1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

74 | 2014
Varia

L'air du numérique : fantômes et revenants.
Guillaume Basquin, *Fondu au noir. Le film à l'heure de
sa reproduction numérisée* – Frédéric Maire, *Bulletin
de la Cinémathèque suisse* – *CinéScopie, la revue des
amateurs de cinéma*, n°32 et 33

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4936>
DOI : 10.4000/1895.4936
ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014
Pagination : 181-183
ISBN : 978-2-37029-074-8
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « L'air du numérique : fantômes et revenants. Guillaume Basquin, *Fondu au noir. Le film à l'heure de sa reproduction numérisée* – Frédéric Maire, *Bulletin de la Cinémathèque suisse* – *CinéScopie, la revue des amateurs de cinéma*, n°32 et 33 », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 27 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4936> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4936>

entre 1954 et 1958 dans *l'Express* et due à Émilie Roche. Celle-ci porte ses regards sur les relations texte-image au sein du journal et interroge les discours produits par leur agencement.

3. *La mémoire de l'événement*. La troisième partie de ce volume qui a pour objet la mémoire, comprend des études sur les représentations ultérieures de la guerre d'Algérie. Raphaëlle Branche, qui présente ses recherches sur les films de fiction, s'efforce de les replacer dans leurs contextes scientifiques. Elle rappelle ainsi que les conditions scientifiques dans lesquelles elle les a élaborées diffèrent grandement de celles d'aujourd'hui puisque antérieures au dépôt légal et à l'accès numérisé aux œuvres. Recherches qui, de plus, pourraient être poursuivies par une étude des productions contemporaines évoquant le conflit. Anaïs Guilpain questionne la présence et les formes d'intervention des historiens à la télévision française, entre 1972 et 2011, et s'intéresse tout particulièrement à Pierre Vidal-Naquet. Elle s'est attachée à interroger la façon dont les historiens contribuent par leur expertise, dans le cadre d'émissions ou pour des réalisations, à la transmission et à la représentation des faits. Jean Bulot qui s'appuie sur une démarche quantitative, analyse statistiquement la présence de la guerre d'Algérie dans les programmes télévisuels (magazines, journaux, fictions, documentaires, divertissements ou débats) entre 1991-2002 et, selon lui, les représentations témoignent d'un « imaginaire en mutation ». Pour clore cette partie dédiée à la mémoire, Jean-Yves de Lépinay retrace les réflexions qui ont prévalu à l'organisation, au Forum des images, d'un cycle de projections et de rencontres sur la guerre d'Algérie et les contraintes matérielles, comme la difficulté par exemple à trouver des images *algériennes*. Texte où il pose des questions de programmation et témoigne d'une forme possible de valorisation du patrimoine cinématographique.

Complété par une bibliographie indicative, ce volume comprend un texte programmatique de Branche intitulé « Perspectives », où elle évoque un travail à venir, pluri-médiatique, réunissant des historiens et des spécialistes des médias et des

chercheurs français et étrangers. Les recherches, si l'on en croit ce numéro de *Théorème*, paraissent déjà bien engagées, ainsi on ne saurait que souhaiter, si tel n'est pas déjà le cas, que ce projet voie le jour prochainement.

Valérie Vignaux

L'air du numérique : fantômes et revenants

Guillaume Basquin, *Fondu au noir. Le film à l'heure de sa reproduction numérisée* Paris, Paris-Expérimental, 2013, 188 p. – Frédéric Maire, *Bulletin de la Cinémathèque suisse*, Lausanne, mai-juin 2014, 112 p. – *CinéScopie, la revue des amateurs de cinéma*, n° 32 et 33, 2013-2014.

La conformation de l'industrie du cinéma (production-distribution-exploitation) aux technologies numériques s'est imposée sans beaucoup de débats pour ce qui est de « l'homme ordinaire » qu'est le spectateur. Ce sont quelques cinéastes, quelques historiens et quelques critiques et surtout des archivistes qui ont posé avec le plus d'insistance des questions liées à la conservation des images et des sons inscrits ou codés sur ces nouveaux supports et via ces nouvelles machines. Le processus de naturalisation de cette mutation technique s'est opéré avec une grande efficacité car étayé sur un consensus construit depuis les années 1990 au moment de l'émergence des dvd. Si l'argumentation commerciale de base en faveur de ces nouveaux supports de diffusion et ces nouveaux matériels de visionnement s'est avant tout appuyée sur des notions de confort et de précision, c'est pourtant la référence à la salle et à la projection qui a été utilisée comme standard « retrouvé », tandis que dans l'argumentation plus « savante » cette valorisation usait de la « preuve » par la restauration, la restitution des films dans leur(s) état(s) d'origine. Il y a donc un constant va-et-vient entre les anciennes images (et sons) comme valeur patrimoniale et leur rendu actuel, et en rien l'acceptation d'une mutation technologique qui aurait pour conséquence une transformation de l'objet

