

CAHIER
LOUIS-LUMIÈRE

no.
12

Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines

sous la direction
de Nicole Brenez
Bidhan Jacobs
et Pascal Martin

PASCAL MARTIN
PATRICK BOKANOWSKI
JÉRÔME SCHLOMOFF
MONISE NICODEMOS
ÉPONINE MOMENCEAU
FRÉDÉRIC TACHOU
VINCENT SORREL
CAROLE NOSELLA
BÉRÉNICE BONHOMME
CHRISTOPHE GUÉRIN
CYRIL BÉGHIN
VINCENT DEVILLE

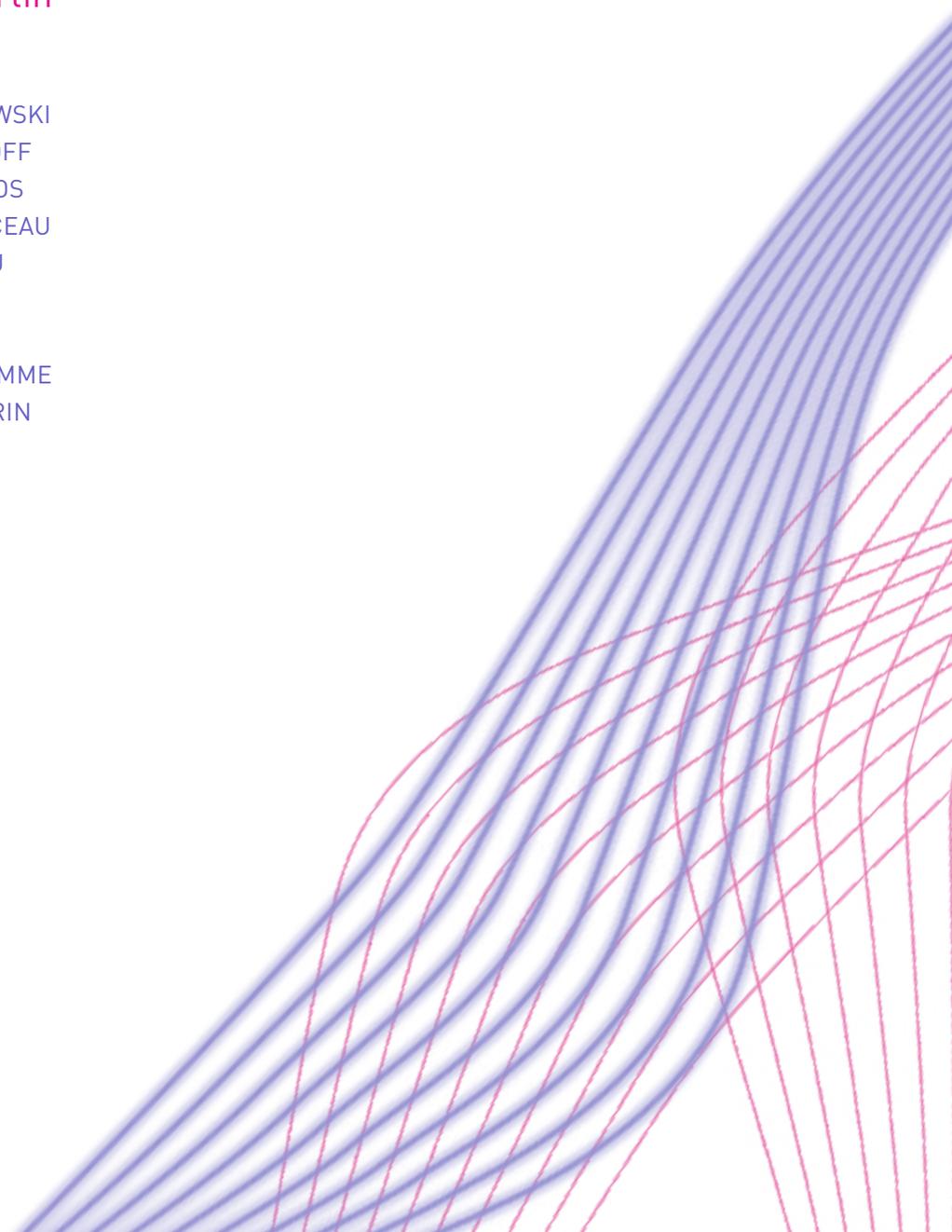


TABLE DES MATIÈRES

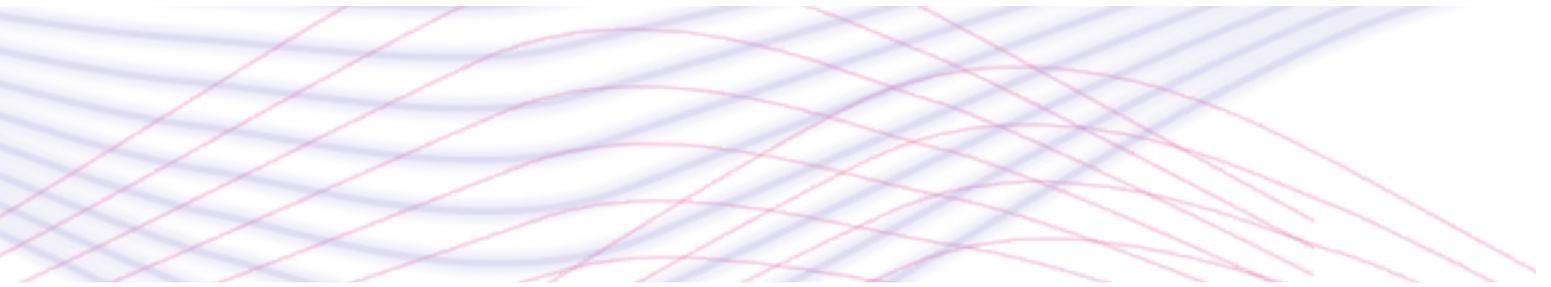
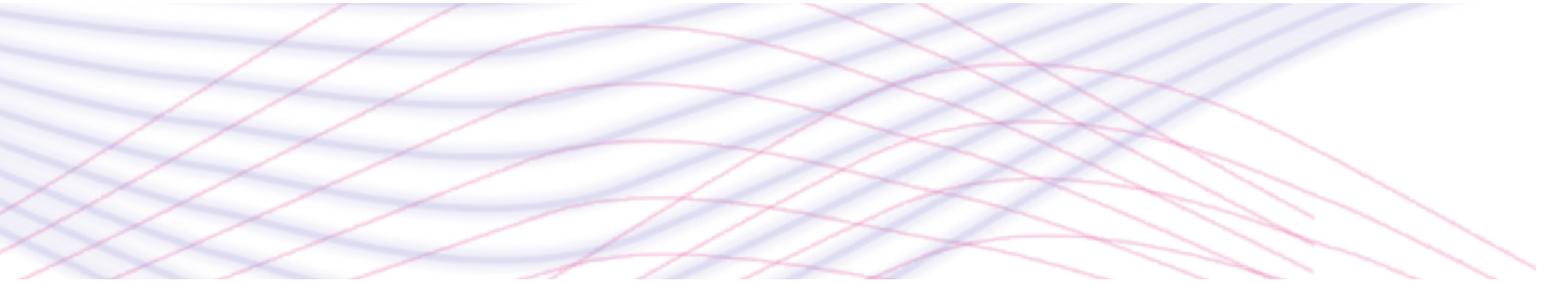


TABLE DES MATIÈRES (suite)



|

|

|

|

Avant-propos

En matière d'images, les rapports entre expérimentation et création sont complexes, tant la science des prototypes est l'apanage des indépendants – indépendants sans qui paradoxalement, l'industrie ne serait rien. Expérimenter, c'est courir tous les risques à la fois, à commencer par celui du ridicule - Jean Vigo évoquant le procédé de Polyvision utilisé dans *Napoléon* (1927): « Abel Gance sur triple-écran, c'est trois fois plus chiant... ».

À l'heure où disparaît l'immense Jean-Pierre Beauviala, à qui le prochain *Cahier Louis-Lumière* sera consacré, faisons le point sur cette notion d'arts filmiques, qui pour nos contributeurs interroge essentiellement le passage de l'argentique au numérique et donc, les vingt dernières années.

