

Mode d'emploi du passage au cinéma numérique

Damien Detcheberry

Number 162, June–July 2013

Industrie en crise. Cinéma en mutation !

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69323ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Detcheberry, D. (2013). Mode d'emploi du passage au cinéma numérique. *24 images*, (162), 14–16.

Mode d'emploi du passage au cinéma numérique

par Damien Detcheberry



Photogramme de Outer Space (2000) de Peter Tichertlassky

Exemple de piste sonore optique (à droite) sur pellicule 35 mm.

APRÈS AVOIR REPOSÉ PENDANT PLUS D'UN SIÈCLE SUR LA PELLICULE, LE MÉCANISME DE PROJECTION DE FILMS en salles s'est finalement renouvelé à partir de la fin des années 1990 au moyen d'un nouvel arsenal technologique, qui demeure mystérieux aux yeux du grand public. Le passage à la technologie numérique, qui a mis moins de dix ans à s'imposer, a aussi inévitablement bouleversé de manière radicale l'industrie de l'exploitation et de la distribution cinématographiques, et fait encore aujourd'hui l'objet de controverses complexes, dont la polémique récente qui a opposé le Regroupement des distributeurs indépendants de films du Québec (RDIFQ) à l'Association des propriétaires de cinémas du Québec (APCQ) est un des exemples les plus flagrants.

En d'autres termes, l'abandon de la pellicule argentique pour la projection numérique a laissé place à un univers informatique au jargon digne des meilleurs James Bond : difficile en effet de se repérer dans ce labyrinthe sémantique où d'obscurs acronymes – DCP, KDM, FCV –, des clefs de décryptage et des agrégateurs ont remplacé les bobines 35 mm. Pour les spectateurs curieux de savoir ce qui se cache derrière le rideau du magicien d'Oz, une meilleure compréhension des différentes composantes techniques et des enjeux de cette révolution numérique s'avère nécessaire à toute analyse de la crise actuelle du cinéma indépendant.

DCP : DIGITAL CINEMA PACKAGE

Le standard actuel de projection, le DCP (*Digital Cinema Package*) est à la copie 35 mm ce que le disque compact est au disque vinyle, autrement dit l'équivalent numérique d'un support analogique. Il s'agit d'un disque dur contenant les fichiers informatiques qui composent un film (images, pistes son, sous-titres et données techniques diverses). Ces fichiers sont destinés à être insérés dans un lecteur DCP, soit un ordinateur particulièrement puissant, couplé à un projecteur numérique. À l'image d'une pellicule 35 mm, le film stocké sur le DCP est décomposé en photogrammes numérisés en haute définition, cadencés généralement à 24 images par seconde.

La bande son qui était autrefois inscrite de manière analogique sur le côté de la pellicule (le « son optique ») est sauvegardée également sur le DCP sous forme de pistes numériques. Bien que le format physique de la pellicule 35 mm laisse place ici à une suite de 0 et de 1, le principe même de la projection (24 images/seconde) reste donc, lui, sensiblement le même.

Si la pellicule, au même titre que le disque vinyle, conserve légitimement ses amateurs nostalgiques, les avantages du DCP sont nombreux : facilité de stockage et de transport, absence de rayures et de détérioration de l'image, gain de temps et suppression de

l'étape du montage des bobines dans la cabine de projection... L'intérêt majeur, pour les professionnels, est avant tout financier: là où la duplication d'une copie 35 mm est un processus chimique qui peut coûter jusqu'à plusieurs milliers de dollars et nécessite un passage en laboratoire, le coût d'une copie DCP est forcément moindre, puisqu'il s'agit d'un transfert de données d'un disque dur à un autre. Une aubaine, donc, pour les distributeurs, en particulier pour les studios hollywoodiens requérant des volumes énormes de copies – près de 14 000 copies du film *Avatar* lors de sa sortie en salle en Amérique du Nord.

KDM : KEY DELIVERY MESSAGE

Cette facilité de reproduction a évidemment un revers, car elle a augmenté d'autant plus la peur du piratage. Les studios américains ont donc exigé la mise en place d'un système empêchant les exploitants de salles et les festivals de copier et de diffuser les films à l'insu des distributeurs. La plupart des DCP sont ainsi aujourd'hui encryptés et ne peuvent être projetés dans les salles de cinéma sans le chargement préalable d'un autre fichier informatique, une clef numérique de décryptage appelée KDM (Key Delivery Message).

Liée à chaque salle de cinéma, cette clef de décryptage permet un contrôle absolu du distributeur sur la diffusion de son film. Chaque paramètre du DCP, de l'heure exacte de la projection jusqu'à la langue et le sous-titrage du film, y est stipulé. Chaque erreur de paramétrage du KDM peut s'avérer alors fatale, et entraîner parfois d'absurdes et frustrantes expériences, comme celle qui a valu l'annulation pure et simple de la première du film de Brian De Palma, *Passion*, lors du 50^e Festival du film de New York, en raison d'une maladresse informatique. Cette logique du tout ou rien est aussi la conséquence du passage de l'analogique au numérique, pour le meilleur ou pour le pire.

