

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

70 | 2013
varia

Table ronde avec *1895 revue d'histoire du cinéma* : « La restauration des films à l'ère du numérique »

Université Paris 3, 13 mai 2013

Emmanuelle Champomier et Manon Billaut



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4692>

DOI : 10.4000/1895.4692

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 185-189

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Emmanuelle Champomier et Manon Billaut, « Table ronde avec *1895 revue d'histoire du cinéma* : « La restauration des films à l'ère du numérique » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4692> ; DOI : 10.4000/1895.4692

critique cinématographique brésilienne dans le monde de la politique.

Avec un discours qui dénonçait les difficultés de la mise en place d'une cinématographie nationale indépendante dans un pays sous-développé, le critique brésilien a joué un rôle fondamental pour la nouvelle génération de critiques qui apprenaient l'histoire du cinéma à travers ses articles et qui sont devenus les protagonistes du *Cinema Novo* – ce qui n'est sans doute pas un hasard.

Cela dit, probablement en raison de son appartenance à une génération d'intellectuels engagés dans les ruptures avec les modèles établis, Paulo Emilio prônait plutôt une influence passive d'une culture sur l'autre, avec des échanges et réciprocity culturels, a suggéré Gomes Lisboa. Sans nier l'importance du socialisme et du marxisme pour l'évolution sociale du côté de l'Occident, le critique brésilien défendait l'idée que chaque société avait un bagage culturel important pour sa propre organisation sociale, aucun modèle politique n'étant donc valable universellement. Finalement, dans ces allées et retour entre la France et le Brésil, Paulo Emilio Salles Gomes a joué un rôle de « passeur », c'est-à-dire de responsable du transfert culturel, scientifique et artistique à travers le monde, en faisant le pont entre les cultures, les groupes et les savoirs des uns et des autres, sans jamais vouloir établir une relation de dépendance entre les différentes cultures, mais plutôt de réciprocité. Car, pour lui, dans n'importe quel rencontre il y a forcément des échanges, même dans des situations qui peuvent être représentatives d'une apparente supériorité économique, sociale ou culturelle.

Cette intervention venait ainsi confirmer celle d'Adilson Mendes dans sa « présentation du personnage », au début du colloque, la boucle était donc fermée.

Lília Oliveira

**Table ronde avec 1895 revue d'histoire du cinéma :
« La restauration des films à l'ère du numérique »
(Université Paris 3, 13 mai 2013)**

LE 13 MAI DERNIER s'est tenue à l'Université Paris 3 une table ronde avec projection autour de la question de la restauration des films à l'ère du numérique (consultable en ligne sur le site internet de Paris 3). Organisée par la Cinémathèque universitaire en partenariat avec l'AFRHC, elle coïncidait avec la sortie du n° 69 de *1895 revue d'histoire du cinéma* qui proposait un dossier « Archives » consacré à ce sujet, ainsi qu'un « Point de vue » de Paulo Cherchi Usai, cofondateur du *Giornate del Cinema Muto* de Pordenone et conservateur en chef à la George Eastman House. Laurent Véray, président de la Cinémathèque universitaire et membre du conseil d'administration de l'AFRHC, était l'animateur de la soirée et a commencé par exposer les enjeux et les questionnements abordés par les différents intervenants. Le débat portait sur les incidences de l'avènement du numérique, non pas dans le domaine de la production actuelle des images animées, mais plutôt dans ceux de leur conservation et de leur restauration. Selon lui, nous sommes dans une période de transition, et donc d'incertitude, comparable à certains égards, pour les plus alarmistes, à l'arrivée du sonore et du parlant dans les années 1927-1929, qui provoqua la perte d'un savoir-faire ainsi que de nombreux films. Or, la situation semble tout de même assez différente puisqu'il existe aujourd'hui des institutions patrimoniales qui tentent de mener une réflexion sur ces questions posées par l'arrivée du numérique. Avant la discussion furent projetés *le Spectre rouge* et *Métempsychose* (1907) de Segundo de Chomón, *le Pêcheur de perles* (1907) de Ferdinand Zecca et Segundo de Chomón, et *les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911) de Georges Méliès, présentés par Laure Gaudenzi, responsable de la Cinémathèque universitaire de Paris 3. Ces quatre films peints au pochoir, projetés ici dans des copies 16 mm destinées à une diffusion de type ciné-club, étaient impressionnants par la qualité de leurs effets spéciaux et la palette des couleurs utilisées. Une scène du *Spectre rouge*