Les chercheurs/artistes/bricoleurs/alchimistes/enseignants et autres poètes réunis ici explorent la question des expérimentations optiques vues comme un défi aux règles. Question carabinée si l'on ose dire, au moins depuis Étienne-Jules Marey, que d'aucuns (comme le journaliste Léo Sauvage) considèrent comme le véritable inventeur du cinéma - mais si Léo Sauvage n'aimait pas Louis Lumière, c'est surtout que contrairement au savant beauinois, Lumière était d'abord un patron... Les collègues et artistes dont vous allez lire les formidables contributions cherchent la bonne distance entre le réel et le figuré et l'on s'enthousiasme devant leurs dons d'astuce et de curiosité. Vous allez rencontrer des expérimentateurs, c'est à dire des francs-tireurs, qui ne peuvent concevoir leur art que dans les marges et qui par des chemins de traverse attaquent les sommets de la technique par une face engloutie. Merci à Nicole Brenez, Pascal Martin et Bidhan Jacobs de les avoir rassemblés, après avoir organisé dans les murs de l'ENS Louis-Lumière à l'automne 2017 un colloque passionnant qui aura fourni la matière incandescente de ce numéro.

Professeur d'optique de son état, Pascal Martin fait admirablement le point (c'est un comble!) sur l'histoire des objectifs, il dresse une archéologie de l'objectif en tant que combinaison d'optiques et « âme de l'appareil », comme disait Chevalier, l'ingénieur-opticien qui travaillait pour Niepce et Daguerre; le cinéaste expérimental Patrick Bokanowski évoque ensuite les problématiques liées à la matérialité des images, à leur texture, à travers des œuvres aussi inspirées que celles de Youri Norstein ou Jacques Perconte; le photographe et cinéaste Jérôme Schlomoff élabore de son côté une caméra sous nos yeux, en insistant sur la fragilité de ces dispositifs, fragilité qui est inversement proportionnelle à la puissance de ce qu'ils produisent; ancienne doctorante d'Antonio Somaini, Monise Nicodemos travaille de façon particulièrement savante sur la question des émulsions, à partir de quoi elle explore les pratiques filmiques contemporaines; artiste emblématique d'une nouvelle génération d'opérateurs qui parviennent à la maturité en sortant de l'école, Éponine Momenceau évoque son parcours et ses principes de travail – et l'on devine que la harpiste qu'elle était à 20 ans continue d'inspirer la géométrie euclidienne qui structure son travail; le chercheur Frédéric Tachou décrit le 16mm scope antédiluvien qu'utilise Michael Higgins dans son film expérimental *At One Feel Swoop* (2014), qui au prix de quelques mésalliances en post-prod réconcilie le couple infernal numérique/argentique; l'historien des caméras Vincent Sorrel, analyse en profondeur les méthodes de l'artiste Jacques Perconte, qui pétrit les codecs de compression pour faire ruisseler sous nos yeux la matière numérique sans jamais rien ajouter à ce qui était déjà présent dans l'image d'origine; Carole Nosella enseigne à Saint-Etienne et met au point une méthode d'expérimentation qui à l'aide d'un pico-projecteur débouche sur des trouvailles visuelles visant à instaurer un lien de réflexivité avec la matière filmique; pilier de l'historique ESAV de Toulouse (maintenant l'ENSAV), Bérénice Bonhomme travaille sur les métiers et les techniques, elle creuse ici une réflexion brillante sur la question de l'étalonnage, moment crucial dans la chaîne de fabrication de l'image qui peut court-circuiter le travail du chef-opérateur et déséquilibrer son rapport au réalisateur - Arnaud des Pallières évoquait récemment avoir *rattrapé* entièrement son film *Orpheline* (2017) en post-prod, suite à une expérience malheureuse au tournage; artiste expérimental et programmeur, Christophe Guérin décrit ses tentatives d'atteindre une

image claire, purgée de toute scorie ou ciselure ; chanfrein d'un imaginaire de la technique, le critique Cyril Béghin évoque l'idée de nuit technologique à travers ces passages qui dans des films récents plongent le spectateur dans une inversion des rapports par des moyens analogues à ceux que Clément Cogitore utilise dans *Ni le ciel, ni la terre* (2015) ; enfin, l'universitaire Vincent Deville rend compte d'une expérience spatiale qui nous conduit aux limites de la perception, celle que l'on peut ressentir en découvrant *Parallaxe* (2017) de Nominoë, collectif de cinéastes expérimentaux particulièrement ingénieux et entrepreneurs.

