachschlagewerk für Tontechniker*,
De Gruyter Verlag, 2007

Gauthier, Brigitte, *L'Histoire du Cinéma Américain, 2ème Edition*, Hachette, Supérieur, 2004

Gianluca Sergi, *The Dolby Era : Film Sound in contemporary Hollywood*,
Manchester University Press

Gille, Bertrand, *Histoire des Techniques, Techniques et Civilisations, Technique et Sciences*,
Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1978.

Gomery, Douglas , *Shared Pleasures : A History of movie presentation in the United States*,

University of Wisconsin Press, 1992

Gomery, Douglas, *Faire l'Histoire du Cinéma, Les Modèles Américains* (Tr. Fr), Ed. Nathan, 1993

Gomery, Douglas *The Coming of Sound*, Routledge Publishing, 2005

Graham, Gerald G, *Canadian Film Technology : 1896 – 1986*, University of Delaware Press, 1989

Haines, Richard W. *The Moviegoing experience : 1968 – 2001*, Mc Farland , 2003

Haines, Richard W. *Technicolor Movies, The History of Dye Transfer Printing*, Mc. Farland 2003

Harpole, Charles *History of the American Cinema, Lost Illusions*,
University of California Press, 2002

Higgins, Scott, *Harnessing the Technicolor Rainbow / Color Design in the Thirties*,
University of Texas Press, 2007

Hijya James, *Lee De Forest and the fatherhood of Radio* Lehigh University Press, 1992.

Hoffmann, Frank W et Ferstler, Howard, *Encyclopedia of Recorded Sound*,
2nd Edition, CRC Press, 2005

Holman, Thomilson, *5.1 Surround Sound : Up and Running*, Focal Press, 2000

Huber, David Miles et Runstein, Robert, E. *Modern Recording Techniques*,
Focal Press, 2009

Jewell, Richard B, *The Golden Age of Cinema : Hollywood, 1929-1945*,
Wiley Blackwell Publishing 2007

Johnston, Keith M. *McFarland, Coming Soon, A Technological History of the Film Trailer*
McFarland, 2009

Kernan, Lisa, *Coming Attractions : Reading american Movie Trailers*,
University of Texas Press, 2004

Kirsner, Scott, *Inventing the Movies : Hollywood's Epic Battle Between innovation
and the Status Quo*, Scott Kirsner Editions, 2008

Koszarski Richard, *An Evening's Entertainment : The Age of the Silent Feature Picture,
1915 – 1928*, University of California Press, 1994

Le Forestier, Laurent, *Aux sources de l'Industrie du Cinéma :Le Modèle Pathé, 1905 – 1908*,
L'harmattan, 2006

Lev, Peter, *The Fifties : Transforming the Screen*, University of California Press, 2005

Levy, Emanuel, *All About Oscar : The History and Politics of the Academy Awards*,
Continuum International Publishing Group, 2003 p195

Lloyd, Ann, Robinson, David, *The Illustrated History of the Cinema*, Macmillan, 1986

Lo Duca, Giuseppe, *Petite Histoire du Cinématographe*,
Ed. Le Capucin, Coll *Le Temps des Signes*, 2004

Low, Rachael, *History of British Film*, Routledge Publishing, 2005

Manonni, Laurent, *Le Grand Art de la Lumière et de l'Ombre : Archéologie du Cinéma*.
Nathan Université, Coll. « Réf. », 1995

Marmin, Michel, *Raoul Walsh ou l'Amérique perdue*,
Dualpha, Coll. Patrimoine du Spectacle, 2003

Matby, Richard, *Hollywood Cinema*, Willey Blackwell Publishing, 2003

Mc Carthy, Anna, *Ambient Television : Visual Culture and Public Space*,
Duke University Press, 2001

Meusy, Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894 – 1918)*,
Editions du CNRS, Paris, 1997

Millard A.J. *America On Record, A History of Recorded Sound*,
Second Edition, University of Alabama. 2005.

Monaco, Paul, *The Sixties*, University of California Press, 2003

Montagne, Albert *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France*,
L'harmattan, Paris, 2001,

Peseux, Valérie, *La Projection grand spectacle, du Cinérama à l'Omnimax*, Dujarric, 2004

Pinel, Vincent, *Le Siècle du Cinéma*, Larousse, Collection Art, Rééd. 2009.

Prince, Stephen, *A New Pot of Gold : Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*,
University of California Press, 2002

Pohlman, Ken C, *Principles of Digital Audio*,
McGraw-Hill Professionnal Publishing, 2005

Raimondo-Souto, Mario, *Motion Picture Photography : A History, 1891-1960*,
Mc Farland, 2007

Rumsey, Francis et McCormick, Tim, *Sound and Recording*,
Sixième édition actualisée, Focal Press, 2009

Sadoul, Georges, *Histoire du Cinéma Mondial*, 9ème Edition,
Flammarion, Paris 1949

Schatz, Thomas, *Boom and Bust : American Cinema in the 1940's*,
University of California Press, 1999

Sands, Pierre Norman, *A Historical Study of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences
1927-1947*, Ayer Company Publishers, 1976

Sprengler, Christine, *Screening Nostalgia : Populuxe props
and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*.
Berghahn Books, Collection On Film, 2009

Sultanik, Aaron, *Camera, Cut, Composition, A Learning Model*,
Associated University Press, 1995

Waldo Finler, Joel, *The Hollywood Story*, Wallflower Press, 2003

Ward, Peter, *Picture Composition for Film and Television*,
Focal Press / Elsevier Publishing, 2002.

Watkinson, John, *The Art of Sound Reproduction*, Focal Press, 1998

Williams, Alan Larson, Republic of Images, Harvard University Press, 1992

Yewdall, David Lewis *Practical Art of Motion Picture Sound*, Focal Press, 2003

Zielinski, Siegfried, *Audiovisions : cinema and television as entr'actes in history*,
Amsterdam University Press, 1999

2. *Histoire et Techniques du Cinéma*

Augros, Joël et Kitsopanidou, Kira, *L'économie du Cinéma Américain*, Armand Colin Coll. Cinéma, 2009

Balio, Tino, *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, 1985

Beller, Jonathan, *The Cinematic mode of Production, Attention Economy and the Society of the Spectacle*, University Press of New England, 2006

Benghozi, Pierre – Jean, *Le Cinéma entre l'art et l'argent*, L'Harmattan, Coll. Logiques Sociales, 2000

Bomsel, Olivier, et Le Blanc, Gilles, *Le Dernier Tango Argentique Le Cinéma face à sa numérisation*, Presses des Mines, 2002

Bonnell, René, *La Vingt – Cinquième image une économie de l'audiovisuel*, 4ème édition Gallimard, 2006

Creton, Laurent, *Cinéma et Stratégies : Economie des interdépendances*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008

Farchy, Joëlle, *Et pourtant ils tournent... Economie du cinéma à l'ère numérique* Ina Editions, Collection Médias Essais, 2010

Forest, Claude, *L'Argent du Cinéma, Introduction à l'Economie du Septième Art*, Belin, Collection Sup. Economie, 2002

Gras, Pierre, *Economie du Cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma / SCEREN, Coll. Les Petits Cahiers, 2005

Grainge, Paul, *Global Hollywood, Selling entertainment in a global media age*
Routledge, 2008

Huettig, Mae, *Economic Control of the Motion Picture Industry*,
Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994

Hunt, Bill, et Doogan, Todd, *The Digital Bits Insider's Guide to DVD*,
McGraw-Hill Professional, 2004

3. **Ouvrages Théoriques et/ou généraux**

Dominique Auderie, *Petit Vocabulaire du patrimoine culturel et naturel*, Ed. Confluences, 2003

Ball, Philip, *Bright Earth, Art and the Invention of Color*, University of Chicago Press, 2003

Barat, François, *Le Cinéma existe t-il ?*, Presses de la Renaissance, 1991

Bégout, Bruce, *La Généalogie de la Logique, Husserl, l'antéprédicatif et le catégoriel*,
Vrin, Coll. *Histoire de la Philosophie*, 2000

Bellour, Raymond, *L'Entre – Images*, Editions de la Différence, Coll. Essais, Rééd. 2002

Belting, Hans, *L'Histoire de l'Art est – elle finie ?*, Gallimard, Coll. Folio Essais, Rééd. 2007.

Boillat, Alain, *La Fiction au Cinéma*, L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2003

Bolter, Jay David, *Remediation : Understanding New Media*, MIT Press, 2000

Bordwell, David, et Thompson, Kristin, *L'Art du Film Une Introduction*,
De Boeck Université, Collection Arts & Cinéma, 1999

Brandi, Cesare, *Théorie de la Restauration*, Monum, 2001

Burch , Noël, *La Lucarne de l'Infini : Naissance du langage cinématographique* ,
Editions de l'Harmattan, rééd 2007

Canetti, Elias, *Masse et Puissance*, Gallimard, Collection Tel, 1986

Cavell, Stanley, *La Projection du Monde*, Belin, Coll. L'Extrême Contemporain, 1999

Cherchi Usai Paolo, *Silent Cinema, An Introduction*, BFI Publishing, 2000

Cherchi Usai, Paolo, *The Death of Cinema, History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*,
BFI Publishing, 2001

Chirouze, Alexandre, *Approche Communicationnelle des films de Fiction*,
Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paul Valéry, Montpellier III en 2006.

Comolli, Jean – Louis, *Cinéma contre Spectacle*, Verdier, 2009

Cook, Pam, *Screening The Past, Memory and Nostalgia in Cinema*,
Routledge, 2005

Costeix, Eric, *Cinéma et Pensée Visuelle / Regards sur John Carpenter*,
L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2006.

Coureau, Didier, *Flux Cinématographiques / Cinématographie des Flux*,
L'Harmattan, Coll. Esthétiques, 2010

Damien, Marie-Madeleine et Dorvillé, Christian,
Le patrimoine de nos régions : ruine ou richesse future ?
Editions de l'Harmattan, 2011

Déméter, Stéphane, *L'archéologie du néolithique à la révolution industrielle*, Ed. Mardaga, 2002

Desprats – Pequignot Catherine,
Métamorphoses Contemporaines, *Enjeux psychiques de la création*,
L'Harmattan, Coll. L'œuvre et la Psyché, 2008.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'Image*, Minuit, 1990

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992

Didi-Huberman, Georges, *Images Malgré Tout*, Minuit, 2004

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des Lucioles*, Minuit, 2009

Esquenazi, Jean – Pierre, *Film, Perception et Mémoire*,
L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 1994

Friedberg, Anne, *Windowshopping, Cinema and the Postmodern*,
University of California Press, 1994

Frodon, Jean – Michel, *Horizon Cinéma*, Cahiers du Cinéma, Coll. 21^eSiècle, 2006

Fuchs, Andreas, Melnick, Ross, *Cinema Treasures : A New look at classical movie theaters*,
MBI Publishing Company, 2004

Girard, René, *Le Bouc Emissaire, Le Livre de Poche*, Coll. Biblio Essais, 1986

Genette, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au Second Degré*, Editions du Seuil,
Coll Points / Essais, 1992

Gombrich, Ernst Hans, *L'Art et l'Illusion : Psychologie de la représentation picturale*,
Phaïdon Editeur, Rééd. 2002

Grievesson, Lee et Krämer, Peter, *The Silent Cinema Reader*, Routledge Publishing, 2004

Hayward, Susan, *Cinema Studies : The Key Concepts*, Routledge, 2000

Heinlich, Nathalie, *La Sociologie de l'Art*, Ed. La Découverte, Coll. Repères, 2004

Husserl, Edmund, *De la synthèse Passive*, Jérôme Million Editeur, 1998

Husserl, Edmund, *Expérience et jugement*, PUF, Coll Epiméthée, 1991

Jadé, Mariannick,

Le patrimoine immatériel : perspectives d'interprétations du concept de patrimoine,
Editions de l'Harmattan, Collection Muséologies, 2006

Jenkins, Henry, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, NYU Press, 2008.

