

Le cinéma numérique vu des deux côtés des Alpes. Préface aux *Empreintes digitales* de Christian Uva

Vu depuis la France, le livre de Christian Uva est un OVNI. En effet, la France a inventé la cinéphilie, et avec elle la religion de l'image-trace. Cette religion est « cinégétique » mais il faudrait l'écrire « cynégétique » (du grec *hunégetein*, chasser), car elle fait de ses adeptes des spectateurs-chasseurs qui accèdent aux objets réels en examinant leurs traces sur l'écran, comme le chasseur se fait une idée de l'animal qu'il pourchasse en étudiant ses empreintes sur le sol. Comme disait Serge Daney, qui faisait d'ailleurs partie de ce courant, « la tradition cinéphilique dominante [en France] accorde une importance presque métaphysique à la vérité de l'enregistrement et à l'enregistrement de la vérité ». Or cette tradition « ancien régime », comme dit Christian Uva, a vu comme une *trahison* l'arrivée des images numériques. L'idée que défend ce livre, selon laquelle il y a un *réforme* et non une révolution (ou une trahison), est très marginale en France, et très minoritaire dans l'espace public contrôlé par la tradition cinéphilique dominante. Elle ne correspond pourtant pas à la réalité technologique, comme le montre ce livre – ni d'ailleurs avec la réalité économique, puisque les studios français d'images de synthèse sont très développés et travaillent régulièrement pour Hollywood.

Résumons. La religion française de l'image-trace est *soustractive* : le cinéma c'est la réalité *moins* quelques détails sans importance, comme le relief, les goûts, les sensations tactiles... (ou les couleurs, pour les images en noir et blanc). Pierre de touche de la conception soustractive, la certitude bazinienne que l'« objectif » de la caméra n'a pas reçu ce nom-là par hasard. S'il est objectif, c'est parce qu'il s'agit de pure technologie ; à l'autre bout de la chaîne, l'écran est vu comme « miroir à reflet différé » (Bazin). Voici comment André Bazin décrit l'invention de la photographie : « pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux ». L'exclusion de l'humain (susceptible de faire des erreurs, on le sait, car « l'erreur est humaine ») joue comme garantie d'authenticité, autorisant le spectateur à se laisser aller à la nostalgie de *l'avoir-été-là*. « Je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé, écrit Roland Barthes dans un livre très bazinien. Cela que je vois s'est trouvé là, il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant passé ». Comme Marcel Proust qui regardait la photographie des gens pour se remémorer leur caractère, Barthes cède au « besoin primitif d'avoir raison du temps par la pérennité de la forme » (formule de Bazin, qui cédait d'ailleurs volontiers à ce besoin). Quant à Serge Daney, il incarnait le versant romantique de la religion de l'image-trace, croyant au « mentir-vrai » - la vérité du geste et du sentiment transfigurés par l'artiste (par le biais de *l'étrangement*, dit aussi *défamiliarisation*, cher aux Formalistes russes). Proust-Bazin-Barthes-Daney, ajoutons Jacques Rivette et voilà tous les fondateurs français de cette croyance en place.

Depuis les années 80, cette croyance s'est radicalisée. Non seulement la lecture cynégétique (avec un « y ») de l'écran donne accès à la réalité (c'est-à-dire aux informations que nous transmettent nos cinq sens) grâce à la conception soustractive du cinéma, mais voilà qu'elle peut nous faire accéder au Réel (avec un R majuscule). Après la conception soustractive, la conception additive. C'est-à-dire que certains cinéastes géniaux vont pouvoir nous faire dépasser les limitations de nos cinq sens pour nous faire « voir le monde avant que quelqu'un soit là pour le regarder », dans la plus pure tradition phénoménologique (voir les écrits de Maurice Merleau-Ponty sur Cézanne, ou le texte de Martin Heidegger sur Van Gogh, *L'origine de l'œuvre d'art*, ou encore certains textes de Paul Klee). C'est pourquoi Jacques Aumont, dans un essai récent, parle de *mystique*, avec ses prophètes (le jeune Jacques Rivette),

ses Ecritures (de Daney à Deleuze), son propagandiste (le Godard des *Histoire(s) du cinéma*), et sa Congrégation de la propagation de la foi (dirigée par Alain Bergala). Son Dieu ? Quelque chose comme le *Réel*, que débusqueraient certains cinéastes pourvoyeurs d'*ontologie*, de Rossellini à Kiarostami, dans des films en forme de *miroirs du monde*.