Sans idée fixe, point de salut (Beauviala, encore). La longue lignée dans laquelle s'inscrivent nos contributeurs commence là, dans la fébrilité de ces essais d'un moment qui sont devenus ceux d'une vie entière. Point commun de toutes ces démarches : la résistance farouche aux normes et standards induits par l'industrie du divertissement. Dans le creuset de ces alchimistes de l'image, on découvrira un art de la reprise, du détournement et de la contrebande. On se souviendra alors de cette plaque conservée à Austin (Texas), derrière laquelle est gravée la mention : « L'Héliographie – Les premiers résultats obtenus spontanément par l'action de la lumière ; Par Monsieur Niepce de Chalon sur Saône. 1827 ». La datation est incertaine mais la description est vraie (Nicéphore Niepce, *Point de vue du Gras*, héliographie sur étain, 16,6 x 20,2 cm, encadrée). Vue par la fenêtre de la maison que les Niepce possédaient à Saint-Loup-de-Varenes. Quelques heures ou quelques jours de temps de pose (on ne sait pas vraiment), plaque de zinc enduite de bitume de Judée (qui durcit) et non de sels d'argent (qui noircissent). On considère traditionnellement cette expérimentation comme marquant l'invention de la photographie ! Mais il y a ces autres plaques de Niepce qui reproduisent des gravures, comme *Le Cardinal d'Amboise*, dont on sait par la correspondance de l'inventeur qu'elle est antérieure à août 1826 et encore *Le cheval et son conducteur*, vraisemblablement de 1825, sur plaque de cuivre. Et encore avant, il y a eu des expérimentations sur plaques de verre et sur de la pierre. Il y avait en réalité chez les frères Niepce, l'idée obsessionnelle de fixer les images dès l'époque du Consulat (car oui, Niepce avait un frère, Claude, qui était pour lui ce que Auguste fut à Louis : un aîné moins doué). Simplement, lorsque Niepce reproduit par son procédé héliographique une gravure ordinaire d'Isaac Briot (*Le Cardinal d'Amboise*), est-ce qu'il invente seulement la reprographie ou un lointain ancêtre de la photocopie ? Ce qui a offert le monde au monde, est-ce l'image d'une fenêtre ouverte sur un paysage ou ne serait-ce pas plutôt, quelques années auparavant, l'image d'une image ?

Vincent Lowy

Directeur de l'ENS Louis-Lumière

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Foreword

In terms of images, the relationships between experimentation and creation are complex. Inasmuch, as the science of prototypes is the prerogative of independents – independents without whom, paradoxically, the industry would be nothing. To experiment is to risk everything, starting with the risk of being ridiculous – Jean Vigo, evoking the process of using Polyvision in *Napoleon* (1927): “Abel Gance on triple screen, is three times more boring.”

At a time when we lost the giant Jean-Pierre Beauviala, to whom the next Louis-Lumière Notebook is dedicated, let's develop the notion of filmic arts, which is examined by our contributors through the transition from film to digital in the last twenty years.

Researchers/artists/builders/alchemists/teachers and other poets are united here to explore the question of optical experimentation and challenge the rules. A loaded question, if we may say so. Since at least the time of Etienne-Jules Marey, that some consider (like the journalist Léo Sauvage) to be the true inventor of cinema, but if Léo Sauvage didn't like Louis-Lumière, it was because, contrary to the wise man from Beaune, Lumière was first and foremost a boss.

Colleagues and artists, whose wonderful contributions you will read here, search for the right balance between the real and the figurative and we rejoice at their ingenuity and curiosity. You will meet experimentalists, free spirits, who can only conceive of their art at the margins of the establishment, and who by beaten paths to tackle the summits of technique.

Thank you Nicole Brenez, Pascal Martin and Bidhan Jacobs for having assembled these articles, after having organized the conference at ENS Louis-Lumière in 2017 that supplied the brilliant material for this edition.

