

LE FEU DE LA MATIÈRE

Notes au sujet des images cinématographiques



Un rêve, de Patrick Bokanowski, 2014.

Cinéaste, plasticien dont nous rendons compte régulièrement du travail dans nos colonnes, Patrick Bokanowski nous a fait parvenir ce texte. Il y évoque des questions passionnantes qui lui sont chères.

Le choix de l'exergue nous appartient tant il nous a semblé que le livre de Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, résonnait avec les réflexions de Bokanowski.

64

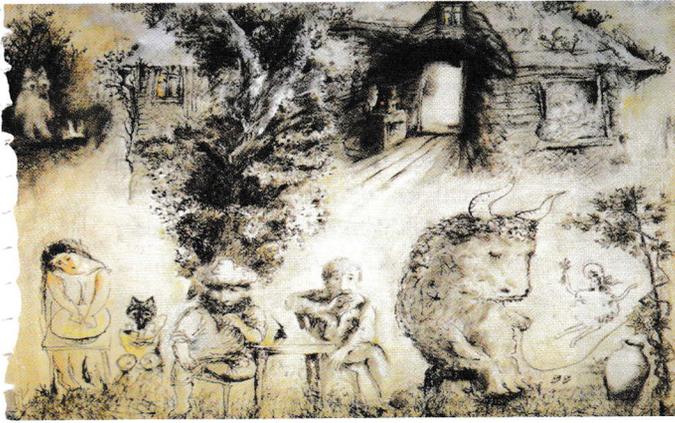
"Voyez par exemple notre cinéma : il diffère de l'américain aussi bien que du français ou de l'allemand par les jeux d'ombres, par la valeur des contrastes. Ainsi, indépendamment même de la mise en scène ou des sujets traités, l'originalité du génie national se révèle déjà dans la seule photographie. Or nous nous servons en l'occurrence des mêmes appareils, des mêmes révélateurs chimiques, des mêmes films ; à supposer donc que nous ayons mis au point une technique photographique qui nous fût propre, il est permis de se demander si elle n'eût pas été mieux adaptée à notre couleur de peau, à notre apparence, à notre climat et à nos usages..."

Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, 1933.

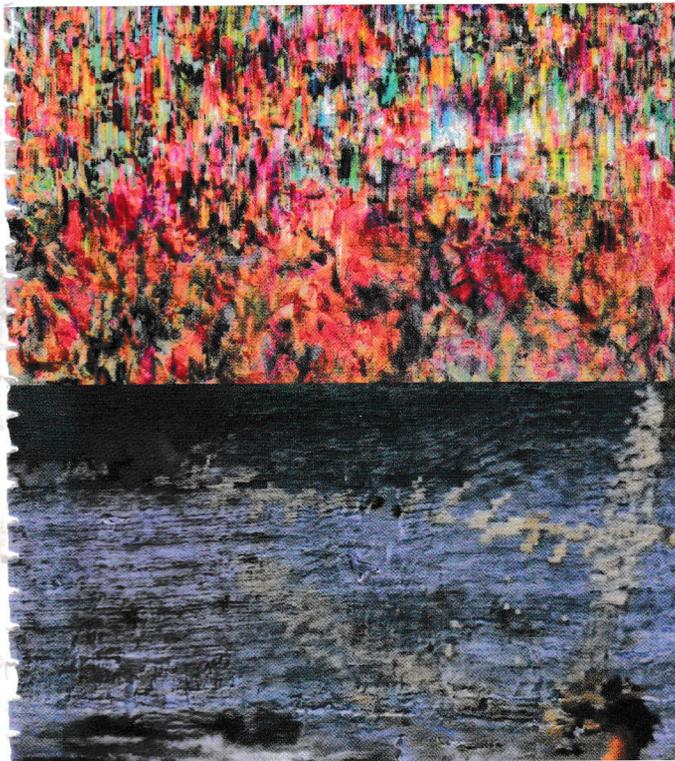
■ Dans les années 1970 à 2000, donner un aspect pictural aux photographies, comme le recherchaient les praticiens à la naissance de la photographie, était considéré comme archaïque et méprisable. Avec le développement des procédés numériques, toutes ces règles ou préjugés ont été renversés, les photographies sont redevenues "graphiques" grâce à des logiciels simples d'utilisation. Ce ne sont pas des choix esthétiques volontaires, ce sont des facilités de manipulation qui ont créé ce retour aux aspects picturaux d'origine. Il est probable que les images cinématographiques vont suivre ce même chemin. Par ailleurs, il est étonnant de constater qu'il existe entre 3 000 et 7 000 langues parlées sur la Terre, mais qu'il n'existe qu'un style universel et uniforme d'images pour le cinéma. Seuls les films d'animation ont une réelle diversité ; on reconnaît et différencie immédiatement par le style les images d'un film de Walt Disney ou de Norman McLaren, de Len Lye, de Grimault, d'Alexeïeff et Parker, de Miyazaki, etc.