LE PASSAGE OBLIGÉ AU NUMÉRIQUE : FRAIS DE COPIES VIRTUELS ET AGRÉGATEURS

La conversion des salles de cinéma au DCP a été principalement influencée par les studios américains en raison de ces économies réalisées sur les frais de fabrication, de transport et d'entreposage des copies numériques. L'arrêt annoncé de la fabrication à grande échelle des copies 35 mm à la fin des années 2000 a ainsi non seulement accéléré l'acquisition par les exploitants de systèmes numériques de projection, mais a également encouragé ceux-là à se débarrasser, pour la grande majorité d'entre eux, de leurs projecteurs 35 mm, devenus obsolètes et encombrants.

Les sommes considérables engagées dans cette conversion numérique (80 M\$ pour les propriétaires de salles au Québec) ont entraîné un endettement des exploitants de salles, qui ont exigé à leur tour des distributeurs une contrepartie financière. C'est dans ce contexte que les distributeurs ont accepté de participer aux coûts de conversion, sous forme de frais de copies virtuels (FCV) ou *Virtual Print Fees* (VPF). Ces FCV interviennent chaque fois qu'un film prend l'affiche en DCP dans une salle de cinéma: le distributeur s'engage à payer des droits d'utilisation du système DCP à titre de participation au remboursement du matériel acquis par l'exploitant.

C'est dans ce contexte particulier que sont apparus également les *agrégateurs*, des intermédiaires favorisant le passage au numérique pour les exploitants. Ils fonctionnent soit comme des « tiers



PASSION (2012) de Brian De Palma

investisseurs», en prenant en charge les frais de conversion numérique à la place des salles, mais en percevant alors directement les frais de copie virtuels, soit comme des « tiers collecteurs», en recevant les FCV du distributeur pour les remettre à l'exploitant, garantissant ainsi la neutralité des rapports entre les deux intervenants, et s'assurant du bon fonctionnement technique du système numérique.

La seule véritable inconnue de l'équation reste de taille: quand s'arrêtera véritablement le remboursement de l'investissement des exploitants dans ce matériel de projection numérique? Car il y a fort à parier que, une fois pris dans l'engrenage du progrès technologique, il devienne très difficile d'en sortir. À l'image de l'industrie de l'informatique et des jeux vidéo, ou de la téléphonie, on voit déjà se profiler de nouveaux standards cinématographiques qui, poussés par les studios américains, ne tarderont pas à imposer l'acquisition de matériel plus performant aux exploitants, qui forceront à leur tour la participation financière de toute la chaîne de la distribution aux investissements qui en découleront.

LA PETITE MORT DU CINÉMA INDÉPENDANT

Le récent appel à l'aide du Regroupement des distributeurs indépendants de films du Québec vient avant tout éclairer le constat de ce passage brutal au numérique, qui a été appliqué de manière monolithique, sans prendre en compte les réalités de la distribution indépendante face à la distribution de films commerciaux. Dans ce bras de fer qui a opposé les studios hollywoodiens aux grands complexes d'exploitation cinématographique, les petites salles et les distributeurs indépendants n'ont eu ni voix au chapitre ni possibilité d'envisager un autre système de diffusion des films. Tous ont dû adopter les méthodes imposées par la logique du cinéma grand public. C'est cette incapacité à envisager les deux facettes de l'industrie du cinéma, sa réalité commerciale comme celle, plus modeste mais néanmoins essentielle, de sa réalité artistique et sociale, qui est montrée du doigt.

S'il est indéniable qu'une production hollywoodienne présentée simultanément sur une centaine d'écrans au Québec réalise des économies d'échelle colossales en étant distribuée en copies numériques, une production à petit budget, distribuée au Québec à moins d'une dizaine de copies par exemple, n'a pas du tout la même réalité économique. L'achat à coût fixe d'une copie 35 mm se rentabilisait auparavant lorsqu'elle voyageait de salle en salle à travers les régions,

de cinémas de quartier en ciné-clubs. Aujourd'hui, paradoxalement, le prix de revient d'une copie DCP augmente progressivement à mesure qu'elle est montrée dans les salles exigeant des frais de copie virtuels, repoussant ainsi continuellement la rentabilité du film pour le distributeur : plus il montre le film, plus il risque d'être déficitaire. Les salles qui souscrivent au système des FCV et qui veulent tout de même programmer des films indépendants se heurtent alors à des distributeurs plus craintifs de prendre le risque de nouvelles séances dès lors qu'ils avancent ces FCV pour chaque nouvelle salle. Par ailleurs, en l'absence de copies 35 mm, les salles qui ne sont pas encore équipées en DCP doivent se retourner au mieux vers des projections en Blu-ray ou en DVD, faute de format intermédiaire abordable ou d'équipement adéquat.