Professor of optics, Pascal Martin, admirably recounts the history of optics (it's packed!). He produces an archeology of optics, a combination of optics and “the soul of the apparatus,” as Chevalier, the engineer and optician who worked for Niepce and Daguerre, would say. In this issue, the experimental filmmaker Patrick Bokanowski evokes the problems linked to the physicality of images, to their texture, through the works of Yuri Norstein and Jacques Perconte; the photographer and filmmaker Jerome Schlomoff conceives of a camera before our eyes while highlighting the fragility of these devices, a fragility at odds with the power of what they produce; Antonio Somaini's former doctoral student, Monise Nicodemos, works in a particularly astute manner on the subject of emulsions, to explore contemporary film practices; iconic artist of a new generation of directors of photography who reaches maturity upon graduation, Éponine Momencau, evokes her career path and guiding principals – as we imagine that the harp player she was at twenty who continues to inspire the Euclidean geometry that shapes her work; the researcher Frederic Tachou describes the 16mm film used by Michael Higgins in his experimental film *At One Feel Swoop* (2014), who, at the expense of a few mismatches in post-production, reconciles the infernal duo of digital/emulsion; the camera historian Vincent Sorrel, analyzes, in depth, the methods of the artist Jacques Perconte, who kneads the compression codecs to make digital material flow before our eyes without ever adding anything to the original images; Carole Nosella teaches at Saint-Etienne and develops a method of experimentation that, with the help of a pico-projector, leads to visual discoveries meant to ignite a reflective bond with film; pillar of the historic ESAV in Toulouse (today the ENSAV), Berenice Bonhomme works on the professions and techniques of film, produces a brilliant reflection on the theme of colour grading, a crucial moment in the image's chain of production that can short circuit the work of a director of photography and destabilize their relationship to the director – Arnaud des Pallières recently evokes having to completely redo his film *Orpheline* (2017) in post-production, following an unfortunate incidence during filming; experimental artist and programmer, Christophe Guérin

describes his attempts to attain a clear image, purged of all scum and scratches; leader in the imagination of technique, the critic Cyril Béghin evokes the idea of night technology by way of excerpts of recent films that immerse the spectator in a reversal of roles through the film medium like those used by Clément Cogitore in *Ni le Ciel, ni la terre* (2015); finally, the academic Vincent Deville reports on a spatial experiment that drives us to the limits of perception, which we can feel and discover in *Parallax* (2017) by Nominoe, a particularly ingenious and entrepreneurial experimental filmmaker collective.

Without a fixed idea, there is not much hope (Beauviala, again). This is the legacy that connects our contributors, in the restless experimentations that became those of an entire life. A commonality of these approaches: the staunch resistance against the standards and norms promoted by the entertainment industry. In the footsteps of these image alchemists, we discover an art of renewal, an art of misappropriation and contraband. We thus recall a plaque in Austin, Texas, on the back of which is engraved: "Heliography – the first results obtained spontaneously by the action of light, by Mr. Niepce de Chalon sur Saone, 1827." The date is uncertain, but the description is true (Nicéphore Niepce, Point de Vue du Gras, heliography on tin, 16,6x20,2 cm, framed). View from the window of the Niepces' house in Saint-Loup-de-Varennes. A few hours or a few days of exposure (we don't really know), a zinc plaque coated with bitumen from Judea (that hardens) and not of silver salts (that blacken). We consider this experiment as the discovery of photography! But there are other plaques by Niepce that reproduce prints, like *Le Cardinal d'Amboise*, which we know, from the inventor's correspondence, dates before August 1826 and also *Le Cheval et son conducteur*, probably from 1825, on a copper plaque. And even earlier, there were experiments on glass and rock. In reality, the Niepce brothers were obsessed with the idea of fixing images since the time of the Consulat (since yes, Niepce had a brother, Claude, who was for him what August was for Louis: a less talented older brother). Simply, when Niepce used his heliography procedure to reproduce an ordinary gravure by Issac Briot (*Le Cardinal d'Amboise*), does he only invent reprography or is his invention a distant ancestor of the photocopy? To whom the world offered the world, is it an image of a landscape through an open window or would it have been, a few years previously, an image of an image?