Depuis la naissance du cinéma apparaissent chaque année quelques films remarquables par leur contenu et par leurs images : des films narratifs, aux prises de vues classiques. Néanmoins, je suis persuadé qu'on n'a pas encore exploré toutes les possibilités des images cinématographiques et même si cela peut sembler paradoxal et peu vraisemblable, qu'elles n'ont pas fait l'objet de toute l'attention nécessaire. La raison principale me paraît être la suivante : contrairement aux représentations des peintres, qui ont la maîtrise et le choix de leurs procédés, les images cinématographiques sont créées par l'industrie et non par les réalisateurs. C'est l'industrie qui détermine les supports d'enregistrement, pellicules ou fichiers numériques, les objectifs, les écrans ; le plus souvent pour des raisons économiques ou pour des raisons techniques dont le critère principal est la captation du "réel" apparent et non la force expressive des images. À de rares exceptions près, les réalisateurs et leurs opérateurs de prises de vues (directeurs de la photo) ne sont pas consultés sur ces modifications ou ruptures technologiques!

Voici quelques exemples. Jean Cocteau s'étonnait de ce que les copies du *Sang d'un poète* (1930), tirées dix ans après la création du film, avaient perdu en qualité. Un responsable du laboratoire lui en donna l'explication : on mettait moins d'épaisseur de gélatine sur les supports des pellicules et donc la lumière



Le conte des contes, de Youri Norstein, 1979. DR.



Impressions, de Jacques Perconte, 2012.

n'avait plus ces rebondissements internes qui faisaient la beauté et la magie des premières copies. Un deuxième exemple. Fellini, lors de la préparation du tournage de *Roma* (1972) désirait filmer les travaux souterrains de la construction du métro de Rome; il est descendu avec ses assistants sur le chantier, à de grandes profondeurs, là où "la Taupe", une machine gigantesque, perçait le sous-sol romain. "Magnifique!", s'écria Fellini. Joie des assistants. "On reconstruit tout en studio!" Stupéfaction des assistants... Fellini savait que les prises de vues sur le terrain ne donneraient pas ce qu'il cherchait, à cause du manque de recul et de la pauvreté du rendu des objectifs, et qu'il n'obtiendrait ni la force picturale ni cette part de rêve qu'il affectionnait; il aurait eu besoin, au lieu d'objectifs, de "subjectifs" photographiques. Aussi dut-il construire en studio une "taupe" encore plus grande, un décor représentant un sous-sol surdimensionné pour aboutir au rendu qu'il souhaitait.

Un autre exemple, plus récent; lors d'un exposé à la Cinémathèque française, Jean-Pierre Beauviala expliqua qu'il

avait mis au point une nouvelle caméra numérique après avoir résisté autant qu'il le put, car il considérait que ces caméras donnaient des images de moins bonne qualité que les caméras utilisant de la pellicule. Les capteurs s'étant récemment améliorés, il mit au point une caméra digitale, mais l'aspect des visages lui paraissait d'un rendu "proche de la matière plastique". Aussi imagina-t-il un capteur oscillant de telle sorte que les grains de l'image, comme anciennement avec les "grains chimiques" de la pellicule, ne tombent pas aux mêmes endroits. Voilà un ingénieur exceptionnel qui oriente l'évolution des techniques selon des critères réfléchis à l'avance, qui mesure l'impact favorable ou défavorable des évolutions sur la représentation des images.

le maître Norstein

En 1984, un film d'animation de Youri Norstein, *Le conte des contes*, fut élu meilleur film d'animation jamais réalisé. Quelques années plus tard, lors d'un festival où étaient programmés des films de Norstein et un de mes films, nous nous sommes retrouvés assis à la même table en attendant l'heure d'une projection. Long silence qui me parut pesant. Trouvant dommage d'avoir face à moi l'un des maîtres de l'animation sans lui poser aucune question, je m'enhardis et m'adressai à son interprète: "Pouvez-vous demander à monsieur Norstein ce qu'il dirait s'il avait un seul conseil à donner à un réalisateur?" L'interprète traduisit en russe et Norstein répondit, l'air très mécontent: "La question est stupide! Comment y répondre! Il faudrait vingt-quatre heures pour donner des conseils pertinents!" Je me le tins pour dit; un long moment se passa. Je vis à nouveau Norstein s'adresser à son interprète: "À la réflexion, la question n'est pas si bête. Les trois qualités pour un réalisateur de film d'animation sont le sens de la durée, le sens du rythme et le feu de la matière."