Jost, François, *Le Temps d'un Regard : Du Spectateur aux Images*, Méridiens Klincksieck, 1998

Jullier, Laurent, *Le Son au Cinéma, Cahiers du Cinéma / Scéren*, Coll. Les Petits Cahiers, 2006

Jullier, Laurent, *Qu'est – ce qu'un bon film ?* Editions La Dispute, 2002.

Jullier, Laurent, Leveratto Jean - Marc, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*
Vrin, Collection Philosophie et Cinéma, 2008

Katz, Stéphanie, *L'Ecran, de l' Icône au Virtuel, la résistance de l'Infigurable*,
Ed. L'Harmattan, Coll. *Ouvertures Philosophiques*, 2004.

Michaud, Jean – Yves, *Aby Warburg et l'Image en Mouvement*, Macula, 2000

Michaud, Yves, *L'Art à l'Etat Gazeux*, Hachette, Coll. Hors Collection, 2004

Michaud, Yves, *Critères Esthétiques et Jugement de Goût*,
Ed. Jacqueline Chambon, Coll. Rayon'Art, Editions Jacqueline Chambon, 1999

Neale, Stephen et Smith Murray, *Contemporary Hollywood Cinema*,
Routledge, 1998

Païni, Dominique, *Le Temps Exposé : le Cinéma de la Salle au Musée*,
Ed. Cahiers du Cinéma, 2002

Scheinfeigel, Maxime, *Les Âges du Cinéma*,
Trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques, L'Harmattan, 2003.

Uttersson, Andrew *Technology and Culture : The Film Reader*, Routledge, 2005

Vouilloux, Bernard, *L'œuvre en Souffrance / Entre poétique et Esthétique*,
Belin, Coll. L'Extrême Contemporain, 2004

Walters, James, *Alternative Worlds in Hollywood Cinema : Resonance between realms*,
Intellect Books / University of Chicago Press, 2008,

Wojcik - Andrews, Ian, *Children's films : History, Ideology, Pedagogy, Theory*,
Garland Publishing, 2000

4. **Ouvrages collectifs** (Actes de colloques et/ou ouvrages dirigés)

American Cinema of the 1990's : Themes and Variations, Sous la direction de Chris Holmlund,
Rutgers University Press, Collection Screen Decades, 2008

Art of Projection, (The) sous la direction de Stan Douglas et Christopher Eamon,
Editions Hatje Kantz, 2009

Banquet Imaginaire, (Le), Gallimard, Coll. Réfléchir le Cinéma, 2002

Banquet Imaginaire 2 (Le), Le Cinéma sans la Télévision,
Gallimard, Coll. Réfléchir le Cinéma, 2004

Battleground : The Media, [2 Vol.] Sous la direction de Robin Andersen et Jonathan Gray,
Greenwood Press, 2007

Cesare Brandi / La Restauration, Méthodes et Etudes de Cas,
Sous la direction de Gennaro Toscano, Editions Stratis, Paris, 2007

Cinéma et Dernières Technologies,
Sous la direction de Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc,
De Boeck Universités, Collection Arts & Cinéma, 1998

Le CinémaScope entre Art et Industrie, Sous la Direction de Jean – Jacques Meusy,
Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2003

Cinéma : La grande histoire du Septième Art,
Sous la Direction de Laurent Delmas et Jean – Claude Lamy,
Larousse, Collections. Essais & Documents, 2011

Concise Handbook of Movie Industry Economics (A)
Sous la direction de Charles C. Moul
Cambridge University Press

Enjeux interculturels des médias : altérités, transferts, violences,
Sous la direction de Michèle Garneau, Hans – Jürgen Lüsebrink et Walter Moser,
Presses de l'Université d'Ottawa, 2011.

Histoire économique du cinéma français (1895 – 1995) (Une)
Regards croisés Franco – Américains, Sous la direction de Pierre - Jean Benghozi

et Christian Delage, L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2000

Histoire du Cinéma, Nouvelles approches,

Sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie,
Publications de la Sorbonne, Paris, 1989

History Highway (The), A 21st Century Guide to Internet resources

Sous la direction de Dennis A. Trinkle et Scott A. Merriman,
Editions M.E Sharpe, Inc. Rééd. 2006

Hollywood, Critical Concepts in Media and Cultural Studies,

Sous la direction de Thomas Schatz, Routledge, 2001

Hollywood Film Industry (The) : A Reader, sous la direction de Paul Kerr,

Routledge & Kegan Publishing, 1986

Licorne et le Dragon (La), Les Malentendus dans la Recherche de l'Universel

Sous la direction de Daiyun Yue et Alain Le Pichon

Presses Universitaires de Pékin / Editions Charles Léopold Mayer, 2004

Lowering the Boom : Critical Studies in Film Sound,

Sous la direction de Jay Beck et Tony Grajeda, University of Illinois Press, 2008.

Penser la Création Audiovisuelle,

Sous la direction de Jean-Luc Lioult et Emmanuelle André, Ed. L'Harmattan, 2009

Preserve Then Show,

DFI Publishing, Danemark, 2002

Tendres Ennemis : Cent Ans de Cinéma entre la France et l'Allemagne.

Sous la direction de Hurst Heike et Heiner Gassen,

L'Harmattan, 1991

The Carton Music Book,

Sous la direction de Daniel Goldmark et Yuval Taylor, Chicago Review Press, 2002

Philosophy of Technology: The Technological Condition - An Anthology,

Sous la direction de Robert Scharff et Val Dusek, Wiley Blackwell Publishing, 2002

Périodiques

1895, Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma (AFRHC)

Billboard (Rovi Corporation)

Cahiers du Cinéma (Phaidon)

Cinergon

Cinemas, Revue d'études cinématographiques

Journal of Film Preservation (Fédération Internationale des Archives du Film)

Popular Science Monthly, (Bonnier Corporation)

Positif (Scope Editions)

Science et Vie (Mondadori France)

Screening The Past (La Trobe University, Australie)

Théorème (Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel - IRCAV)

Webographie

American Widescreenmuseum (www.widescreenmuseum.com)

Comprendre le Cinéma Numérique (www.manice.org)

Le Forum du Projectionniste (www.projectionniste.net)

Observations on Film Art (www.davidbordwell.net/blog/)

The Virtual Museum of Vintage VCRs (www.totalrewind.org)

In70mm.com : The 70mm Newsletter (www.in70mm.com)

The AMC Filmsite (www.filmsite.org)

The Internet Movie Database (www.imdb.com)

The Internet Archive (www.archive.org)

Silver Screens (www.silverscreens.com)

The Cinema Technology E - Magazine (www.cinematologymagazine.com)

Lexique des termes techniques

Aspect Ratio

L'Aspect Ratio désigne le rapport Largeur sur Hauteur présenté, ici, par l'image d'un film. Pour différencier les images vidéo et cinéma, on utilise normalement des fractions (4/3, 16/9, 5/4, 21/9) pour désigner les aspects ratio du signal vidéo (sans préjuger d'un éventuel ***letterboxing*** des images contenues dans ce signal), et plutôt des nombres décimaux dans l'univers des cabines de projection. Ainsi, par exemple, un film en 16/9 vidéo se verra désigné, en cabine, par le chiffre 1,77:1 (ou 1,78:1 selon les arrondis). Aujourd'hui, l'immense majorité des films projetés en salles le sont soit en 1,85:1, soit dans des formats avoisinant les 2,40:1. L'adaptation des œuvres cinématographiques d'un format à l'autre se fait soit par centrage à l'aide de « caches » noirs, soit par recadrage, au prix d'une perte d'information visuelle. (voir ***Pan & Scan, Letterbox***)

CAPS

Développé à la fin des années 1980, le système CAPS (Computer Assisted Production System), expérimenté sur */The Little Mermaid/* en 1989, avant son utilisation */in extenso/* sur */The Rescuers Down Under/* l'année suivante, permettait de scanner les dessins des animateurs, et réaliser directement sur ordinateur les opérations d'encrage, de coloriage, une avancée saluée deux ans plus tard par un Oscar technique et scientifique.⁵⁸³

Cealsing (ou Self – Sync)

Pratique consistant à charger une même copie pellicule d'un film dans un nombre plus ou moins grand de projecteurs à la suite, de manière à pouvoir organiser plusieurs séances quasi – simultanément, tout en ne louant qu'une seule copie. La tension du film devant être optimale tout au long de son parcours, un tel système suppose un respect draconien de précautions quant au calcul des délais à appliquer au départ sur chaque projecteur.

Crop

Pratique consistant à recadrer un film de manière fixe tout au long de celui – ci, quelle que soit la

583 Jerry Beck, *The Animated Movie Guide*, Chicago Review Press, 2005 p. 287

méthode utilisée pour obtenir ce résultat. Se dit, principalement, par opposition au « pan & scan » où le recadrage est fait de manière plus subtile, en déplaçant le cadre visible afin de garder à l'écran les zones importantes de l'image.

DCP

Acronyme de ***Digital Cinema Package***, qui désigne l'ensemble des fichiers nécessaires à la projection numérique professionnelle dans une salle de cinéma. Les DCP sont constitués de trois éléments fondamentaux : les fichiers « source » (son et image), un fichier XML contenant les instructions de lecture (cadence de projection, adresse des échantillons, etc...), et les éléments annexes (sous – titres, etc...) Il existe deux sortes de méthodes pour leur compilation. Dans certains cas, notamment pour les grandes productions internationales, plutôt que de refaire un DCP pour chaque marché local, il est plus simple de faire réaliser à l'échelle de chaque pays des sortes de « sous - DCP » appelés «VF » pour « Version File », qui contiennent des langues supplémentaires et/ou des sous – titres supplémentaires, mais nécessitent, pour être lus, qu'un DCP « OV » (pour Original Version) soit également présent sur le serveur. Pour faire des économies en matière de place, il arrive cependant que soient réalisés des DCP spécifiques, supprimant la nécessité du double ***Ingest*** OV + VF. En outre, chaque couple DCP + Projecteur suppose l'utilisation, pour la lecture, d'une ***KDM*** ou clef de lecture valide. Enfin, notons qu'un DCP contenant des données compressées, il peut arriver que, à durée égale, les DCP de deux films différents peuvent présenter, selon le prestataire et/ou le distributeur, des différences de taille pouvant aller du simple au quadruple.

Dolby Stereo

Lancé en 1977 avec *Star Wars*, de George Lucas, le procédé Dolby Stereo repose sur le matriçage d'une bande son stéréophonique dans une simple piste sonore optique stéréophonique. Par le jeu du déphasage, on peut en tirer quatre canaux virtuels supplémentaires, assignés aux voies arrière et centrales. Neuf ans plus tard, la firme améliore encore son système avec le procédé *Dolby SR*, ou Spectral Recording, qui, vante sa publicité, « permet à un enregistrement analogique de rester compétitif face au [son] numérique, sans être pénalisé par le coût. »⁵⁸⁴. En plein développement du son numérique dans les foyers, c'est un argument auquel les exploitants, qui en 1986 pouvaient on l'imagine être sensibles, argument qui sera repris en 1993, comme en témoigne la publicité citée ici.