Vincent Lowy
Director of l'ENS Louis-Lumière

[NEXT ARTICLE >](#)

Éditorial

Le présent numéro du *Cahier Louis-Lumière* est issu du colloque « Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines » qui s'est tenu à l'ENS Louis-Lumière les 12 et 13 octobre 2017. Le questionnement des expérimentations dans les arts filmiques contemporains (situé à partir d'une interrogation exigeante de leurs procédures optiques, mais aussi électroniques, et plus généralement instrumentales) conduit à répertorier et étudier quelques façons de penser et traiter les processus optiques de la captation à la projection au *xxi*^e siècle autrement que selon les principes et normes de formation d'images admis depuis plus de 150 ans.

L'expérimentation optique peut être conçue comme transversale à trois grands domaines.

- Artistique : les cinéastes, plasticiens et les communautés soutenant des logiques libres et ouvertes qui, ne se satisfaisant pas des technologies industrielles, créent d'autres dispositifs autorisant une très grande liberté dans la construction des images.
- Industriel : les constructeurs de caméras et optiques propriétaires pour l'industrie de l'audiovisuel et le grand public ou encore « les outils de médiation technico-esthétique ».
- Scientifique : vaste ensemble ouvert de recherches fondamentales et appliquées à la création de systèmes optiques inédits par leurs performances exceptionnelles ou leur fonctionnement, pour l'imagerie scientifique en astronomie, physique des matériaux, médecine, etc.

Ces trois domaines réactivent avec force l'idée du cinéaste et théoricien français Jean Epstein, développée en particulier en 1926 dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, selon laquelle il faut augmenter les capacités de l'être humain par les technologies optiques et lui donner les moyens d'en explorer les puissances. Par ailleurs, ils s'irriguent en permanence les uns les autres.

Deux périodes semblent se dessiner : de 2000 à 2010, et depuis 2010.

L'introduction du numérique à partir de 1990 au sein des technologies audiovisuelles s'est accompagnée de moyens décuplés d'invention formelle dans les arts filmiques (grâce aux performances augmentées des ordinateurs et du stockage, aux multiples logiciels de traitement d'image et de sons, aux formats numériques tels que la DV, aux réseaux, etc.). Mais, au début des années 2000, la conversion du parc des technologies audiovisuelles déplace et remplace certaines spécificités strictement matérielles vers la programmation. Cette dernière a progressivement étendu les procédures optiques, voire s'y est substituée (citons par exemple les *firmwares* implantés dans les objectifs). Ainsi, les Sciences de l'optique appliquée du *xxi*^e siècle doivent-elles autant aux perfectionnements de l'optique de précision (nouveaux matériaux optiques, revêtements, corrections, assemblées d'optiques, etc.), qu'au développement exponentiel de l'algorithmique. Cette période de 2000 à 2010 offre, par conséquent, un contexte particulièrement fertile en innovations pouvant potentiellement remettre en cause la manière dont les outils optiques ont été conçus depuis le *xix*^e siècle. Quelles sont les stratégies développées par les constructeurs, ingénieurs, cinéastes, directeurs de la photographie et artistes pour contourner les limitations d'une conception classique de l'optique physique ? Comment pouvons-nous penser ensemble ces expérimentations ? Quelles sont les possibilités offertes à l'observation et à l'invention formelle ? Y-a-t-il des liens entre observation augmentée et création de formes inédites ?

La transition au numérique s'est achevée à l'orée 2010 avec le démantèlement et remplacement total des dispositifs analogiques d'obtention et de diffusion d'images (pour exemple, la distribution et l'exploitation tout numérique des salles). Les arts filmiques sont entrés en cette deuxième décennie au temps du numérique intégral. N'est-il pas d'autant plus crucial de revenir à des recherches en optique ou de contrer les différents traitements du signal qui codifient et normalisent les images ? Peut-on repenser intégralement ce que peuvent une caméra et un dispositif de visualisation d'images (tel le projecteur) ? Plus d'outils disponibles, cela signifie-t-il plus d'inventions effectives ?