– comme les utopistes techniques pouvaient en caresser l'espoir depuis le XIX^e siècle. Ainsi, sous le titre « Les revenants numériques », le directeur de la Cinémathèque suisse, Frédéric Maire, exalte-t-il la version restaurée numérique d'*Hiroshima mon amour* de Resnais présentée à Lausanne dans « l'écrin idéal et merveilleux du cinéma Capitole » (grande salle historique lausannoise rachetée par la Municipalité et dont la programmation lui est confiée) : « le noir et blanc sublime de Michio Takahashi et Sacha Vierny est magnifié par la nouvelle technologie et, sans trahir l'original, redonne aux nuances de gris toute leur intensité » (p. 3). D'aucuns ont pourtant déploré que la restauration unifie précisément à une aune numérique adoptée par Renato Berta (chargé de superviser cette restauration) le travail respectif des deux opérateurs du film dont les matériels différaient et soutenaient des significations différentes par là-même (Nevers/Hiroshima). Et en dehors même d'un tel effacement d'une différence entre des pellicules, des émulsions et des sensibilités on sait que des artistes comme Tacita Dean et des cinéastes comme Tarantino luttent pour la survie de la pellicule, le second s'étant déclaré atterré par la vision de *Per un pugno di dollari* de Leone à Cannes (restauré en 4K) qu'il avait été invité à présenter : « On est à Cannes, on fait de grands discours, on parle, c'est la soirée de clôture du festival. Je m'assois pour voir ce film que j'ai vu un million de fois. Est-ce que l'image était belle ? Oui, l'image était belle, comme celle de mon DVD. Le problème, ce n'est pas la qualité de l'image. J'étais déprimé pendant tout le film parce que j'étais assis dans le Palais des Festivals et j'avais l'impression que j'allais devoir sortir ma télécommande pour appuyer sur "lecture". Comme si il y avait une vitre entre moi et le film, ça ne serait jamais arrivé avec une projection en 35 mm. » Un site recueille des signatures adressées à l'Unesco pour que cet organisme, censé se préoccuper de la préservation du patrimoine culturel de l'humanité, se penche sur la question (www.savefilm.org). La démarche adoptée par la Cinémathèque française, retirant sur pellicule pho-

tochimique plusieurs films devenus introuvables de Guy Gilles, est donc différente. Pour « rendre hommage à l'esthétique du cinéaste, il était essentiel de tirer de nouvelles copies, de retrouver les films disparus et, dans un premier temps, de rechercher les négatifs originaux afin de réaliser de façon systématique deux tirages photochimiques 35 mm, l'un destiné à la conservation et l'autre à la projection » (Hervé Pichard, programme de la Cinémathèque française, septembre-octobre 2014). Même si dans sa programmation ordinaire elle mêle, comme désormais la plupart des cinémathèques, le numérique et le photochimique, parfois sans en avertir le spectateur. Ainsi Guillaume Basquin, auteur d'un petit livre à la fois pamphlet et cri de rage (et de désespoir), *Fondu au noir. Le film à l'heure de sa reproduction numérisée* s'en indigne-t-il et se trouve-t-il seul dans ce cas ou presque. L'originalité de son livre est de prendre la parole de sa place de spectateur : ni celle du réalisateur (qui peut vouloir adopter le numérique pour des tas de raisons), ni celle du distributeur (dont l'économie est considérable quand il abandonne les bobines), ni celle de l'exploitant (qui réduit encore la part de travail du projectionniste), ni celle du conservateur (qui rencontre des problèmes de stabilité du support, d'obsolescence des machines, etc.). Le spectateur, celui qui, assis dans la salle, regarde un film et en tire des *sensations*. Le 10 octobre 2014, écrit Basquin, j'ai été trompé par un programme de la Cinémathèque : *Ma nuit chez Maud* de Rohmer annoncé en 35 mm sur le programme et... montré en DCP avec le soi-disant meilleur matériel du monde... Eh bien, non, non et non ! ça n'est plus du tout un film !... (...) : le film est plastiquement détruit (il y a comme un voile numérique sur l'image, aucune profondeur, mouvements faux). Comment parler de films à partir de reproductions en fac-similés ? » Ce point de vue de spectateur peut paraître « naïf », c'est pourtant cette ingénuité qui permet de pointer les différences entre les types de supports et de projecteurs perceptibles dans ce qu'on en reçoit : or n'est-ce pas là l'essentiel s'agissant d'une relation de type *esthétique* ?