584 Publicité conjointe pour les studios AIR de Londres et le procédé Dolby SR. Citation attribuée dans la publicité à « Lance Phillips, Chef ingénieur (du son). ». *Billboard*, N°105, Vol. 24, 12 Juin 1993, p.67

Downmix

Pratique inverse d'une spatialisation, qui consiste à fusionner les différentes pistes d'une bande – son en un nombre plus restreint (une ou deux, généralement, c'est à dire, soit monophonique ou stéréophonique), tout en cherchant à préserver au mieux l'équilibre sonore entre celles – ci. On ne peut en effet pas simplement prendre toutes les pistes et les superposer pour en tirer un downmix. En faisant cela, par exemple, les voix et les dialogues, traditionnellement assignés au canal central d'un mixage 5.1, vont, dans un downmix stéréo (2.1 ou 2.0 se retrouver diffusés par deux enceintes au lieu d'une : l'amplification et la puissance ressenties ne sont ainsi pas du tout les mêmes, ce qui va pouvoir mettre à mal l'équilibre de l'ensemble. D'où l'importance de pondérer au mieux le volume sonore de chacune des pistes, et de réaliser un mixage entièrement nouveau séquence par séquence, comme James Cameron a pu le faire pour son *Avatar*, par exemple. Malheureusement, la plupart des opérations de downmix sont réalisées directement dans la chaîne sonore de la salle de cinéma ou celle de l'installation de visionnage à domicile : de nombreux lecteurs DVD et Blu – Ray – Disc du commerce sont en effet équipés de sommaires cartes de traitement du son, qui se contentent généralement d'appliquer un filtre moyen à chaque canal afin de compenser approximativement les différences de puissance, dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle du procédé *Arkamys*, mais à l'envers.⁵⁸⁵

DTS

Système de son surround numérique à six canaux discrets, lancé à partir de 1993. Avatar moderne de systèmes comme le *Vitaphone*, il repose sur l'utilisation d'un timecode informatique, inscrit sur la pellicule dans l'espace entre la piste optique et l'image, pour piloter la lecture synchrone d'un ou plusieurs disques contenant un enregistrement numérique de la bande son du film, synonyme, en théorie, d'un gain qualitatif important. Le système bénéficie de l'héritage du procédé LC – Concept, qui reposait, en lieu et place des disques, sur l'utilisation de cartouches – mémoire à enficher dans la façade du processeur, qu'il tuera littéralement dans l'oeuf, les inventeurs français ayant commis l'erreur de ne pas s'associer d'entrée avec un poids lourd de l'industrie, alors que le DTS bénéficiait du soutien (notamment financier), de Steven Spielberg, qui s'en fera d'ailleurs d'une certaine manière le camelot, en explorant ses capacités

⁵⁸⁵ Bien que le sujet soit potentiellement intéressant et fructueux ici, on ne développera pas ici les modalités complexes des opérations de downmixing. Pour plus d'informations, le lecteur est invité à consulter les ouvrages suivants, qui contiennent notamment le détail et les formules utilisées dans certains algorithmes de downmix automatisé.

Thomlinson Holman, *5.1 Surround Sound : Up and Running*, Focal Press, 2000

Jeroen Breebart, Christof Faller, *Spatial Audio Processing : MPEG Surround and Others Applications*, Wiley - Blackwell Publishing, 2007

dans son *Jurassic Park* (1993).

Ecran Trans – sonore

Afin de permettre d'optimiser la transmission du son à travers l'écran, celui – ci est perforé sur toute sa surface, de trous d'environ 1mm de diamètre, régulièrement espacés. Virtuellement tous les écrans à travers le monde sont des écrans trans – sonores, à une seule exception près : les écrans destinés à une projection par l'arrière, qui sont généralement constitués d'un film plastique translucide mais non perforé.

Fansubbing

Pratique consistant à sous – titrer un film avec les moyens du bord, pour en faciliter la diffusion hors de ses frontières initiales. A l'origine, le fansubbing concernait presque exclusivement les films d'animation japonaise, et se faisait en VHS, à l'aide d'une titreuse vidéo. Les copies étaient alors expédiées par courrier aux communautés de passionnés, où elles étaient alors à leur tour dupliquées, ce qui entraînait une importante dégradation qualitative. Cette dégradation les rendait plutôt inoffensives face aux éditions vidéo « officielles » du commerce, au profit desquelles les fansubbers se retiraient, par éthique. Les versions fansubbées pouvaient également servir aux studios ou aux éditeurs de publicité gratuite en amont d'une de leurs sorties « officielles », d'où leur relativement bonne tolérance de celles – ci.

Aujourd'hui, le fansubbing se fait par adjonction d'un fichier texte annexe au fichier vidéo, si bien que l'affichage des sous – titres devient optionnel, et permet qu'un seul et même fichier source serve à la réalisation de plusieurs versions fansubbées. Dans la pratique, l'internaute récupère généralement d'abord le fichier de sous – titres correspondant à sa langue sur l'un des principaux sites spécialisés en la matière, sur lequel il récupère aussi l'identification du ou des fichiers avec lesquels ledit sous – titre est compatible (il peut arriver qu'un même fichier de sous – titre soit compatible avec plusieurs versions ou « releases ».) De nos jours, l'amélioration de la qualité de la distribution des fichiers pirates et les efforts parfois impressionnants déployés par certaines équipes très organisées (certaines sont dotées de correcteurs, et de plusieurs traducteurs) ont fait que, sur les réseaux illégaux, une version fansubbée peut perdurer longtemps après la sortie dans le commerce d'une version « officielle », et ce, d'autant plus que contrairement aux sous titres des versions légales, leur affichage est entièrement paramétrable à l'aide de logiciels idoines, comme VLC, Media Player Classic ou encore SubViewer.

Featurette

À l'origine, le terme de *Featurette* désignait, dans l'univers cinématographique américain, un film (feature, en anglais) d'une longueur comparable à ce que nous appellerions un moyen – métrage, constitué généralement de deux à quatre bobines, pour une durée de projection oscillant entre 20 et 45 minutes. Ce format, peu usité en dehors du marché américain, rendait les films de cette durée, difficilement exportables en l'état, comme certains films de Laurel et Hardy ou de Roscoe « Fatty » Arbuckle, par exemple. On pouvait donc en rassembler plusieurs bout à bout et les vendre à l'étranger sous forme de film à sketches.

Aujourd'hui, le terme de *Featurette* a connu un certain glissement de sens, et désigne plutôt les courts – métrages, d'une durée généralement de 12 ou de 8 minutes, calibrés à la fois pour une diffusion sur la télévision américaine, dans le cadre de la promotion des films, et pour une adjonction en supplément, sur les éditions des DVD. Ce terme est en effet venu, très vite, remplacer celui de *documentary*, que l'on pouvait trouver sur beaucoup des premières éditions DVD de films. Ce changement de terminologie peut, selon Bill Hunt et Todd Doogan, s'expliquer par des considérations économiques de la part des éditeurs vidéo américains. En effet, les syndicats professionnels américains, puissants, font pression auprès de leurs adhérents pour que ceux – ci exigent d'être payés s'ils participent à un « documentaire », qui est un genre cinématographique à part entière. D'où la création de ce nouveau format de *featurette*, composé d'interviews pour la plupart tournées durant la phase de promotion du film, à laquelle les acteurs, et plus généralement les protagonistes principaux de sa production (scénariste, monteur, bruiteur, etc...) sont, par contrat, généralement tenu de participer gracieusement.⁵⁸⁶

Ingest

Opération de chargement d'un DCP dans les disques durs du serveur de la salle de cinéma. Selon le prestataire, elle être effectuée soit « physiquement » à l'aide d'un support de transport (le plus souvent, un disque dur externe expédié par les transporteurs habituels des copies, ou, parfois, par un livreur postal spécialisé) par le projectionniste, soit, à distance, par le distributeur, lequel peut parfois en profiter pour « forcer » la main d'un cinéma en lui envoyant des titres qu'ils n'a pas demandés. Les **KDM**, très légères et envoyées séparément (le plus souvent par courrier électronique) sont quant à elles ingestées le plus souvent à l'aide d'une simple clef USB. L'opération d'ingestion d'un DCP pouvant prendre plusieurs

⁵⁸⁶ Bill Hunt, Todd Doogan, *The Digital Bits Insider's Guide to DVD*, McGraw-Hill Professional, 2004, p.43

heures pour un seul film, certains projectionnistes, manquant de temps pour tous les faire durant la nuit précédant les premières séances, se voient contraints de faire du *Play and Ingest*, c'est à dire de charger des films sur des serveurs déjà sollicités par une projection en cours, ce qui peut entraîner, dans certaines conditions, des perturbations dans le système et une infime perte de fluidité néanmoins théoriquement perceptibles dans des films par ailleurs fortement demandeurs en débit.

KDM

Acronyme de Key Delivery Messages, la KDM, ou clef de lecture, est un petit fichier qui autorise le décryptage par un serveur et un projecteur donné, des données contenues dans le DCP qui y est associé, mais dans un intervalle temporaire restreint, afin d'éviter notamment les avant – premières sauvages.

Kinescopage

Opération consistant à reporter sur film les images issues d'un média électronique, quel que soit son format, aujourd'hui, généralement par laser. Cette procédure est longue, dans la mesure où il faut impressionner la pellicule image par image avec un temps d'exposition plus ou moins long selon le contraste attendu par l'étalonneur. On appelle la copie film qui résulte de cette opération un *Shoot*.

Letterbox

Pratique, surtout en vigueur en France et/ou dans des pays culturellement sensibilisés à la politique des auteurs, consistant à afficher l'image d'un film centrée dans un format d'image dont elle diffère à l'aide de bandes noires jouant le rôle de masques virtuels, au prix, toutefois, d'une perte de définition et d'une réduction de la taille de l'image, si bien que certains cartons des génériques et/ou certains détails importants pour la compréhension de la diégèse peuvent devenir impossibles à distinguer.

P.A.D

L'acronyme Prêt A Diffuser (PAD) désigne, pour les chaînes de télévision et/ou de radio, les bandes et/ou les fichiers vidéo conformés aux exigences techniques de la chaîne, d'une part, et aux normes régissant la télédiffusion, d'autre part. A partir du moment où elle s'inscrit dans le cadre de celles – ci, chaque chaîne de télévision est libre de fixer elle – même ses exigences, sur le mixage sonore et/ou le format d'image, par exemple.

Pan & Scan

Pratique consistant à recadrer une œuvre cinématographique d'aspect ratio plus large que celui du format auquel elle est destinée, par amputation de la droite ou de la gauche de celle – ci, parfois accompagnée de panoramiques de recadrage dans le cas où, par exemple, il faille montrer au spectateur des informations situées sur les deux extrémités de l'écran, ou attirer son attention sur un élément particulier. Certains réalisateurs, comme James Cameron, sont réputés s'impliquer fortement dans ces opérations, dont l'impact artistique peut en effet être fort dommageable pour l'œuvre initiale. En Europe, et plus particulièrement en France, les spectateurs sont culturellement davantage habitués à voir en vidéo leurs films en *Letterbox*.

Peer – To – Peer

L'échange de fichiers sur Internet se fait à travers trois pratiques dominantes : le *download*, le *streaming* et le *Peer – to – Peer*. Dans le cadre de ce dernier, la distribution se fait à travers un protocole où tous les ordinateurs reliés au réseau ont un niveau de hiérarchie équivalent, d'où le terme « peer to peer », qui signifie, littéralement, « pair à pair ». Il s'agit d'une variante informatisée et aléatoire du troc : chaque internaute partage le ou les fichiers qu'il a téléchargés ou est en train de télécharger, tout en téléchargeant d'autres fichiers à partir d'autres ordinateurs. Le téléchargement du fichier, contrairement au *direct Download*, ne se fait pas d'une seule traite, mais par le téléchargement successif de « parties » du fichiers, haché en fragments réassemblables in fine par le logiciel d'échange, qui se charge de cette opération. Plus le nombre d'internautes connectés est élevé, plus grand est le nombre de « sources » potentielles, et donc, la vitesse de téléchargement d'un fichier. De même, plus l'internaute partage de fichiers, plus le logiciel de partage lui attribuera une priorité grande, par rapport à d'autre qui ne font que consommer sans échanger à leur tour. De par sa forme et sa logique virale, un tel réseau rend très difficile la remontée vers celui qui a mis en ligne le fichier pour la première fois.