Le présent numéro du *Cahier Louis-Lumière* propose des contributions à une histoire critique des technologies optiques contemporaines articulée à une esthétique des arts filmiques. Celles, tout d'abord, qui mettent en évidence comment « Fabriquer ses outils », c'est-à-dire concevoir ceux qui manquent ou échappent au parc technologique actuel, en exploitant l'impensé d'une réflexion technique et scientifique utile aux industries ; se révèlent alors des liens passionnants entre plasticiens inventeurs de leurs propres outils et scientifiques forgeant des instruments. Ensuite, un ensemble d'interventions d'artistes, techniciens et chercheurs étend la réflexion aux façons d'« Inventer des pratiques », autrement dit, à la question cruciale de l'appropriation des technologies vue depuis la création de gestes radicaux et d'agencements inédits de techniques. Enfin, l'expérimentation est saisie plus particulièrement dans ses implications formelles et stylistiques, « Fonder une esthétique », au sens où l'annexion d'outils, leur réagencement et l'invention de pratiques radicales et sensibles déterminent des plasticités et perceptions nouvelles.

**Nicole Brenez, Bidhan Jacobs
et Pascal Martin**

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Biographies

Nicole Brenez enseigne le cinéma à l'Université Paris 3-Sorbonne nouvelle. Elle dirige le département Analyse et Culture de la Fémis et programme les séances d'avant-garde à la Cinémathèque française. Élève de l'École Normale Supérieure, agrégée de Lettres modernes, elle a été membre senior de l'Institut Universitaire de

France (2011-2016). Avec le cinéaste Philippe Grandrieux, elle produit la collection de films « Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution », consacrée aux cinéastes révolutionnaires oubliés ou négligés par l'histoire du cinéma. Elle a travaillé avec Jean-Luc Godard, Jacques Kébadian, Jean-Gabriel Périot, Chantal Akerman, Jocelyne Saab.

Bidhan Jacobs publie une version étendue de sa Thèse sous la direction de Nicole Brenez, *Esthétique du signal. Pour une histoire technocritique des arts filmiques* (Presses Universitaires du Septentrion, 2019). Il a été chercheur post-doctoral du Labex Arts-H2H (Paris 8) à l'ENS Louis-Lumière de 2016 à 2017. Il est codirecteur avec Nicole

Brenez de l'ouvrage collectif *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (2010). Il a collaboré depuis 2007 à des programmes pour des cinémas, festivals, à la Cinémathèque française et à l'INHA. Il est actuellement enseignant à l'Université Paris 3.

Pascal Martin est Professeur des Universités, à l'École nationale supérieure Louis-Lumière. Il y enseigne l'optique appliquée dans les spécialités photographie et cinéma depuis 1984, il est le garant scientifique du master photographie et assure la responsabilité du laboratoire d'optique appliquée. Parallèlement, il est intervenant au DREAM (Développement Recherche Enseignement en Audiovisuel et Multimédia) de l'Université Polytechnique Hauts-de-France depuis 2002 et à la FÉMIS depuis 2005. Il a collaboré à

plusieurs revues professionnelles et a été désigné plusieurs fois Expert près des tribunaux. Ses travaux de recherche sur le *flounet* de profondeur tentent de trouver des outils pratiques et théoriques afin de renforcer la connexité des champs techniques, esthétiques et sémantiques de l'image. Il a participé également à des projets de recherche public-privé comme Action 3Ds autour notamment du cinéma en relief. Il a rejoint récemment le laboratoire Paragraphe EA 349 de l'Université Paris 8 et est membre du conseil scientifique d'ArTec.

Editorial

The current edition of Louis-Lumière Notebook is the fruit of “Filmic Arts and contemporary optical experimentation”, a conference held at ENS Louis-Lumière on October 12 and 13, 2017. The examination of contemporary film arts experiments (which begins with an ambitious review of optical procedures, but also electronics, and more generally instrumental) used to classify and study schools of thoughts and treat the optical processes, from the capture to the projection, in the 21th century differently than the standard principles of image creation that have existed for more than 150 years.

Optical experimentation can be conceived as cross-sectional in three main domains.

-Artistic: the filmmakers, visual artists and communities who support free and open logic, are not satisfied with industrial technologies, creating other devices authorizing a very wide liberty in the creation of images.

-Industrial: camera and lens manufacturers for the audiovisual industry and the public or “the facilitating technical-aesthetic tools.”

-Scientific: a vast open ensemble of fundamental research, applied to the creation of innovative optical systems by the exceptional performances or their operations, for scientific imagery in astronomy, physics of matter, medicine, etc.