Ce dernier point illustre une des améliorations possibles des images; chaque film pourrait avoir sa propre matière, sa propre texture. Le réalisateur donnerait une réelle originalité aux images de ses films s'il avait à sa disposition une aussi grande variété de styles et d'aspects que celle dont disposent les peintres. Ce souhait ne concerne peut-être qu'une forme particulière de cinéma, plus poétique que narrative. L'apparente diversité des images photographiques des films actuels vient du recours aux artifices des éclairages, des décors et des costumes, mais ce sont toujours les mêmes caméras et les mêmes optiques. Les objectifs ont de grandes qualités pour saisir une certaine forme du réel, c'est une évidence, mais dans le monde entier, ils sont tous fondés sur les mêmes principes physiques et mathématiques. La question est de ne pas en rester prisonnier et de ne pas oublier qu'il s'agit d'une construction optique conventionnelle des images.

La grande variété de styles du dessin animé donne une idée de ce que pourrait être un éventail de libertés dans l'image photographique. Youri Norstein a peut-être aussi ouvert une voie inspiratrice pour la construction de l'espace, "des espaces". Plus que quiconque, il s'est affranchi des règles de la perspective et a créé un univers, à mon sens, plus convaincant que celui proposé par la technologie actuelle. Le dessin animé s'inspire parfois du cinéma "réel"; pourquoi ne ferait-on pas le cheminement inverse?



Photomontage de David Hockney. DR

« Grâce au fait que les images de Norstein ont une réelle profondeur et n'ont pas copié la perspective, une nouvelle appréhension du monde apparaît, complètement différente de celle de l'animation traditionnelle... Cependant, l'organisation du monde en niveaux séparés crée un monde, non pas d'espace « réel », mais de « quasi-espace ». Dans ce monde, il n'y a pas de perspectives linéaires, pas de point de fuite pour ces lignes imaginaires qui convergent à une certaine distance, qui définissent l'échelle de grandeur et forment les axes de rendu des objets. Le monde des films d'animation de Norstein est structuré simultanément en deux et en trois dimensions. La profondeur de l'image est hypothétique parce qu'elle n'est pas continue comme dans la peinture classique européenne, mais elle est disjointe, non continue. Il se place devant nous une hiérarchie de niveaux, de décors, des « aplats », séparés les uns des autres par une distance qui est pour ainsi dire arbitraire. L'observateur n'est pas en mesure de percevoir et d'évaluer la distance réelle entre le niveau le plus proche et le plus éloigné, distance qui est à la fois infinie et infinitésimale, parce que l'échelle de mesure est imaginaire... Cette structure plate de l'espace, du décor, est aussi fondamentale pour la peinture classique chinoise et japonaise. Car dans la peinture orientale, la profondeur est construite par la juxtaposition d'avant et d'arrière-plans qui ne sont pas reliés entre eux en termes de perspective, mais le sont seulement par l'entrecroisement ludique et capricieux de lignes et de couleurs. » (Mikhail Iampolski, *Iskusstvo Kino 2*, p. 97)

Par quel procédé pourrait-on obtenir des images restant lisibles, mais à fort pouvoir de suggestion? Quelques réalisateurs se sont engagés dans cette direction : Abel Gance qui utilisa des optiques non conventionnelles, des formats nouveaux (le triple écran), des superpositions audacieuses ; Man Ray, par

des prises de vues avec des filtres et des verres déformés, puis des solarisations ; Stanley Kubrick qui avait demandé la mise au point d'un objectif particulièrement « ouvert » pour des séquences éclairées à la bougie dans *Barry Lyndon* (1975) ; Alexandre Sokourov dans *Pages cachées* (1993), les frères Quay et de nombreux réalisateurs de films expérimentaux, qui recherchent dans le domaine de l'imaginaire.

au-delà des apparences

Plus radicales encore sont les idées et les recherches de David Hockney et du peintre Henri Dimier au sujet de la perspective. Ils ont tous les deux mis en doute les objectifs photographiques tels qu'ils sont conçus actuellement. Ces objectifs reposent sur deux principes, d'une part la construction de la perspective occidentale conventionnelle, avec une localisation particulière du point de fuite, inventée au XVI^e siècle par les architectes et les peintres italiens et, d'autre part, la « croyance » en une

conformité entre le rendu des optiques et la vision humaine. Les différentes traditions picturales, à travers les siècles et selon les zones géographiques, nous montrent la variété des possibles, la pauvreté et la monotonie des constructions des images actuelles. Dimier comme Hockney ont proposé des appareils multi-objectifs ou des méthodes de prise de vue sous des angles très différents permettant une vraie liberté dans la construction des images. Dimier proposait de faire au moins trois prises de vue, si possible cinq, depuis des hauteurs ou des régions différentes pour reconstruire l'espace. La région du sol, la « pente apparente » comme il la désignait devait être traitée de façon à recréer la perpendicularité des personnages et des objets. Il disait que Brueghel, Toulouse-Lautrec également, avaient traité

■ Franz Kafka reprochait au cinéma des images trop définies, pas assez suggestives et entravant l'imagination.