Roadshow (parfois aussi orthographié ***Road – Show***)

Historiquement, l'exploitation Road-show fut, pour une industrie du Septième Art, l'occasion de se construire une nouvelle identité auprès d'un public aisé et cultivé. Comme le résume Aubrey Solomon, « Ces présentations [des films], souvent organisées dans de vastes lieux d'ordinaires dévolus à autre chose que des films, étaient loués pour une période donnée par le distributeur, et offraient un programme conçu pour imiter d'aussi près que possible d'authentiques représentations théâtrales, avec seulement deux séances par jour. », et, bien souvent, un entracte à mi – course ou aux deux tiers de la séance, exactement comme dans une représentation théâtrale. Comme au théâtre également, et comme c'est encore le cas au

Royaume – Uni, par exemple, le placement dans la salle était numéroté, et pouvait se réserver, parfois plusieurs semaines à l'avance, si bien qu'une projection cinématographique *Road-Show* pouvait se jouer à guichets fermés. La programmation était, du moins, calculée dans ce sens. Par la suite, avec l'évolution des technologies de projections, l'exploitation *Road-Show* comme les *Special Venues*, qui restent, dans leur principe, des séances événementielles, sera le principal fer de lance du Todd – AO comme du CinemaScope.⁵⁸⁷ Paradoxalement, ce sont ces séances *Roadshow*, pourtant peut – être les moins représentatives de l'exploitation majoritaire des films, qui se qui nous ont laissé le plus de traces, notamment grâce à la couverture médiatique locale qu'elles pouvaient susciter, et/ou aux notes techniques destinées aux projectionnistes. Aujourd'hui, ce type d'exploitation a pratiquement disparu, entre autres parce que les spectateurs sont désormais habitués, apparition des multiplexes oblige, à une programmation pluriquotidienne des films, pratiquement en continu, et parce que les « palaces » de plusieurs milliers de places qui accueillait ces séances hors du commun ont été depuis reconvertis, ou ont vu leur grande salle divisée en plusieurs plus petites. Pour autant, aujourd'hui encore, il existe quelques films qui se prêtent à une exploitation de type *Road-Show*, avec ouverture, entracte et musique de sortie, à l'instar de *Kingdom of Heaven*, de Ridley Scott, ressorti ainsi en 2007, par exemple.

Scan

Opération qui consiste à numériser, souvent image par image et à haute résolution, chacun des photogrammes d'un film afin de les retoucher et de les traiter séparément, le plus souvent en vue d'une numérisation, mais aussi, parfois, en vue de la simple création d'un ***DCP*** destiné à une nouvelle exploitation numérique. Selon la résolution, le ***Scan*** d'un film peut être très encombrant, et nécessiter au minimum plusieurs Téra – Octets.

Seamless Branching

Procédé informatique permettant de stocker plusieurs versions d'un même film, tout en économisant de la place grâce à la suppression des parties redondantes. En d'autres termes, il s'agit de « permettre à la lecture du disque de suivre des chemins multiples, principalement à travers le même matériau en sautant de passage en passage sans qu'apparaisse une interruption ou une pause dans le flux vidéo.[..] Ceci est pratique pour des films dotés de fins alternatives, de director's cut (version du

587 Aubrey Solomon, *The Fox Film Corporation, 1915 - 1935 : A History and Filmography*, Mc Farland Publishing, 2011, p.38

réalisateur) et ainsi de suite. »⁵⁸⁸ A titre d'exemples, citons les films de James Cameron *The Abyss* et, plus récemment, *Avatar*, qui ont tous deux bénéficié d'un complexe maillage *seamless branching* dans leurs éditions vidéo et DVD afin de faire tenir sur la même galette deux versions (trois dans le cas d'*Avatar*) qui, mises bout à bout, auraient nécessité un taux de compression (et donc une perte de qualité) beaucoup plus élevé. Certaines platines DVD ou Blu Ray Disc récentes permettent aujourd'hui d'utiliser également ce procédé pour faire automatiquement sauter à la lecture des passages entiers des films jugés susceptibles de choquer le jeune public, sans que l'expurgation soit irréversible, comme ce fut le cas dans les années 1990, sur les DVD distribués par la puissante et conservatrice chaîne américaine Wal – Mart, où certains films sont disponibles dans une version réalisée spécialement pour cette chaîne.

Shoot

Copie pellicule réalisée par ***Kinescopage***, c'est à dire, par un report sur film de contenus vidéo ou numériques.

Silver Screen

Bien avant son utilisation aujourd'hui pour permettre la projection en relief par lumière polarisée, le *Silver Screen* a fait son apparition dans l'Ohio dans les années vingt, afin d'augmenter le rendement lumineux de l'écran, (et donc, la brillance des images perçues par le public), pour culminer dans les années trente. Depuis, par métonymie, les anglophones ont gardé pour habitude d'employer l'expression « silver screen » pour désigner l'écran de la salle obscure. Ironie de l'histoire, les écrans métallisés, que nécessitent la quasi totalité des systèmes 3D passifs (Masterimage, RealD, les deux principaux leaders du passif) sont aujourd'hui décriés par les opérateurs dans les salles pour les mêmes raisons : leur trop fort gain qui dénature la projection 2D des films.

Sing A – Long (parfois aussi orthographié Sing – Along)

Aussi appelée version « Karaoké », la version Sing – A – Long d'un film comporte les paroles des chansons de celui – ci incrustées en bas ou en haut de l'écran, et un dispositif de pointage permettant d'indiquer au public la syllabe ou le mot à chanter pour être à l'unisson des acteurs présents à l'écran (d'où le terme « Sing - Along », qui signifie littéralement, chanter à l'unisson ou chanter en chœur). Grand moment de communion, le sing – along ne désignait pas forcément à l'origine le cinéma, même si c'était un lieu pratique pour s'y adonner. Le Sing A Long permettait aussi aux communautés de se rassembler,

588 Jim Taylor et al. *DVD Demystified*, McGraw Hill Professional Publishing, 2006, Chapitre 9, p.51.

comme ce fut pendant longtemps le cas au Fox Theater d'Atlanta. L'auditoire y était accompagné par le célèbre orgue « Mighty 'Mo' Moller » dont était équipé la salle tandis qu'étaient projetées à l'écran des diapositives des paroles.⁵⁸⁹ La célèbre « Bouncing Ball » développée en 1926 par les Frères Fleischer, qui saute de syllabe en syllabe afin de donner un point de repère tant à l'auditoire qu'à l'organiste, fut, avec les actualités, l'un des moyens d'introduire sans grands risques le parlant auprès du grand public notamment, à partir de 1928 et la collection des Screen Songs, vite déclinée, grâce à son succès, en magazine jusqu'à ce que des combats judiciaires entre publications rivales ne viennent ternir l'image du genre dans la seconde moitié des années 1940.⁵⁹⁰ On assistera à un revival du genre dans les années 1990, au cours desquelles furent éditées avec un succès non négligeable des vidéocassettes de sing – along d'extraits des plus célèbres séquences musicales Disney, y compris en France sous le titre « Chantons Ensemble ». Des morceaux choisis de cette collection ont été par la suite régulièrement repris en guise de suppléments, d'abord sur les vidéocassettes, puis les DVD des « grands classiques » Disney, puis parodiées avec un plaisir évident par Bradley Raymond dans le téléfilm *The Lion King 1 1/2 : Hakuna Matata* en 2004.

Stenbeeck

Fondée à Hambourg en 1931 par Wilhelm Stenbeeck, la firme du même nom (parfois orthographiée incorrectement avec un seul « e » ou avec un « i » inutile après le premier « e ») est devenue l'une des marques de référence au niveau mondial, en matière de tables de visionnage / montage à défilement horizontal, à un point tel que, comme l'évoque Paolo Cherchi Usai dans son ouvrage *Silent Cinema : An Introduction*, l'une des premières questions que pose l'agent d'accueil au chercheur venu consulter des films sur table est « Etes vous familier de l'utilisation de la Stenbeeck », même lorsqu'il ne s'agit pas d'une table de cette marque. Le principe n'en variant en effet guère d'une marque à l'autre, par extension, il peut arriver que le terme soit employé, dans le monde de la recherche et des archives en cinéma, par antonomase de la même manière que « frigidaire » est régulièrement pour désigner un réfrigérateur, quelle qu'en soit la marque.

589 James Forsher, *The Community of Cinema : How cinema and Spectacle transformed the American Downtown*, Greenwood Publishing Group, 2003, p.108

590 Il semblerait que, lors de son changement de formule, le magazine *Screen Songs* ait opté pour une maquette et une typographie « suffisamment proches pour conduire à la confusion » aux yeux de son concurrent *Song Hits*. Principale source de l'ire de l'éditeur New – Yorkais, semble t – il, le changement de format du magazine, ce qui tendrait à suggérer que déjà, en 1947, existait une prise de conscience quant à l'importance que pouvaient avoir de tels détails techniques quant à la constitution d'une image de marque auprès du public. *"Song Hits" Sues "Screen Songs" Over Format*, Billboard, Volume 59 N°10, Edition du 8 Mars 1947 p.14

Streaming

Diffusion en direct via un réseau informatique de contenus audio ou vidéo, qui ne font que transiter sur le disque dur récepteur le temps de leur lecture, avant d'être effacées au fur et à mesure.

Stretch Printing

Technique consistant à reconstituer au mieux la durée réelle d'un film sans toucher à la cadence de défilement des installations contemporaines. Deux principales méthodes s'opposent, avec chacune leurs avantages et leurs inconvénients, la répétition de photogrammes à intervalles réguliers, d'une part, la création de « faux » photogrammes, d'autre part, soit par simple superposition de deux photogrammes existants, soit, numériquement, par création d'un photogramme virtuel, à l'aide de fonctions dérivées du morphing le plus souvent.

Surround Sound, son surround

En stéréophonie (2.0 ou 2.1), on peut uniquement localiser approximativement un son sur la ligne d'horizon frontale déterminée par l'espace séparant les deux enceintes utilisées. Sur le papier, un système surround permet de gagner en précision frontale, et, littéralement, d'encercler le spectateur dans un espace sonore, si bien qu'on va pouvoir désormais travailler presque à 360°, en faisant venir les sons de toutes les directions, comme dans cette séquence de *Star Wars Episode VI : Return of the Jedi*, dans lequel, comme ce souvient ce projectionniste londonien, on pouvait entendre les starship troopers « arriver du fond de la salle avant d'entrer sur l'écran par les côtés ».

Télécinéma

Opération inverse d'un ***Shoot***, consistant à transférer vers un support vidéo (analogique ou numérique) le contenu d'une copie film, pour en tirer un vidéogramme. S'il s'agit d'une copie neuve, la numérisation est généralement réalisée à vitesse réelle, soit 24 ou 25 images / seconde selon le format vidéo de destination et l'utilisation ou non de techniques de ***Stretch Printing***. A ne pas confondre avec un ***Scan***, qui concerne plus généralement l'univers des copies d'archives et/ou celui de l'imagerie numérique, et se fait image par image.