Ces « religieux » ont vu l'arrivée de l'image numérique comme l'arrivée du Diable. Le journal *Le Monde*, héritier des conceptions baziniennes, s'en est fait l'écho. On put y lire : « Le numérique n'est pas intrinsèquement lié à l'enregistrement du réel. Il ne produit pas un document mais une fiction ». Et pourtant, comme le montre Christian Uva, les images numériques ne relèvent que d'une « nouvelle forme de référentialité ». *Le Monde* s'inquiéta même de l'entreprise de Steven Spielberg qui consiste à filmer en numérique les témoignages de survivants de la Shoah (*Survivors of the Holocaust*, 1996). Pour Jean-Michel Frodon, qui y dirigeait la rubrique « cinéma », (il est maintenant directeur des *Cahiers du Cinéma*), cette entreprise de Spielberg « traduit un état d'esprit typique des tendances hégémoniques de Hollywood, comme de la pulsion totalitaire de l'informatique... Face à un événement tel que la Shoah, la mise sur ordinateur produit un effet de masse, un lissage, une unification d'éléments disjoints, infiniment problématiques ». Un exemple typique de confusion dans la « double articulation » de l'image numérique, comme le montre Christian Uva dans ce livre.

Inutile de préciser que les dessins animés n'ont jamais gagné les faveurs des mystiques de l'image-trace – Bazin et Daney les ont toujours eu en horreur, par exemple. C'était d'autant plus facile avant l'arrivée des images de synthèse, car même le spectateur le plus ignare en matière de génétique des images n'était pas dupe - même dans les Walt Disney qui mélangeaient dessins (= *synthèse analogique*) et photos (= *re-présentation analogique*), comme *Mary Poppins*, à aucun moment ils ne confondaient les uns avec les autres. Et puis le temps a passé, et la *synthèse numérique* a fait son apparition. Elle part de l'image pour arriver au référent, trajet inverse de ceux qu'utilisent les empreintes photographiques et cinématographiques. La synthèse : on arrange des points lumineux jusqu'à ce qu'ils ressemblent à une branche d'arbre ; l'empreinte : on repère un arbre (ou bien on en fabrique un en stuc) et on braque l'objectif en direction d'une de ses branches. Un temps, dans les années 80, les manipulations furent repérables - d'autant plus facilement qu'elles visaient à fabriquer des images de référents inconcevables (par exemple l'androïde T1000 de *Terminator II : Le Jugement Dernier*). Elles étaient repérables également quand elles visaient à « revisiter » le passé, voir le spot de publicité pour *Diet Coke* mettant en scène dans un décor moderne des acteurs hollywoodiens depuis longtemps décédés, ou bien le célèbre *Steps* de Zbigniew Rybczynsky, avec sa visite guidée du *Cuirassé Potemkine* (*Steps*). Puis elles cessèrent d'être repérables. On peut aujourd'hui, sur un écran, faire se rencontrer via le *matte painting* des gens qui ne se sont jamais vus dans des lieux où ils n'ont jamais mis les pieds, aucun détournement, aucune bavure lumineuse ou absence d'ombre ne viendra trahir la manipulation. Les mystiques de l'image-trace s'inquiètent ; ils se demandent qui ou quoi pourrait bien empêcher la réécriture des *archives* cinématographiques, c'est-à-dire des images qui ont reçu la caution (la bénédiction) des historiens et des archivistes en ce qui concerne leur rapport cynégétique aux événements historiques.