nous a particulièrement marquées. On y voit le magicien qui s'approche de la caméra pour venir remplir trois petites bouteilles alignées au premier plan. Au fur et à mesure qu'il verse du liquide dans ces bouteilles, des petites figures féminines prennent forme et se mettent à danser. Une émulsion se crée et le tout explose en créant de la fumée noire. Telle une allégorie du cinéma, ce plan nous rappelle qu'avant le numérique les images prenaient naissance sur la pellicule par une émulsion photographique aujourd'hui disparue. Dès lors, comment conserver et restaurer à l'ère du numérique?

Les bouleversements du numérique sur les procédures de restauration des films

François Albera, qui représentait *1895 revue d'histoire du cinéma*, a rappelé les raisons qui ont amené la revue à consacrer un dossier (auquel ont collaboré Laurent Le Forestier et Benoît Turquety) aux questions de conservation et restauration des films à partir de réactions critiques à la récente restauration du *Voyage dans la Lune* de Méliès par Lobster. Il s'agissait, au-delà de ce cas particulier, riche d'enseignements sur une situation générale, de poser et reposer un certain nombre de problèmes éventuellement sans réponse. En effet si la «raison technologique» n'est jamais à court de réponses toutes prêtes, ce sont peut-être aujourd'hui les questions qui manquent. C'est pourquoi il a été fait appel dans le cadre de ce numéro – qui comportait en outre une étude sur Méliès – à Paolo Cherchi Usai qui venait de participer à une table ronde sur le sujet dans le cadre de «Toute la mémoire du monde» à la Cinémathèque française, manifestation significativement sous-titrée «Festival international du film restauré». Selon lui, pour réfléchir aux problèmes posés aujourd'hui par le numérique, il convient de penser dès maintenant à «l'après-numérique», de même qu'on parle aujourd'hui de «l'après-argentique». S'est-on correctement positionné face à la conservation des pellicules photochimiques? Pourquoi, plutôt que de choisir la facilité en dupliquant tout en numérique, n'avons-nous pas plutôt cherché à prendre les dispositions nécessaires

pour conserver les films soi-disant autodestructeurs et inflammables? L'abandon de l'argentique qui passe pour une évidence dans le discours dominant va-t-il à ce point de soi? Et quoi qu'il en soit, que restera-t-il dans quelques décennies des documents numériques – qu'ils soient «nés-numériques» ou dus à des transferts de pellicules photo-chimiques? Marie Frappat, doctorante dont la thèse porte sur l'histoire et les théories de la restauration des films (sous la direction de François Thomas, à Paris 3), a proposé un bref historique de la restauration en rappelant que si le terme n'apparut que dans les années 1980, des entreprises de restauration avaient déjà été menées dès les années 1920-1930, même si elles n'étaient pas définies comme telles à l'époque. La restauration numérique a quant à elle fait son apparition dans les années 1990, et s'est imposée au cours des années 2000. Beaucoup ont vanté les exploits du numérique en soulignant ses avantages et ses facilités par rapport à la restauration photo-chimique. On se souvient notamment de la restauration numérique de *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955) faite en 2008 par la Cinémathèque française qui loua les qualités du numérique en mettant en lumière les nouvelles possibilités offertes au restaurateur, notamment pour raviver les couleurs de la pellicule endommagée et pour rééquilibrer les couleurs entre les différents films sources, la restauration numérique offrant un échantillon de couleurs beaucoup plus large que ce que propose un étalonnage photochimique. De plus, le numérique avait permis de reconstituer certains plans manquants, «parfois jusqu'en retravaillant la gestuelle d'un bras, le déplacement de la caméra, etc. afin de prolonger et conserver le mouvement original» (<http://lolamontes.cinematheque.fr>). Mais si le numérique permet de recréer l'œuvre, comment être sûr qu'il reste fidèle à la matière originale?