Tilt & Scan

Pratique consistant à recadrer une œuvre cinématographique d'aspect ratio moins large que celui

du support auquel elle est destinée, par amputation, selon le moment, du haut ou du bas de celle – ci, amputation parfois accompagnée de mouvements de caméras « virtuels » ajoutés lorsque le centrage de l'image doit changer au cours d'un même plan, par exemple si des informations importantes se trouvent en bas de l'image au début de celui – ci, et en haut de l'image à la fin. De plus en plus répandue pour la télédiffusion en 16/9 de programmes initialement tournés et/ou composée en 4/3, cette pratique est l'héritière du *Pan & Scan*, et pose des problèmes éthiques tout aussi important que celle – ci, notamment parce que le tilt – scan suppose généralement une perte de définition supplémentaire pour les images source quand celles – ci sont en vidéo : la résolution d'image est pourtant bien la même, à cause de la différence de paramétrage des pixels.

Time Shifting

Pratique consistant, pour le spectateur, à prendre le contrôle sur le déroulement dans le temps du programme qu'il regarde afin de l'adapter à ses activités. Initialement apparu dans les années 1970 avec l'arrivée du magnétoscope vidéo, (d'ailleurs attaqué pour cela par l'univers de la télévision, qui voyait d'un très mauvais oeil la fonction « avance rapide »), le *Time Shifting* permit d'abord de s'affranchir des horaires de diffusion et de sauter les plages publicitaires. Par la suite, avec le développement des systèmes de salon à disque dur, il est aujourd'hui possible de regarder en différé des programmes, et/ou de naviguer à volonté dans un différé en cours, pour reversionner une séquence, par exemple. Aujourd'hui, presque tous les récepteurs Câble, Satellite ou ADSL proposent cette fonction, rejoints depuis quelques mois par certains modèles de téléviseur haut de gamme, sur lesquels il suffit de brancher une clef USB de capacité suffisante.

Wet Gate Printing

Aussi parfois appelée *Tirage par immersion* en français, cette pratique consiste à réaliser un tirage d'une copie fort endommagée (rayée ou sale) en immergeant le couloir d'exposition (et la copie elle même) dans un bain spécifique. Ce bain a pour particularité d'annuler certaines des propriétés optiques des rayures, et donc, de les rendre virtuellement invisible sur la copie ainsi obtenue. Cette technique offre un rapport investissement / résultat intéressant, et est encore en usage aujourd'hui, même si des filtres numériques permettant d'en imiter les effets ont commencé à faire leur apparition. En matière de projection, le badigeonnage d'une copie à l'aide d'un produit appelé *Film Guard* peut produire un résultat, comparable, bien que beaucoup moins spectaculaire. On invitera le lecteur à noter que ce procédé est connu du grand public au – delà de la presse spécialisée, puisqu'on peut y trouver des références dans la

littérature de fiction, à l'instar de *Stardust : A Novel*, de Joseph Kanon, paru en 2010 chez Simon and Schuster.

Filmographie chronologique

1895

Arrivée d'un train en gare de La Ciotat.⁵⁹¹

1902

Le Voyage dans la Lune, Georges Méliès⁵⁹²

591 Le lecteur désireux de connaître en détail la chronologie des films réalisés et produits par les Frères Lumière est invité à consulter l'ouvrage dirigé par Michelle Aubert et Jean – Claude Séguin, *La production cinématographique des Frères Lumière*, (BIFI / Editions Mémoires de Cinéma), 1996

592 La filmographie complète de George Méliès ne sera pas reprise ici pour les mêmes raisons. Le lecteur est invité à consulter l'ouvrage de Jacques Malthète, *Méliès, Images et Illusions*, Exporégie, 1996.

Année	Titre original (Titre français ou titre alternatif)	Réalisateur	Principaux producteurs
1903	<i>The Great Train Robbery (Le vol du grand rapide)</i>	Edwyn Porter	Edison Manufacturing Co.
1913	<i>Fantômas à l'ombre de la Guillotine</i>	Louis Feuillade	Gaumont
1913	Suspense	Lois Weber Phillips Smalley	Rex Motion Picture Co.
1914	<i>Cabrila</i>	Giovanni Pastore	Itala Film
1916	<i>Intolerance : Love's Struggle Throughout the Ages (Intolérance)</i>	David W. Griffith	Triangle Film Corporation / Wark Producing
1917	<i>Buckling Broadway (A L'Assaut du Boulevard)</i>	John Ford	Universal Film Manufacturing Co.
1919	<i>Back to God's Country (L'Instinct qui Veille)</i>	David Hartford	Canadian PhotoPlays, Ltd / Shipman – Curbwood Co.
1920	<i>The Devil's Passkey</i>	Erich Von Stroheim	Universal Film Manufacturing Co.
1923	<i>La Roue (La Rose du Rail)</i>	Abel Gance	Films Abel Gance
1924	<i>The Trail of the North Wind</i>	Neil Shipman Bert Van Tuyle	Neil Shipman Productions, Inc.
1924	<i>Greed (Les Rapaces) Erich Von Stroheim</i>	Erich Von Stroheim	Metro – Goldwyn Pictures Corp.
1925	<i>The Lost World (Le Monde Perdu)</i>	Harry O'Hoyt	First National Pictures
1925	<i>Ben Hur A tale of the christ by General Lew Wallace</i>	Fred Niblo	Loew's Inc. / MGM
1925	<i>The Gold Rush (La Ruée vers l'Or)</i>	Sergueï M. Eisenstein	Charles Chaplin Productions
1925	<i>Bronenosets Potyomkin (Le Cuirassé Potemkine)</i>	Roland West	Goskino
1926	<i>The Bat</i>	James Cruze	Feature Productions / Roland West Productions / United Artists
1926	<i>Old Ironsides</i>	William A. Wellman	Famous – Players – Lasky (Paramount)
1927	<i>Wings</i>	Friedrich Wilhelm Murnau	Paramount – Famous – Lasky Corp.
1927	<i>Sumrise : A Song of Two Humans (L'Aurore)</i>	Frank Borzage	Fox Film Corporation
1927	<i>The Seventh Heaven (L'Heure Suprême)</i>	Alan Crosland	Fox Film Corporation
1927	<i>The Jazz Singer (Le Chanteur de Jazz)</i>	Fritz Lang	Warner Bros. Pictures
1927	<i>Metropolis</i>	Charlie Chaplin	Universum Film (UFA)
1928	<i>The Circus (Le Cirque)</i>	Bryan Foy	Charles Chaplin Productions
1928	<i>Lights of New York</i>	William A. Wellman	Warner Bros. Pictures / Vitaphone Corp.
1929	<i>Woman Trap</i>	Roland West	Paramount
1929	<i>Alibi</i>	David Butler	Feature Productions
1929	<i>Sunnyside Up</i>	John G. Blystone	Fox Film Corporation
1929	<i>Thru Different Eyes (Guilty)</i>	Alfred Hitchcock	Fox Film Corporation
1929	<i>The Blackmail(Chantage)</i>	George Seitz	British International Pictures
1930	<i>Danger Lights</i>	King Vidor	RKO
1930	<i>Billy the Kid</i>	Raoul Walsh	Loew's Inc. / MGM
1930	<i>The Big Trail</i>	Jean Choux T. Malachowski	Fox Film Corporation
1930	<i>Le Baiser qui Tue</i>	Lewis Milestone	Isis Films
1930	<i>All Quiet on the Western Front (A L'ouest rien de nouveau)</i>	Claude Autant – Lara	Universal
1930	<i>Construire un feu</i>	Roland West	Art Film Corp. / J.M. Schenk Corp. / United Artists
1930	<i>The Bat Whispers</i>	Frank Borzage	Fox Film Corporation
1930	<i>Song of My Heart (La Chanson de mon Coeur)</i>	Rowland V Lee	Paramount
1930	<i>Derelict(Le Desespéré)</i>	Julien Duvivier	Films Sonores Tobis
1930	<i>Allo Berlin, Ici Paris</i>	Georg Wilhem Pabst	Bavaria Film / Nero – Film AG
1930	<i>Westfront 1918 (Quatre de l'Infanterie)</i>	Charles Brabin	MGM
1931	<i>The Great Meadow</i>	John M. Stahl	Universal
1932	<i>Back Street</i>	W.S. Van Dyke	Loew's Inc. / MGM
1932	<i>Tarzan The Ape Man (Tarzan L'Homme Singe)</i>	Dave Fleischer	Fleischer Studios
1933	<i>Snow White</i>	Fritz Lang	Nero – Film AG
1933	<i>Das Testament des Doktor Mabuses (Le Testament Du Dr Mabuze)</i>	Rouben Mamoulian	Productions Fox Europa
1934	<i>Liliom</i>	Charlie Chaplin	Pioneer Pictures Corp.
1935	<i>Becky Sharp</i>	James Whale	Charles Chaplin Productions
1936	<i>Modern Times (Les Temps Modernes)</i>	Frank Capra	MGM
1936	<i>Fury (Furie)</i>	James Whale	Universal Pictures
1937	<i>The Road Back</i>	David Hand	Wait Disney Productions / RKO
1937	<i>Snow White and the Seven Dwarfs (Blanche – Neige et les Sept Nains)</i>	Frank Capra	Columbia Pictures
1937	<i>Lost Horizon (Les Horizons Perdus)</i>	Wilfred Jackson	Wait Disney Productions / RKO
1937	<i>The Old Mill (Le Vieux Moulin)</i>	Victor Fleming	Mosfilm
1938	<i>Aleksandrej Nevskiy (Alexandre Nevski)</i>	Victor Fleming	Seiznick International Pictures / MGM
1939	<i>Gone With The Wind(Autant En Emporte Le Vent)</i>	Victor Fleming	Loew's Inc. / MGM
1939	<i>The Wizard Of Oz (Le Magicien d'Oz)</i>	Ben Sharpsteen, Hamilton Luske	Charles Chaplin Productions
1940	<i>The Great Dictator (Le Dictateur)</i>	Collectif	Wait Disney Productions / RKO
1940	<i>Pinocchio (Prod. Walt Disney)</i>	Alfred Hitchcock	Wait Disney Productions / RKO
1940	<i>Fantasia (Prod. Walt Disney)</i>	Orson Welles	RKO
1941	<i>Suspicion (Souppçons)</i>	Ben Sharpsteen	Mercury Productions / RKO
1941	<i>Citizen Kane</i>	Jacques Tourneur	Wait Disney Productions / RKO
1941	<i>Dumbo (Prod. Disney)</i>	Michael Curtiz	Warner Bros. Pictures
1942	<i>Cat People (La Féline)</i>	David Miller	Republic Pictures
1942	<i>Casablanca</i>	Collectif	Wait Disney Productions / RKO
1942	<i>Flying Tigers (Les Tigres Volants)</i>		
1942	<i>Saludos Amigos</i>		