De l'autre côté des Alpes, la vision est toute autre, comme le montre le livre de Christian Uva. Il ne s'agit pas de montrer le cinéma numérique comme un ennemi de la religion de la trace, mais de montrer qu'il peut aussi bien s'y fondre que s'y opposer. Quand il s'y fond, cela donne les « empreintes digitales », excellent jeu de mots qui aurait peut-être réussi à convaincre André Bazin de la « neutralité » (ou de l'agnosticisme) de l'imagerie numérique en matière de « révélation du Réel ». Quand il s'y oppose, cela donne les trucages, mais les trucages ont toujours existé, même au temps de l'image analogique – ils sont aussi vieux que la photographie, et il y en eut même beaucoup d'indétectables. Comme dit Christian Uva, ce n'est pas une *révolution* (contrairement à ce que clament en France ce qu'on appelle les *techno-évangélistes*, toujours avec le vocabulaire de la religion), mais une *réforme* des régimes de

référentialité. Un exemple de cette réforme, que montre l'auteur au point 2.5 de son livre, est le passage du filmage d'une scène à son *scanning* (éventuellement avec le procédé de Performance Capture, comme on le voit au point 4.3) : en matière technologique il y a un changement (ce ne sont pas les mêmes machines), mais pas en matière de croyance cynégétique à la vérité de l'image-trace comme « moulage » de l'avoir-été-là. Filmée ou scannée, la *vérité du geste* de l'acteur reste présente – et même si l'on change l'apparence de sa peau ou la longueur de ses oreilles. Dans les gesticulations de Jar-Jar Binks (*Star Wars episode I The Phantom Menace*, 1999), il reste les mouvements de l'acteur Ahmed Best, lequel a prêté son corps (mais pas son apparence) au tournage, c'est-à-dire qu'il en a été le « modèle » (point 3.4 du livre).

Comme le dit Christian Uva, la « philosophie du photographique » - qui est la forme la plus courante et la moins fondamentaliste de la religion de l'image-trace – s'appuie moins sur des pratiques techniques que sur des pratiques sociales. Par exemple, le remplacement des appareils-photo à pellicule par les appareils-photo numériques n'a absolument rien changé à l'usage domestique de la photo : on continue à prendre les fêtes d'anniversaire et les vacances à la mer en photo et à les commenter collectivement en découvrant ce qu'elles donnent – et en général, sauf si on a raté la photo, elles donnent un « moulage » des fêtes d'anniversaire ou des vacances à la mer, c'est-à-dire littéralement une « empreinte digitale ». Il en va de même au cinéma. La « révélation » des traces est autant une question de genèse technique qu'une question d'attitude de lecture.

Même s'il est impossible de montrer *par la raison* à des croyants qu'ils se trompent, car la foi religieuse est par essence illogique, on peut donc espérer que le livre de Christian Uva soit un jour traduit en français.

Pour citer ce texte : L. Jullier, « Il cinema digitale visto dai due lati delle Alpi » (version française), , préface du livre de Christian Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Rome 2009, pp. 10-15.

Bibliographie

- DANEY, Serge : *Le salaire du zappeur*, Ramsay, Paris 1988, pp. 192-193.
- JULLIER, Laurent & MAZDON Lucy : "From images of the world to the world of images", *The French Cinema Book*, M. Temple & M. Witt dir, British Film Institute, Londres 2004, pp. 221-229.
- BAZIN, André : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris 1975, p. 71.
- BARTHES, Roland : *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, Paris 1980, pp. 119 & 122.
- AUMONT, Jacques : *Moderne ?*, Cahiers du cinéma, Paris, 2007.
- BLUMENFELD, Samuel, *Le Monde* du 13/10/1993, p. 23.
- FRODON, Jean-Michel : « La Shoah interactive », *Le Monde* du 15/03/1995, p. 25.
- FILLOUX, Frédéric : « Images manipulées, danger », *Libération* du 21/07/1992.