Béatrice de Pastre, directrice des collections des Archives françaises du film du CNC, intervint dans le débat pour montrer que la restauration numérique avait ses faiblesses et pouvait mettre en péril la qualité du film original. Elle pointa du doigt le manque de précisions des logiciels informatiques utilisés pour

restaurer l'image qui procèdent le plus souvent à des opérations automatiques. Certains programmes sont ainsi conçus pour identifier et supprimer toutes les « taches blanches » ou les « rayures » d'une image, ce qui peut causer la disparition d'un élément visuel du film (comme certains flocons de neige dans *les Parapluies de Cherbourg*, récemment restauré pour la section *Cannes Classics* du Festival de Cannes 2013). Une étape supplémentaire, que l'on appelle la « dé-restauration », s'impose alors pour comparer le résultat obtenu grâce à ces logiciels et la copie originale, et faire machine arrière si besoin est. Faute d'être utilisés avec précaution et modération, ces outils « magiques » conduisent parfois à ce que l'on peut appeler des « abus » de restauration.

La restauration du Voyage dans la Lune

Afin d'évoquer certains excès à partir d'un récent cas de restauration, Jacques Malthête, ancien directeur de recherche au CNRS et auteur d'ouvrages sur les débuts du cinéma et Georges Méliès, a, parmi d'autres, réagi vivement face au travail de réactualisation du film de Méliès par Lobster Films en novembre 2010. Il a récapitulé « l'affaire » du *Voyage dans la Lune*. Lobster avait engagé une restauration à partir d'une copie nitrates espagnole coloriée à la main, déposée à la Filmoteca de Catalunya en 1993 par un collectionneur anonyme, et d'une copie en noir et blanc en très bon état que possédait la famille de Jacques Malthête. Mais celui-ci se désolidarisa du projet quand il constata que le cadre n'était pas respecté, que toutes les collures encore visibles à la projection sur pellicule avaient été supprimées, ne permettant plus de faire apparaître la technique de montage utilisée par Méliès, et que tout le film avait été colorisé. Selon lui, une restauration exige d'immenses précautions, un certain recul et surtout une grande modestie. Ce travail demande au restaurateur d'effectuer des recherches sur le contexte historique et technique du film à restaurer. La responsabilité qui lui incombe est importante. Jacques Malthête a également critiqué le discours promotionnel de Lobster, présentant cette restauration comme étant *la* version couleur du *Voyage dans*

la Lune. Formulation trompeuse quand on sait que des versions couleur du film ont existé auparavant (une version contretypée et teintée par Jean-Placide Mauclair en 1929 pour le Gala Pleyel, ainsi qu'une copie allemande conservée à Amsterdam) et qu'à l'époque chaque film pouvait être colorié à la demande et ainsi être totalement différent selon les couleurs habituelles de chaque coloriste. En outre ici la colorisation des parties manquantes de la copie espagnole, à partir de la copie noir et blanc, ne permet pas de restituer le tremblé des coloris d'époque. La recherche du confort du spectateur actuel est un des arguments des restaurations outrancières, qui sous-entend l'impossibilité pour ce spectateur imaginé de supporter la vision de films instables en noir et blanc.

La restauration numérique comporte donc des enjeux éthiques, bien plus nombreux qu'à l'époque de la restauration analogique, les possibilités étant démultipliées. Comment remédier à ces restaurations abusives? Doit-on établir un règlement de la restauration? Comment fixer des règles et imposer leur respect à un niveau mondial?

L'écriture de l'histoire du cinéma face au numérique

La duplication d'une copie nitrates sur un nouveau support, qu'il soit acétate ou numérique, peut entraîner la perte de l'original. Si, au début des années 1990, la France a adopté une politique de conservation de tous les originaux nitrates après copie sur acétate (en une quinzaine d'années, 15 000 films des collections des Archives françaises du film, de la Cinémathèque française et de la Cinémathèque de Toulouse), cette décision n'a pas été prise dans l'ensemble des pays et des institutions dont certains, comme les pays du Nord et l'Allemagne, ont détruit et détruisent encore les originaux une fois qu'ils en ont fait une copie. Choix qui ne font aucunement l'objet de débats ni méthodologiques ni éthiques.