1942	Bambi	David Hand	Walt Disney Productions / RKO
1944	Passage To Marseille (Passage Pour Marseille)	Michael Curtiz	Warner Bros. Pictures
1944	Ivan Groznyy (Ivan Le Terrible)	Serguei M. Eisenstein	Mosfilm / TSOXS
1944	Ministry Of Fear (Espions Sur La Tamise)	Fritz Lang	Paramount
1945	Scarlet Street (La Rue Rouge)	Fritz Lang	Fritz Lang / Diana Productions / Uniwersal
1945	Brief Encounter (Briève Rencontre)	David Lean	Cineguild
1946	The Stranger (Le Criminel)	Orson Welles	RKO / International Pictures
1949	Jour de Fête	Jacques Tati	Cady Films / Panoram Films
1950	The Asphalt Jungle (Quand la Ville dort)	John Huston	Loew's Inc. / MGM
1950	Cinderella(Cendrillon)	Clyde Geronimi	Walt Disney Productions / RKO
1951	Father's Little Dividend (Allons donc, papa !)	Vincente Minnelli	MGM
1951	Quo Vadis	Mervyn Le Roy / Anthony Mann	Loew's Inc. / MGM
1952	This Is Cinerama (Place au Cinerama)	Collectif	Cinerama Productions Corp.
1952	The Crimson Pirate (Le Corsaire Rouge)	Robert Siodmak	Warner Bros. Pictures
1952	Limelight (Les Lumières de la Ville)	Charlie Chaplin	Celebrated Film Corp. / United Artists
1952	Singing In The Rain (Chantons Sous La Pluie)	Stanley Donen / Gene Kelly	Loew's Inc. / MGM
1953	Les Vacances de Monsieur Hulot	Jacques Tati	Discina Films / Cady Films / Specta Films
1953	How to Succeed in Business Without Really Succeeding (Comment épouser un Millionnaire)	Henry Koster	Twentieth Century Fox Film Corporation
1953	The Robe (La Tunique)	Terence Fisher	Hammer
1953	Four Sided Triangle	Walter Lang	Twentieth Century Fox Film Corporation
1954	There's No Business Like Show Business (La Joyeuse Parade)	George Cukor	Warner Bros. Pictures / Transcona Enterprise
1954	A Star is Born, (Une Étoile est Née)	Michael Curtiz	Twentieth Century Fox Film Corporation
1954	Vera Cruz	Robert Aldrich	Flora Productions / Hecht – Lancaaster Productions / United Artists
1954	Rose Marie	Mervyn Le Roy	MGM
1954	White Christmas (Noël Blanc)	Michael Curtiz	Paramount
1954	20,000 Leagues Under the Sea (20,000 Lieues sous les Mers)	Richard Fleischer	Walt Disney Productions
1955	Oklahoma	Fred Zinneman	Magna Theatre Corp / 20th Century Fox Film Corporation
1955	Moonfleet (Les Contrebandidiers de Moonfleet)	Fritz Lang	MGM
1955	The Lady and the Tramp (La Belle et le Clochard)	C. Geronimi W. Jackson H. Luske	Walt Disney Productions
1955	FoxFire (La Muraille d'Or)	Joseph Peveny	Universal – International Pictures
1955	Lola Montes	Max Ophüls	Gamma Films / Florida Films / Oksa Film Gmbh / Union Film Gmbh
1956	Around The World In Eighty Days (Le Tour du Monde en 80 Jours)	Michael Anderson	Michael Todd Company
1956	Le Monde du Silence	Claude Autant – Lara	Continental Produzione / Franco London Films / Gaumont
1956	Way All Boats (Brisants Humains)	Jacques Yves Cousteau Louis Maillé	FSJYC Production / Requins Associés / Filmad / Titanus
1956	The Searchers (La Prisonnière du Désert)	Joseph Peveny	Universal – International Pictures
1956	High Society (Haute Société)	John Ford	C.V. Whitney Pictures / Warner Bros. Pictures
1956	The King and I (Le Roi et Moi)	Charles Walters	MGM
1956	The Miracle of Todd – AO	Henry King	Twentieth Century Fox Film Corporation
1956	Et Dieu Créa la Femme	Walter Lang	Twentieth Century Fox Film Corporation
1957	The Bridge On The River Kwai (Le Pont de la Rivière Kwai)	Roger Vadim	Magna Theatre Corp.
1958	South Pacific	David Lean	Cocinor / Iéna Production / UCIL
1958	Kakushi-toride no san-akunin (La Forteresse Cachée)	Joshua Logan	Columbia Pictures / Horizon Pictures
1958	Vertigo(Sœurs Froides)	Akira Kurosawa	Toho Films
1959	Les Quatre Cents Coups	Alfred Hitchcock	Alfred J. Hitchcock Productions / Paramount Pictures
1959	North By Northwest (La Mort Aux Trousses)	François Truffaut	Les Films du Carrosse / Sédif Productions
1959	Anatomy of a Murder (Autopsie d'un Meurtre)	Alfred Hitchcock	Loew's Inc. / MGM
1959	Sleeping Beauty (La Belle Au Bois Dormant)	Otto Preminger	Carlyle Productions
1959	Plan Nine From Outer Space	Clyde Geronimi	Walt Disney Productions
1959	Ben Hur	Edward D. Wood, Jr	Renolds Pictures
1959	Some Like It Hot (Certains l'aiment chaud)	William Wyler	Loew's Inc. / MGM
1959	Rio Bravo	Billy Wilder	Ashton Production / Mirisch Corp.
1960	A Bout de Souffle	Howard Hawks	Armada Productions / Warner Bros. Pictures
1960	Ocean's Eleven (L'inconnu de Las Vegas)	Jean – Luc Godard	Productions Georges de Beauregard / SNC
1960	The Alamo (Alamo)	Lewis Milestone	Dorchester / Warner Bros. Pictures
1960	Psycho (Psychose)	John Wayne	Bafjac Productions
1960	The Magnificent Seven (Les Sept Mercenaires)	Alfred Hitchcock	Shamley Productions / Paramount
1960	Spartacus	John Sturges	The Mirisch Company / Alpha Productions
1961	West Side Story	Stanley Kubrick	Bryna Productions
1961	El Cid (Le Cid)	Robert Wise	Mirisch Pictures, Inc / Seven Arts Productions / Beta Productions
1962	Jules et Jim	Anthony Mann	Samuel Bronston Productions / Dear Film Productions
1962	The Wonderful World of the Brothers Grimm (Le Monde Merveilleux des Contes de Grimm)	François Truffaut	Les Films du Carrosse / Sédif Productions
1962	How The West Was Won (La Conquête de l'Ouest)	Henry Levin, George Pal	Cinerama Productions Corp. / MGM / Bavaria Films
1963	Optimistichekeya Tragediya (La Tragedie Optimiste)	Collectif	Cinerama Productions Corp. / MGM
1963	Il Gattopardo (Le Guépard)	Luchino Visconti	Mosfilm
			Société Nouvelle Pathé Cinéma / Titanus / SGC

1963	<i>Four for Texas (Quatre du Texas)</i>	Robert Aldrich	Warner Bros. Pictures / Sam Company
1963	<i>The sword in the stone(Merlin l Enchanteur)</i>	Wolfgang Reitherman	Walt Disney Productions
1964	<i>Les Parapluies de Cherbourg</i>	Jacques Demy	Parc Films / Madeline Films / Beta Films
1964	<i>Cheyenne Autumn (Les Cheyennes)</i>	John Ford	Warner Bros. Pictures / Ford – Smith Productions
1965	<i>The Sound Of Music(La Mélodie Du Bonheur)</i>	Robert Wise	Twentieth Century Fox Film Corporation / Argyle Enterprises
1965	<i>Doctor Zhivago (Le Docteur Jivago)</i>	David Lean	MGM / Sostar
1966	<i>Il Buono Il Brutto Il Cattivo (Le Bon la Brute et le Truand)</i>	Sergio Leone	PEA / Constantin Filmproduktion
1967	<i>Deux ou Trois Choses que je sais d'elle</i>	Jean – Luc Godard	Agos Films / Anouchka Films / Films du Carrosse
1967	<i>The Jungle Book(Le Livre De la Jungle)</i>	Wolfgang Reitherman	Walt Disney Productions
1967	<i>Play Time</i>	Jacques Tati	Jolly Films / Specta Films
1968	<i>2001 A Space Odyssey (2001 : L'Odyssée de l'Espace)</i>	Stanley Kubrick	MGM / Stanley Kubrick Productions
1969	<i>Hello Dolly</i>	Gene Kelly	Cherault Productions, Inc. / Twentieth Century Fox Film Corporation
1970	<i>The Aristocats(Les Aristochats)</i>	Wolfgang Reitherman	Walt Disney Productions
1971	<i>Trafic</i>	Jacques Tati	Films Corona / Films Gibé / Selenia Cinematografica
1971	<i>THX 1138</i>	George Lucas	Paramount Pictures / Warner Bros. Pictures
1972	<i>The Godfather (Le Parrain)</i>	Francois Ford Coppola	Paramount Pictures / Alfran Productions
1972	<i>Frenzy</i>	Alfred Hitchcock	Universal Pictures
1973	<i>Robin Hood (Robin Des Bois)</i>	Wolfgang Reitherman	Walt Disney Productions
1973	<i>The Exorcist (L'Exorciste)</i>	William Friedkin	Hoya Productions / Warner Bros. Pictures
1973	<i>American Graffiti</i>	George Lucas	Universal Pictures / Lucasfilm, Ltd / The Coppola Company
1974	<i>Earthquake (Tremblement de Terre) Mark Robson</i>	Mark Robson	Compania Cinematografica Champion / C.I.P. SA / Les Films Condordia
1975	<i>Professione : Reporter (Profession : Reporter)</i>	Michaelangelo Antonioni	Twentieth Century Fox Film Corporation
1975	<i>The Rocky Horror Picture Show</i>	Jim Sharman	Peregrine / Hawk Films / Warner Bros. Pictures
1975	<i>Barry Lyndon</i>	Stanley Kubrick	Warner Bros. Pictures / Wildwood Enterprises
1976	<i>All the President's Men (Les Hommes du Président)</i>	Allan J. Pakula	Twentieth Century Fox Film Corporation / Lucasfilm, Ltd.
1977	<i>Star Wars Episode IV – A New Hope(Le Guerre Des Etoiles [Episode IV – Un Nouvel Espoir])</i>	George Lucas	Joseph E. Levine Productions / United Artists
1977	<i>A Bridge Too Far (Un pont trop loin)</i>	Richard Attenborough	Walt Disney Productions
1977	<i>The Rescuers (Bernard et Bianca)</i>	J. Lounsbery W. Reitherman A. Stevens	Columbia / Emi Films / Julia and Michael Phillips Productions
1977	<i>Close Encounters Of The Third Kind(Rencontre Du Troisieme Type)</i>	Steven Spielberg	Columbia / Emi Films / Joffe Productions
1977	<i>Annie Hall</i>	Woody Allen	Rollins – Joffe Productions
1978	<i>The Deer Hunter (Voyage au Bout de l'Enfer)</i>	Michael Cimino	Emi Films / Universal Pictures
1978	<i>Grease</i>	Randall Kleiser	Paramount / RSO / Allan Carr Production
1978	<i>Halloween (Halloween, la Nuit des Masques)</i>	John Carpenter	Compass International Pictures / Falcon international Pictures
1979	<i>Apocalypse Now</i>	Francois Ford Coppola	Zoetrope Studios
1979	<i>Alien (Alien, Le Huitième Passager)</i>	Ridley Scott	Brandywine Productions / Twentieth Century Fox Film Corporation
1980	<i>Star Wars Episode V – The Empire Strikes Back (Star Wars Episode V – L'Empire Contre – Attaque)</i>	Ivin Kerschner	Lucasfilm Ltd / Twentieth Century Fox Film Corporation
1980	<i>The Shining</i>	Stanley Kubrick	Warner Bros. Pictures / Hawk Films / Peregrine / Producers Circle
1981	<i>Le Professionnel</i>	Georges Lautner	Cerito Films / Les Films Ariane
1981	<i>Dance Craze</i>	Joe Massot	Chrysalis Records / Osiris Films
1982	<i>ET The Extra Terrestrial(ET Lextra terrestre)</i>	Steven Spielberg	Universal Pictures / Amblin Entertainment
1982	<i>Blade Runner</i>	Ridley Scott	The Ladd Company / Warner Bros. Pictures
1983	<i>The Dead Zone (Dead Zone)</i>	David Cronenberg	Walt Disney Productions / Lisberger – Kushner
1983	<i>Nostalgia</i>	Douglas Trumbull	Dino De Laurentis Company / Lorimar Film Entertainment
1983	<i>Star Wars The Return Of The Jedi (La Guerre Des Etoiles – Le Retour Du Jedi)</i>	Richard Marquand	Opera Film Produzione / Rai Due / Sovinfilmm
1984	<i>Body Double</i>	Brian DePalma	Showscan Film Corporation
1984	<i>Kaze no tani no Naushika (Nausicaä de la Vallée du Vent)</i>	Hayao Miyazaki	Lucasfilm Ltd / Twentieth Century Fox Film Corporation
1984	<i>The Karate Kid (Karaté Kid ou le Moment de Vérité)</i>	John G. Avildsen	Columbia / Delphi II Production
1984	<i>Beverly Hills Cop (Le Fic de Beverly Hills)</i>	Martin Brest	Columbia / Jerry Weintraub Production / Delphi Production
1984	<i>Greystoke : The Legend of Tarzan, Lord of the Apes (Greystoke, la Légende de Tarzan)</i>	Hugh Hudson	Paramount Pictures / Eddie Murphy Productions
1985	<i>The Breakfast Club (Breakfast Club)</i>	John Hughes	Warner Bros. Pictures / Edgar Rice Burroughs, Inc. / Wea Records
1985	<i>Rambo First Blood Part II (Rambo II : Le Mission)</i>	George P. Cosmatos	A&M Films / Channel Productions / Universal Pictures
1985	<i>The Texas Chainsaw Souvenir d Afrique</i>	Sydney Pollack	Anabasis N.V.
1986	<i>The Texas Chainsaw Massacre 2 (Massacre à la Tronçonneuse 2)</i>	Toke Hopper	Mirage Enterprises / Universal Pictures
1986	<i>Top Gun</i>	Tony Scott	Vortex
1987	<i>The Untouchables (Les Incorruptibles)</i>	Brian DePalma	Paramount
1988	<i>Die Hard (Piège de Cristal) John McTiernan</i>	John McTiernan	Paramount
1988	<i>Nuovo Cinema Paradiso (Cinema Paradiso)</i>	Giuseppe Tornatore	Twentieth Century Fox Film Corporation / Gordon Co. / Silver Pictures
1989	<i>The Little Mermaid (La Petite Sirène)</i>	John Clements Ron Musker	Christaldifilm / Les Films Ariane / Rai Tre / TF1
1989	<i>The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover (Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant)</i>	Peter Greenaway	Miramax
1989	<i>Batman</i>	Tim Burton	Warner Bros. Pictures / Guber - Peters Co. / Polygram
1989	<i>The Abyss</i>	James Cameron	Twentieth Century Fox Film Corporation / Pacific Western / Lightstorm Entertainment
1990	<i>The Hunt for Red October (A La Poursuite d'Octobre Rouge)</i>	John McTiernan	Paramount / Mace Neufeld Productions
1990	<i>The Rescuers Down Under (Bernard et Bianca au Pays des Kangourous)</i>	Hendel Butoy, Mike Gabriel	walt Disney Productions
1991	<i>Beauty And The Beast (La Belle Et La Bête)</i>	Gary Trousdale, Kirk Wise	Walt Disney Productions
1992	<i>Lethal Weapon 3 (L'Arme Fatale 3)</i>	Richard Donner	Warner Bros. Pictures / Silver Pictures