Cette perversion du système des FCV est aggravée pas le fait que les salles qui y souscrivent ont davantage intérêt à faire tourner les films de plus en plus rapidement et à exiger une rentabilité immédiate des nouveautés, afin de multiplier la récupération des frais de copie virtuels avec de nouveaux titres, plutôt que de maintenir en salle des films qui mériteraient une programmation sur la durée. Dans cette

nouvelle réalité, le bouche à oreille doit être immédiat, le succès instantané, ou c'est la mort assurée. Autrement dit, la place n'est plus aux coureurs de fond. Il est assez aisé en effet de constater que cette configuration n'est pas à l'avantage d'un cinéma plus exigeant, par conséquent plus fragile, dont le succès dépend d'une exposition plus longue et de la construction dans le temps d'un bouche à oreille. Le cinéma numérique, un beau progrès en soi, est devenu un rêve d'entrepreneur, voyant l'avènement d'un cinéma sans cabine, sans projectionniste, automatisé et informatisé, qui a été uniquement pensé par et pour la grande distribution.

Au final, c'est toute la chaîne indépendante qui risque d'en sortir perdante : les petites salles qui ont plus difficilement accès, ou dans des conditions médiocres, aux films d'auteurs québécois et internationaux ainsi qu'aux documentaires ; les distributeurs indépendants qui voient leur seuil de rentabilité s'élever lorsqu'ils prennent des risques sur des films difficiles ; et les producteurs indépendants dont la rémunération est liée directement à la part de bénéfice du distributeur et non à celle de l'exploitant, qui conserve toujours la part du lion du box-office, quel que soit le succès d'un film. ■

CRITIQUE, MON BEAU SOUCI CULTURE, MA PAUVRE AMIE

Est-ce parce qu'il y a une *crise du cinéma* qu'il y a une *crise de la critique*? Peut-on indéfiniment écrire de manière inspirée sur des films moyens, des cinéastes ordinaires, parler avec une verve renouvelée de « mauvaises années » qui sont « à oublier »? Évidemment, le cinéma inspirant invite la critique inspirée. Cela va de soi. Mais le problème de la critique est plus profond et la soi-disant crise qu'elle traverse – depuis un long moment qui s'éternise – n'est pas la conséquence déplorable de quelques années de vaches maigres indiquant un quelconque affaiblissement du cinéma dans son ensemble. Elle trahit un grave problème qui dépasse la simple sphère d'influence du septième art et s'étend à l'ensemble du domaine des arts, à la place que l'on daigne bien leur réserver dans notre société.

L'appareil critique est devenu un vulgaire *créateur de consensus*, comme si la seule finalité à laquelle peuvent aspirer ceux qui pratiquent cette profession était de s'agglutiner mollement autour de ces films que « la critique a aimés » pour les encenser incessamment selon cette logique circulaire qui veut qu'un film aimé de la critique le soit toujours plus. Mais à force de répéter *ad nauseam* les mêmes phrases creuses au sujet des mêmes films jugés « bons », cette « critique » ornementale contribue à la marchandisation du cinéma, à l'instrumentalisation des films. Elle ne cherche plus à susciter de réflexions, ne vise plus à approfondir la lecture des œuvres qu'elle aborde. Elle ne tisse pas de liens entre les films puisque, au contraire, sa raison d'être et son mode opératoire se résument à les isoler pour pouvoir les noter et donner (ou non) au spectateur potentiel l'envie de voir les produits évalués.

Pire encore, elle ne semble plus animée par un réel *amour* du cinéma, n'apparaît plus comme l'extension naturelle de l'idéal cinéophile ou d'un quelconque projet intellectuel conséquent mais plutôt comme un embranchement logique (parmi tant d'autres) de cette entropie médiatique générale selon laquelle il faut produire des discours sur tout et encadrer le mieux possible chacune des facettes de l'activité culturelle. Cette « critique-journalisme » vise à produire des comptes rendus, à tenir *informé* (quel mot ignoble, à un accent près d'*informe*) et, par son biais, on peut suivre le cinéma comme on suit le hockey. Or le cinéma est un hockey de luxe pour individus sophistiqués – un bien de consommation culturelle à haut potentiel commercial qui, habilement mis en valeur, peut générer de réels profits.

Dans un article intitulé « Pourquoi je déteste la culture », publié dans le numéro 299 de la revue *Liberté*, Pierre Lefebvre écrivait : « Désormais, quand on parle de culture de façon sérieuse, c'est essentiellement pour évoquer avec docte conviction un homme et une femme qui, parce qu'ils ont de l'instruction et un salaire conséquent, sont affamés de distraction haut de gamme. C'est comme ça qu'un soir ils vont au théâtre ou encore au concert, mon Dieu, qui sait, peut-être même à l'opéra. » La critique, telle qu'elle se présente sur la plupart des tribunes, sert à tenir ces consommateurs distingués au courant. À les mettre au parfum, à les orienter bien gentiment vers ce qui est raffiné, touchant, peut-être même intelligent. Elle détermine le beau cinéma, celui qu'il est de bon goût d'aimer. Mais à quoi devrait servir la critique de cinéma? Chose certaine, elle ne devrait pas contribuer à la banalisation de l'art qu'elle prétend défendre. – **Alexandre Fontaine Rousseau**