Or les restaurations numériques ont besoin de ces supports nitrates pour retrouver les qualités d'origine à mesure que se perfectionnent les systèmes informatiques de transfert. Sans compter, comme on l'a vu, que

l'automatisme des logiciels de restauration oblige souvent les restaurateurs à repartir des négatifs nitrate originaux afin de ne pas dénaturer le film. De plus, conserver le film original revêt une importance primordiale pour l'étude des films et l'écriture de l'histoire du cinéma. Celle-ci ne peut pas se faire à partir du film restauré en numérique, puisque toutes les traces matérielles de l'original permettant de reconstituer son histoire en sont effacées. Ainsi pour *le Voyage dans la Lune*, les traces de colles présentes sur la pellicule constituent des indices extrêmement importants du truquage effectué par Méliès, pour tout historien de la technique cinématographique. Un des avantages du nitrate tient aussi à la possibilité de connaître la composition des colorants, de la même manière que l'on passe des tableaux au scanner pour constater les différentes strates de peintures ajoutées lors de restaurations.

Béatrice de Pastre évoqua cette importance du support original sur le plan textuel, lorsqu'elle retraça l'aventure de la restauration du film *Cléopâtre* d'Henri Andréani et Ferdinand Zecca (1910), projeté avant le débat. Issu des collections de la Cinémathèque mexicaine, *la Filмотeca de la Unam*, ce film, déposé au CNC parmi soixante-huit copies de films français des années 1910, a fait l'objet d'une restauration dans le cadre du festival *Il Cinema ritrovato* de Bologne en 2010. Lors de la projection, un spectateur averti signala qu'un plan de la *Sémiramis* de Camille de Morlhon (1911) avait été monté dans le film. Les collures sur la pellicule mirent en lumière huit plans intrus insérés dans la bande mexicaine et les documentalistes des Archives purent en identifier cinq appartenant à la *Messaline* de Zecca et Andréani (avec Madeleine Roch, septembre 1910), à deux films d'Andréani, *Absalon* (février 1912) et *la Fille de Jephté* (mars 1913), à *la Reine de Saba* (janvier 1913) et à *Sémiramis* de De Morlhon (novembre 1910). Les trois derniers plans restants furent identifiés comme appartenant au *Siège de Calais* (Andréani, 1911), grâce au dépouillement de *Film-Revue*. Le film avait été envoyé en 1914 au Mexique par Pathé. Mais en 1913, la Cines proposait sur les écrans italiens une version colossale de *Cléopâtre* avec *Marcantonio e*

Cleopatra réalisé par Enrico Guazzoni. Pour concurrencer cette grosse production, Pathé, alors aux prises avec des difficultés économiques, s'efforça d'insérer quelques scènes de bataille et de foule tirées d'autres films de son catalogue afin de mettre la *Cléopâtre* de 1910 au goût du jour. Le film fut morcelé et rallongé de quelques mètres, et envoyé dans sa nouvelle version hybride au Mexique.

La conservation du patrimoine cinématographique à l'ère du numérique

La « révolution numérique » ne résout pas tous les problèmes liés à la conservation des films. Ses outils sont à la fois extraordinaires et dangereux, amplifiant les problématiques qui se posaient déjà avec l'argentique. Qu'advient-il dans le futur de toutes les productions numériques qui auront été tournées ou dupliquées sur ce support ? Que va-t-on conserver, et de quelle manière ? Il faut en effet non seulement conserver les fichiers numériques, mais également les systèmes de stockage que sont le disque dur et la clé USB ainsi que les codes, pour avoir la capacité de les lire plus tard. Et ces exigences sont grosses de problèmes de tous ordres, aussi bien économiques (capacité en moyens matériels et en personnels des cinémathèques et archives) qu'esthétiques (la duplication continue transforme-t-elle le film source ?). Malgré leur prétendue immatérialité, les fichiers numériques, particulièrement les fichiers 2K, n'en possèdent pas moins un poids important qui rend leur conservation difficile. La durée de vie cause d'autres complications : alors que celle de la pellicule nitrate peut être estimée à plus de cent ans, un disque dur ne possède que cinq ans d'espérance de vie environ, et un CD ou un DVD beaucoup moins. Ce qui oblige à d'incessantes recopies, avec le risque, à chacune d'entre elles, d'endommager les données numériques, car la migration d'un fichier numérique vers un autre peut entraîner des dommages sur le fichier original. Le numérique n'est donc pas un support fiable puisqu'il est en perpétuel mouvement. L'industrie informatique travaille sans cesse au renouvellement et à l'amélioration de ses produits et non à leur pérennité, suivant une logique commer-

ciale du profit. Elle n'a aucun intérêt à réfléchir à des systèmes de conservation pérennes puisqu'elle vit de l'obsolescence programmée des supports et matériels. Or, les institutions chargées de la conservation des films suivent une tout autre logique et travaillent selon d'autres temporalités. Il leur est donc nécessaire de poser le problème d'une autre manière que celle imposée par cette évolution-là.