1992	3 Ninja Kids (Ninja Kids) Jon Turteltaub	Jon Turteltaub	Dino de Laurentiis
1992	Kurenai No Buta (Porco Rosso) Hayao Miyazaki	Hayao Miyazaki	Ghibli
1992	A Few Good Men (Des Hommes d'Honneur) Rob Reiner	Rob Reiner	Columbia / Castle Rock Entertainment
1992	Batman Returns (Batman Le Delfi)	Tim Burton	Warner Bros Pictures / Polygram Pictures
1993	The Visitors (Les Visiteurs)	Jean – Marie Poiré	Gaumont / Canal + / France 3 Cinéma
1993	Jurassic Park	Steven Spielberg	Universal / Amblin Entertainment
1993	Last Action Hero	John McTiernan	Columbia / Oak Productions
1993	La Classe Américaine ou Le Grand Détournement	M. Hezanvicius et D. Mézerette	Dune / Canal +
1994	Four Weddings and One Funeral (Quatre Mariages et un Enterrement)	Mike Newell	Polygram / Channel Four / Working Title
1994	La Cité de la Peur	Alain Berbérian	Telera / Studio Canal + / M6 Films / France 3 Cinéma
1994	Speed Jan de Bont	Quentin Tarantino	A Band Apart / Jersey Films / Miramax
1994	Ed Wood	Jan De Bont	Twentieth Century Fox Film Corporation
1994	The Lion King (Le Roi Lion)	Tim Burton	Touchstone Pictures
1994	Natural Born Killers (Tueurs Nés)	Roger Allers Bob Minkoff	Walt Disney Pictures
1995	Pocahontas (Pocahontas, Une Légende Indienne)	Oliver Stone	Regency / Warner Bros. Pictures / Alcor Films
1995	Wings of Courage (Guillaumet, les Ailes du Courage)	Mike Gabriel Eric Goldberg	Walt Disney Pictures
1995	Clockers	Jean – Jacques Annaud	Iwerks Entertainment
1995	Jumanji	Spike Lee	Universal
1995	To Die For (Prête à Tout)	Joe Johnston	Columbia TriStar / InterScope Communications / Teitler Films
1995	Apollo 13	Gus Van Sant	Columbia / Rank /
1995	GoldenEye	Ron Howard	Universal / Imagine Entertainment
1996	Scream	Marin Campbell	Eon Productions / United Artists
1996	The Rock	Wes Craven	Dimension Films / Woods Entertainment
1996	A Time To Kill (Le Droit de Tuer) Joel Schumacher	Michael Bay	Hollywood Pictures / Don Simpson – Jerry Bruckheimer
1997	The Fifth Element (Le Cinquième Élément) Luc Besson	Joel Schumacher	Warner Bros Pictures / Regency Enterprises
1997	Titanic	Luc Besson	Gaumont
1997	The Girl with a Pearl Earring (La Jeune Fille à la Perle) Peter Webber	James Cameron	Twentieth Century Fox Film Corporation / Paramount / Lightstorm Entertainment
1997	Alien Resurrection (Alien, la résurrection)	Adrian Lyne	Guild / Lolita Productions / Pathé
1997	Batman & Robin	Jean Pierre Jeunet	Twentieth Century Fox Film Corporation / Brandywine Film Productions
1997	Tomorrow Never Dies (Demain Ne Meurt Jamais)	Joel Schumacher	Warner Bros Pictures / Polygram Pictures
1997	Men In Black	Roger Spottiswoode	Eon Productions / United Artists
1997	Jurassic Park The Lost World (Jurassic Parc Le Monde Perdu)	Barry Sonnenfeld	Amblin Entertainment / Columbia Pictures Corp.
1998	Enemy Of The State (Ennemi d'Etat)	Steven Spielberg	Universal Pictures / Amblin Entertainment
1998	Mulan	Tony Scott	Touchstone Pictures / Don Simpson – Jerry Bruckheimer
1998	A Bug's Life (1001 Petites)	Tony Bancroft Barry Cook	Walt Disney Pictures
1998	Taxi Géraud Pirés	John Lasseter Andrew Stanton	Pixar / Walt Disney Pictures
1998	Godzilla	Gérard Pirés	Europacorp / ARP / TF1 / Canal +
1998	U.S. Marshals	Roland Emmerich	TriStar Pictures / Centropolis Film Productions / Toho Film
1998	Psycho (Psychose)	Stuart Baird	Warner Bros Pictures / Kopelson Entertainment
1998	Rush Hour Brett Ratner	Gus Van Sant	Universal Pictures / Imagine Entertainment
1998	Saving Private Ryan (Il Faut Sauver le Soldat Ryan)	Brett Ratner	New Line Cinema / Roger Birnbaum Productions
1998	Shakespeare in Love	John Madden	Amblin Entertainment / Dreamworks SKG
1998	Pleasantville	Gary Ross	Universal / Miramax
1998	Very Bad Things	Peter Berg	New Line Cinema / Larger Than Life Productions
1999	Star Wars The Phantom Menace (La Guerre Des Etoiles La Menace Fantome)	George Lucas	Initial Entertainment / Interscope Communications
1999	Shadow of a Genius (H pour Hitchcock, l'Ombre d'un Génie) [TELEFILM]	Ted Haimes	Rocket Science Laboratory
1999	Le Derrière	Valérie Lemerrier	TF1 Films Productions / TPS Cinéma / Vertigo
1999	Wild Wild West	Larry Sonnenfeld	Warner Bros Pictures / Sonnenfeld Josephson Worldwide Entertainment
1999	The Matrix (Matrix)	Larry Wachowski Andy Wachowski	Warner Bros Pictures / Village Roadshow Pictures
2000	Titan A.E	Don Bluth Gary Goldman	Twentieth Century Fox Film Corporation / David Kirschner Productions
2000	What Women Want (Ce que veulent les femmes)	Nancy Meyers	Paramount Pictures / Icon Entertainment International
2000	Dinosaur (Dinosaure)	Eric Leighton Ralph Zondag	Walt Disney Pictures
2000	O'Brother Where Art Thou ? (O'Brother)	Joel et Ethan Coen	Touchstone Pictures / Universal Pictures / Studio Canal / Working Title
2001	Ali	Michael Mann	Columbia / Forward Pass / IEG / Overbrook Entertainment
2001	Pearl Harbor	Michael Bay	Touchstone Pictures / Jerry Bruckheimer Films
2001	The One	James Wong	Revolution Studios / Hard Eight Pictures
2001	A.I. Artificial Intelligence (A.I. Intelligence Artificielle)	Steven Spielberg	Warner Bros Pictures / Dreamworks SKG / Amblin Entertainment
2001	Monsters, Inc. (Monstres & Compagnie)	P. Docter D. Silverman L. Ukrich	Pixar / Walt Disney Pictures
2001	The Fast and the Furious (Fast & Furious)	Rob Cohen	Universal Pictures / Original Film / Mediastream Film Gmbh
2001	Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain	Jean – Pierre Jeunet	UGC / France 3 / Tapoca Films / Canal +
2001	Lord Of The Ring The Fellowship Of The Ring (Le Seigneur Des Anneaux La communauté de l'anneau)	Peter Jackson	New Line Cinema / Wingnut Films / Saul Zaentz Productions
2001	Metropolis (Metropolis)	Rintaro	Sony Pictures Television Japan / Destination Films / Toho Company
2002	Star Trek Nemesis	Stuart Baird	Paramount
2002	Men In Black II	Barry Sonnenfeld	Amblin Entertainment / Columbia Pictures / Macdonald – Parkes Productions
2002	Finding Nemo (Le Monde de Nemo)	Andrew Stanton	Pixar / Walt Disney Pictures
2002	Spider – Man	Sam Raimi	Columbia Pictures / Marvel Enterprises