Spielberg déplore la disparition d'une « vibration », Tarantino déplore une « vitre », Basquin un « voile ». Autant d'effets de l'absence des halogénures d'argent dont la disposition aléatoire dans l'émulsion de la pellicule créait, dans le déroulement photogrammatique de la projection, cette vibration, ce tremblement qui sont aussi ceux de l'air que l'on respire. Une analogie physique, une isomorphie matérielle, peut-être de hasard (aucun lien de causalité entre les deux ni d'appartenance réciproque à une entité sinon... le monde), mais qui instituaient une modalité de perception et un ensemble de sensations, de sentiments, d'émotions.

C'est aussi « tout ce qui titillait nos sens, vue, ouïe, odorat et toucher » et qui procédait de la dimension technique du cinéma qui mobilise les rédacteurs et collaborateurs occasionnels de *CinéScopie*, la revue des amateurs de cinéma lesquels, cependant, s'attachent avant tout à décortiquer des appareils, les décrire, les expérimenter. Leurs travaux concernant les matériels de cinéma amateur sont précieux et viennent souvent croiser et compléter des travaux plus académiques. Ainsi, dans le n° 32, Hervé Ledéris consacre sept pages à la Pailard-Bolex et dans le n° 33 quatre à la Bell & Howell 16 mm, Jean-Claude Laubie décortique la Caméra Pathé Webbo type M en deux livraisons, tandis que Claude Bataille s'attache à examiner les lanternes de projection avec des instructions pratiques pour qui voudrait reconstituer ces dispositifs techniques liés aux conférences scientifiques. Dans le dernier numéro, Michel Gallois confronte « Argentique et numérique » énumérant les avantages et défauts de ce dernier (souplesse dans la tolérance de pose – hautes et basses lumières –, différences entre les sels d'argent et les photosites par rapport à la surface sensible, conservation – un tableau comparé des coûts d'archivage à long terme entre photochimique et numérique emprunté à François Ede est édifiant). Puis Jean-Louis Gleizes parle des « “Joies” du cinéma numérique » du point de vue de l'exploitant dissipant quelques illusions ou mensonges sur l'allègement des tâches et l'immatériel : acquisition du matériel

(5 ou 10 ans maximum de vie), maintenance, mobilisation en temps des opérations préalables – l'ingest du film peut prendre 6 heures –, téléchargement de la KDM fournissant les clefs du décryptage, établissement d'une *Playlist* et programmation de toutes les « actions » que le serveur va commander au projecteur (début et fin, rideau, etc.), en cas de film en 3D acquisition de lunettes, récupération de celles-ci et désinfection à l'aide de lingettes antibactériennes...

Dernière précieuse contribution de *CinéScopie*, le supplément du n° 33, « l'Almanach », qui dresse une liste des différentes émulsions 16 mm encore disponibles (Kodak, Orwo, Fuji – négative et inversible), les laboratoires, de même pour le super 8 mm, les lieux de réparation, de vente de matériels divers (lampes, courroies...), les foires et brocantes spécialisées, les librairies... Douze pages d'adresses et de sites.

François Albera

Les multiples vies de Jean Epstein

Joël Daire, *Jean Epstein, une vie pour le cinéma*, Paris, la tour verte, coll. la Muse celluloid, 255 p.

Une biographie intitulée *Jean Epstein, une vie pour le cinéma*, rédigée par Joël Daire, directeur du patrimoine de la Cinémathèque française, est parue alors que la Cinémathèque française rendait hommage au cinéaste. Hommage qui comprenait une programmation ambitieuse intitulée paradoxalement « le Phare de l'avant-garde cinématographique française des années 1920 » alors qu'était présentée l'intégrale de l'œuvre filmée, parfois en concert, soit non seulement les longs métrages des années 1920, mais aussi les courts métrages institutionnels et, sans doute pour la première fois, les films de danse de Jean Benoit-Lévy dont Jean Epstein assura la direction de production dans les années 1950. Pour accompagner cette programmation, Daire assura une conférence : « Qui êtes vous Jean Epstein », dorénavant disponible sur le site de la Cinémathèque française, où il retrace à grands