■ Le monde du cinéma refuse parfois radicalement les comparaisons avec l'univers de la peinture : par exemple, Truffaut dans certains textes. Mais lorsqu'il s'agit de donner des indications pour les images au directeur de la photo, ils reviennent aux comparaisons picturales (le même Truffaut, dans d'autres écrits !). À vrai dire, presque tous les réalisateurs, consciemment ou inconsciemment, d'une manière avouée ou en le niant, se servent des acquis des peintres. Il est également curieux de remarquer qu'après des années où la retouche photographique était bannie, elle est revenue en force et s'est généralisée avec la création de logiciels. Le lien photographie-peinture s'est rétabli.

■ Au sujet des techniques utilisées par Jacques Perconte : « ... essentiellement liées aux outils numériques. Comme rien de la machine ne lui est étranger, il la provoque, la pousse à ses limites, pense à partir de ses insuffisances et crée en fonction de ses erreurs. De films en photographies, de créations en ligne en installations, Jacques Perconte produit une matière picturale numérique vive, questionne l'espace, la couleur, le paysage et la société. Même s'il est reconnu comme l'un des pionniers français de l'art sur internet, c'est avant tout l'un des tout premiers à avoir travaillé la vidéo par les codecs (travail sur la compression et la décompression) et à avoir donné au numérique une nouvelle dimension picturale. » (extrait du texte de présentation de la Galerie Charlot)

(d'instinct ?) cette question d'une façon très convaincante. Dimier portait aussi une grande attention à la courbure de l'espace, qui est soumise à des aspects contradictoires selon l'éloignement ou la proximité. Le point de départ qui a conduit Hockney à ses photographies mondialement connues est très prosaïque ; il voulait photographier certains de ses tableaux trop grands pour l'être en une seule fois, ce qu'il fit en plusieurs prises de vue et en se déplaçant. Il assembla les tirages sur papier et réalisa qu'il trouvait là un moyen bien plus frappant de rendre le "monde extérieur" que par une simple prise de vue focalisée en un point central d'un objectif. Il pouvait ainsi sculpter ou "modeler" l'espace. Il approfondit ces essais et vit leur parenté avec les recherches de Picasso. Hockney a lumineusement décrit toute cette démarche³.

Plus récemment, pour les transformations de l'aspect des images et de l'espace, Jacques Perconte a réussi à allier les qualités des différents styles de peinture à la magie du mouvement et des modulations que permet le cinéma. Ses procédés ne sont pas liés à l'optique, mais à l'utilisation brillante et paradoxale des transformations numériques. Il explore ainsi un monde d'images jamais vues, tout en sachant garder une forte et extrêmement rare cohérence picturale⁴.

"L'image prend la texture des braises, des flammes et des vagues incandescentes. Elle fond, se liquéfie, se délite, attaquée par des couleurs fortes et saturées. Seul le chemin de fer garde son obstination qui nous mène toujours plus loin dans les profondeurs de l'image-paysage. La couleur s'épuise, des aplats, des murs de « non-couleur » obscurcissent le travelling. L'abstraction appelle des formes nées d'elles-mêmes", écrit Smaranda Olcèse dans "Jacques Perconte : Art numérique à la galerie Charlot", *Toute la culture*, 2012 (<http://toutelaculture.com/arts/jacques-perconte-art-numerique-a-la-galerie-charlot/>).

Il est probable que des films aux images plus personnelles et plus frappantes, celles que les créateurs et les critiques du début du cinéma ont espérées, demanderont des formes de récit différentes, la force des images tenant elle-même partiellement lieu de récit. L'avenir nous dira !

Patrick Bokanowski

(les images ont été choisies par la rédaction)



Flammes, de Patrick Bokanowski, 1998.

Le Jour le plus Court



Fête
du court
métrage

-
18/19/20
décembre
2015

-
5^e édition

Au Carreau du Temple

4, rue Eugène Spuller
75003 Paris

18 décembre

JOURNÉE PROFESSIONNELLE
À l'initiative du Réseau
des Organisations
du Court métrage

19 & 20 décembre

18h DE PROJECTIONS
« Que c'est bon l'insolence ! »

À L'Agence

du court métrage :

77, rue des Cévennes
75015 Paris

19 & 20 décembre

PROGRAMMATION JEUNE PUBLIC
Focus Pierre-Luc Granjon

RETROUVEZ TOUTES
LES SÉANCES
PRÈS DE CHEZ VOUS
ET PLUS ENCORE SUR
lejourlepluscourt.com

Une manifestation de

L'AGENCE DU
COURT MÉTRAGE

avec le soutien du



et la participation

123456
francetélévisions