Kurt Wimmers
 Alan Chabat
 David Fincher
 George Lucas
 Peter Webber
 Gore Verbinski
 Len Wesseman
 Aaron Blaise / Robert Walker
 Aridhan Chowdhuri
 Oliver Stone
 Brad Bird
 Michel Gondry
 Roland Emmerich
 Alfonso Cuarón
 Martin Scorsese
 Will Finn John Sanford
 Terrence Malick
 G. Miller / W. Coleman / J. Morris
 Steven Spielberg
 Ridley Scott
 Valérie Lemercier
 Doug Liman
 Douglas Gordon Philippe Parreno
 Tom Tykwer
 Christopher Nolan
 Pascale Ferran
 Michel Gondry
 Steven Soderbergh
 John Lasseter Joe Ranft
 Christian Volckman
 David Lynch
 Michael Mann
 Michael Bay
 Ryoosuke Takahashi
 Céline Sciamma
 Sam Raimi
 Peter Greenaway
 Brad Bird / Jan Pinkava
 Christophe Barratier
 Christopher Nolan
 Andrew Stanton
 Serge Meynard
 Matt Reeves
 Philippa Lloyd
 Byron Howard Christopher Williams
 Baz Luhrmann
 Rémi Bezançon
 Ridley Scott
 Dany Boon
 James Cameron
 Helène Catlet Bruno Forzani
 Gavin Hood
 Pete Docter Bob Peterson
 Mike Thumelier
 Rob Letterman Conrad Vernon
 Michael Bay
 Ron Clements John Musker
 Roland Emmerich
 Harald Zwart
 Joan Sfar
 Nathan Greno Byron Howard
 Sofia Coppola
 Christopher Nolan
 Darren Aronofsky
 Joseph Kosinski
 Woody Allen

Dimension Films / Blue Tulip Productions
 Canal + / TF1 Film Production / Chez Wam / La Petite Reine
 Columbia / Indelible Pictures / Hofflund – Polone
 Lucasfilm Ltd
 Pathé Pictures International / Wild Bear /
 Walt Disney Pictures / Jerry Bruckheimer Films
 Underworld Productions GmbH / Lakeshore Entertainment
 Walt Disney Pictures
 Planman Life
 Warner Bros Pictures / Intermedia Films / Pacifica Films
 Walt Disney Pictures / Pixar
 Focus Features / Anonymous Content / This Is That Productions
 Twentieth Century Fox Film Corporation / Centropolis Entertainment / Lions' Gate Films
 Warner Bros. Pictures / Heyday Productions
 Warner Bros. Pictures / Miramax Films / Forward Pass / Applan Way
 Walt Disney Pictures
 New Line Cinema / Sunflower Productions / Sarah Green Films
 Warner Bros. Pictures / Village Roadshow Productions
 Paramount Pictures / Dreamworks SKG / Amblin Entertainment
 Twentieth Century Fox Film Corporation / Scott Free Productions
 Gaumont / Rectande Productions / Les Films du Dauphin / TF1 Films Productions
 Regency Enterprises / Summit Entertainment
 Arte France Cinéma / Anna Lena Films / Naflastrengir
 Constantin Filmproduktion / NEF / Castelo Producoes
 Touchstone Pictures / Warner Bros. Pictures / Newmarket Productions
 Arte France Cinéma / Mala Films / Saga Films / Titre et Structure Productions
 Partizan Films / Gaumont / France 3 Cinéma
 Warner Bros. Pictures / Section Eight / Virtual Studios / Sunset Glover Studios
 Walt Disney Pictures / Pixar
 Onyx Films / France 2 Cinéma / Timefilm Limited
 Studio Canal / Inland Empire Productions / Festival Camerimage
 Universal Pictures / Motion Picture ETA Produktionsgesellschaft
 Dreamworks SKG / Paramount Pictures / Hasbro / Di Bonaventura Pictures
 The Answer Studio
 Balhazar Productions / Canal + / Arte / Cofinova 3
 Columbia Pictures / Marvel Studios / Laura Ziskin Productions
 Wales Creative IP Fund / UK Film Council / Polish Film Institute
 Pixar / Walt Disney Pictures
 Blue Screen Productions / Constantin Filmproduktion / France 2 Cinéma
 Touchstone Pictures / Warner Bros. Pictures / Newmarket Productions
 Walt Disney Pictures / Pixar
 Mascaret Films
 Paramount Pictures / iBad Robot
 Universal Pictures / Relativity Media / Littlestar
 Walt Disney Pictures
 Twentieth Century Fox Film / Corporation Bazmark / Films ScreenWest
 Mandarin Films / Studio Canal (co-production) / France 2 Cinéma
 DreamWorks SKG. Universal Pictures, Scott Free Productions
 Pathé Renn Productions / Hirsch / TF1 Films Production / Canal +
 Twentieth Century Fox Film Corporation / Dune Entertainment / Ingenious Film Partners
 Anonymes Films / Tobina Film / Canal +
 Twentieth Century Fox Film Corporation / Marvel Enterprises / Donners' Company
 Walt Disney Pictures / Pixar
 Twentieth Century Fox Film Corporation / Blue Sky Studios
 DreamWorks Animation
 DreamWorks SKG / Paramount Pictures / Hasbro / Di Bonaventura Pictures
 Walt Disney Pictures
 Columbia Pictures / Centropolis Entertainment / Farewell Productions
 Columbia Pictures / China Film Group / Jerry Weintraub Productions
 Warner Bros. Pictures / Heyday Films / Moving Picture Company (MPC)
 Universal Pictures International / France 2 Cinéma
 Walt Disney Pictures
 Focus Features / Pathé Distribution / Medusa Film
 Warner Bros. Pictures / Legendary Pictures / Syncopy
 Fox Searchlight Pictures / Protozoa Pictures / Phoenix Pictures
 Walt Disney Pictures
 Mediapro / Versátil Cinema / Gravier Productions / Dippermouth

2002 *Equilibrium*
 2002 *Astérix et Obélix Mission Cléopâtre*
 2002 *Panic Room*
 2002 *Star Wars Attack Of The Clones (L'Attaque des Clones)*
 2003 *The Girl with a Pearl Earring (La Jeune Fille à la Perle)*
 2003 *Pirates of the Caribbean : The Curse of the Black Pearl (Pirates des Caraïbes : la Malédiction du Black Pearl)*
 2003 *Underworld*
 2003 *Brother Bear (Frère Des Ours)*
 2004 *Rok Sa Ko To Rok Lo*
 2004 *Alexander (Alexandre)*
 2004 *The Incredibles (Les Indestructibles)*
 2004 *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*
 2004 *The Day After Tomorrow (Le Jour d'après)*
 2004 *Harry Potter and The Prisoner of Azkaban (Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban)*
 2004 *Aviator (The Aviator)*
 2004 *Home On The Range (La Ferme Se Rebelle)*
 2005 *The New World (Le Nouveau Monde)*
 2005 *Happy Feet*
 2005 *War of the Worlds (La Guerre des Mondes) Steven Spielberg*
 2005 *Kingdom of Heaven*
 2005 *Palais Royal*
 2005 *Mr. & Mrs Smith*
 2006 *A 21st Century Portrait (Zidane, Portrait du XXIe Siècle)*
 2006 *The Perfume : Story of a Murderer (Le Parfum : Histoire d'un Meurtrier)*
 2006 *The Prestige (Le Prestige)*
 2006 *Lady Chatterley (Lady Chatterley et l'homme des bois)*
 2006 *La Science des Rêves*
 2006 *The Good German*
 2006 *Cars(Quatre Roues)*
 2006 *Renaissance*
 2006 *Inland Empire*
 2006 *Miami Vice(Deux Filcs A Miami)*
 2007 *Transformers Michael Bay*
 2007 *No Kufura No Kiroku (Flag)*
 2007 *Naissance des Pleuvres*
 2007 *Spiderman 3*
 2007 *Nightwatching (La Ronde de Nuit)*
 2007 *Ratatouille*
 2008 *Faubourg 36*
 2008 *The Dark Knight(Le Chevalier Noir)*
 2008 *Wall E*
 2008 *Miroir, Mon Beau Miroir (Téléfilm)*
 2008 *Cloverfield*
 2008 *Mamma Mia*
 2008 *Bold (Volt, Star maigré lui)*
 2008 *Australia*
 2008 *Le Premier Jour du Reste de ta vie*
 2008 *The Gladiator (Gladiator)*
 2008 *Blavenue Chez Les Ch'tis*
 2009 *Avatar*
 2009 *Amer*
 2009 *X Men Origins : Wolverine*
 2009 *Up (La Haut)*
 2009 *Ice Age 3 Dawn of the Dinosaurs (L'Âge de Glace 3 : Le Temps des Dinosaures)*
 2009 *Monsters Versus Aliens (Monstres contre Aliens)*
 2009 *Transformers : Revenge of the Fallen (Transformers 2, la Revanche)*
 2009 *The Princess And The Frog (La Princesse Et la Grenouille)*
 2009 *2012.*
 2010 *Karate Kid*
 2010 *Harry Potter And The Deathly Hallows Part . 1 (Harry Potter Et Les Reliques De La Mort Première Partie)*
 2010 *Gainsbourg Vie Héroïque*
 2010 *Tangled (Reïpounce)*
 2010 *Somewhere*
 2010 *Inception*
 2010 *The Black Swan*
 2010 *Tron Legacy (Tron L 'héritage)*
 2010 *You Will Meet a Tall Dark Stranger(Vous Allez Rencontrer Un Bel Et Sombre Inconnu)*

2009	<i>The Hangover (Very Bad Trip)</i>	Todd Phillips	Warner Bros. Pictures / Legendary Pictures / Green Hat Films
2010	<i>Arthur et la Guerre des Mondes (Arthur 3 : War of the Worlds)</i>	Luc Besson	Europa Corp. / Avalanche Productions / Apipoulai
2010	<i>Enemies Among Us</i>	Dan Garcia	Most Wanted Films
2010	<i>The Other Guys (Very Bad Cop)</i>	Adam McKay	Columbia Pictures / Gary Sanchez Productions / Mosaic Media Group
2010	<i>Herafter (Au – delà)</i>	Clint Eastwood	Warner Bros. Pictures / Kennedy/Marshall Company / Malpaso Productions
2010	<i>Prince of Persia : The Sands of Time (Prince of Persia : Les Sables du Temps)</i>	Mike Newell	Walt Disney Pictures / Jerry Bruckheimer Films
2010	<i>Insidious</i>	James Wan	FilmDistrict / Stage 6 Films / Alliance Films / IM Global / Haunted Movies
2011	<i>Pirates Of The Caribbean On Stranger Tides (Pirates Des Caraïbes La Fontaine De Jouvence)</i>	Rob Marshall	Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Moving Picture Company (MPC)
2011	<i>Cars 2</i>	John Lasseter	Walt Disney Pictures / Pixar
2011	<i>Harry Potter And The Deathly Hallows Part. 2 (Harry Potter Et Les Reliques De La Mort Deuxième Partie)</i>	David Yates	Warner Bros. Pictures / Heyday Films / Moving Picture Company (MPC)
2011	<i>Rio</i>	Carlos Saldanha	Blue Sky Studios, Twentieth Century Fox Animation
2011	<i>The Green Hornet</i>	Michel Gondry	Columbia Pictures, Original Film
2011	<i>The Artist</i>	Michel Hazanavicius	La Classe Américaine / uFilm / JD Prod / France 3 Cinéma / La Petite Reine
2011	<i>Cowboys Versus Aliens (Cowboys et Envahisseurs)</i>	Jon Favreau	Universal Pictures, DreamWorks Pictures, Reliance Entertainment
2011	<i>Mission Impossible : Ghost Protocol (Mission Impossible : Le Protocole Fantôme)</i>	Brad Bird	Paramount Pictures, Bad Robot, FilmWorks
2012	<i>Fantômas 3D</i>	Christophe Gans	
2013	<i>Allen Legion</i>		