Pour pallier ce problème d'obsolescence du numérique, le CNC a été forcé de redéfinir le support à déposer au dépôt légal des films ayant reçu un visa d'exploitation, pour les films désormais produits en numérique. Pour garantir la conservation à long terme, le choix a été fait d'exiger le dépôt d'une copie argentique 35 mm, la pellicule s'avérant finalement être le support le plus sûr et le moins coûteux. Or, ce retour sur pellicule, s'il n'est pas un souci pour les grandes maisons de production françaises telles que Gaumont et Pathé, peut se révéler inapplicable, du fait de son coût important, pour les petites sociétés de production et les producteurs de courts métrages. Le CNC avait d'ailleurs engagé une réflexion sur des aides financières possibles, qui a été interrompue par le dépôt d'un recours au Conseil d'État par des syndicats de producteurs, jugeant ce dépôt d'un support argentique infondé puisque les films sont tournés en numérique. En attendant la décision du Conseil d'État, et le temps de trouver des financements pour aider les petits producteurs si celui-ci est favorable au dépôt d'une copie 35 mm, une quantité considérable de films n'auront pas été déposés et auront disparu. La priorité des archivistes aujourd'hui est donc évidemment d'œuvrer à la conservation des restaurations en cours, mais également de préparer la conservation des archives de demain, en sensibilisant les producteurs au problème que pose le tout-numérique, car ceux-ci ne constituent plus de catalogue recensant leurs créations mais produisent les films les uns après les autres sans se soucier de ce qu'il adviendra du film une fois rentabilisé.

L'impossible tout-numérique

L'arrivée du numérique semble avoir été accompagnée d'un discours à la fois contestable et

inquiétant consistant à minimiser les travaux antérieurs et à faire penser que grâce au numérique la restauration aurait atteint aujourd'hui son apogée définitif. Or, si, comme nous l'avons vu, le numérique a pu permettre des progrès sur certains aspects en termes de restauration de l'image et du son, on ne peut concevoir d'abandonner le support pellicule, qui, malgré sa fragilité, semble aujourd'hui encore plus fiable que le numérique, celui-ci laissant de grandes incertitudes quant à sa durée de vie et ses moyens de visionnage dans le futur avec l'évolution des systèmes informatiques.

Tous les participants de la table ronde tombèrent d'accord pour dénoncer l'affirmation selon laquelle on pourrait restaurer un film dans son état d'origine. Reconstituer un film « tel qu'il était » à l'origine est un pur fantasme et vouloir restituer ses conditions de projection est impossible. Il faut donc être tout à fait conscient que chaque restauration produit un objet différent, un nouvel objet, inscrit dans notre temporalité, notre esthétique et notre technologie. C'est le terme même de restauration dans le domaine du cinéma qui a été discuté, tout transfert impliquant une transformation. Il convient plutôt de considérer chaque film comme un objet unique et de substituer à une approche historiciste une démarche matérialiste.

Dans la mesure où, dans d'autres domaines de la culture, on s'est efforcé et on a réussi à conserver des matériaux bien plus fragiles et périssables que le nitrate, tels les tissus, la conclusion est revenue à l'appel de Cherchi Usai à poursuivre la réflexion sur la conservation des films photochimiques, afin de fixer un cap qui pourrait être suivi par un certain nombre d'archives, qui jouent de par le monde un rôle fondamental dans la conservation et la diffusion de ce patrimoine cinématographique.

Emmanuelle Champomier, Manon Billaut

Un enregistrement sonore de la table ronde est disponible sur le site : http://media.univ-paris3.fr/index.php?option=com_jukebox&view=category&id=76:la-restauration-des-films-a-ler-du-numerique & Itemid = 60