These three domains enforce the idea presented by the French filmmaker and theoretician Jean Epstein, developed in 1926 in *Cinematography seen from Etna*, whereby we must augment human capacities through optical technologies, giving him the means by which to explore those powers. Furthermore, they consistently sustain each other.

Two periods seem to take shape: from 2000 to 2010, and after 2010.

The introduction of digital as of 1990 in audiovisual technologies was guided by multiple methods of formal inventions in the filmic arts (in part due to faster computers and greater hard drive capacities, multiple image and sound softwares, digital formats such as DV, the network, etc.) But, at the start of the 2000s, the transformation of the audiovisual technology park displaces and replaces certain material specifications in programming. The latter progressively extended the optical procedures, even replacing some (for example the firmwares implemented in lenses). Thus, does the Sciences of Applied Optics of the 21th century owe as much to the enhancements of precision optics (new optical materials, coatings, corrections, accessories, etc), as to exponential computational developments?

The period from 2000 to 2010 offers, consequently, a particularly fertile backdrop for innovations that could call into question the methods by which optical tools are conceived since the 21th century. What strategies have been developed by the manufacturers, engineers, filmmakers, directors of photography and artists to circumvent the classical notions of the physics of optics? How can we envision these experiments together? What possibilities are offered to observation and official invention? Are there links between enhanced observation and the creation of original forms?

With the dismantling and total replacement of analogue devices for capturing and projecting images (for example, the distribution and exploitation of digital images in theatres) the transition to digital was

complete by the start of 2010. Filmic arts entered into this second decade with digital completely integrated. Is it not even more urgent to review optical research or to contest the different uses of signals that codify and normalize images? Can we completely reimagine the possibilities of a camera or visualisation devices (like projectors)? Does more tools available mean more effective inventions?

The current edition of Louis-Lumière Notebook proposes pieces of a critical story of contemporary optical technologies articulated in an aesthetic of filmic arts. Those, first of all, that highlight how to “construct your own tools,” that is to say, conceive the tools that are missing or have been forgotten by the current technology park, by exploiting this oversight with new technological ideas of scientific utility to the industries; exposing the passionate links between visual artist, inventors of their own tools, and scientists, forging instruments. Then, a collection of articles by artists, technicians and researchers who broaden the discussion of ways to “Invent Methods”, otherwise said, to the crucial question of the adoption of technologies witnessed since the creation of radical gestures and original arrangements of techniques. Finally, experimentation is taken with its formal and stylistic implications, “Establish an Aesthetic”, in the sense whereby the annexation of tools, their rearrangement and the invention of radical and sensitive practices identifies visual artists and new perceptions.

**Nicole Brenez, Bidhan Jacobs
and Pascal Martin**

[NEXT ARTICLE >](#)

Biographies

Nicole Brenez teaches Cinema Studies at the University of Paris 3-Sorbonne nouvelle. She is the Director of the Analysis & Culture Department at the Fémis and curator of the avant-garde sessions at the Cinémathèque française. Graduate of the École Normale Supérieure, agrégée of Modern Literature, she was a Senior Member of the Institut Universitaire de France (2011-2016).

Bidhan Jacobs is about to publish an extended version of his doctoral thesis under the supervision of Nicole Brenez, *Esthétique du signal. Pour une histoire technocritique des arts filmiques* (Presses Universitaires du Septentrion, 2019). He was post-doctoral fellow from the Labex Arts-H2H (Paris 8), at ENS Louis-Lumière from 2016

to 2017. He is coeditor with Nicole Brenez of the collective book *Le cinéma critique. De l'argentine au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (2010). He has been collaborating since 2007 on screenings for cinemas, festivals, at the Cinémathèque française and the INHA. He teaches at the University of Paris 3.

With the filmmaker Philippe Grandrieux, she produces the film collection «It May Be That Beauty Has Strengthened Our Resolve», devoted to revolutionary filmmakers forgotten or neglected by the histories of cinema. She worked with Jean-Luc Godard, Jacques Kébé, Jean-Gabriel Périot, Chantal Akerman, Jocelyne Saab.

Pascal Martin is Professor of Universities, at the École nationale supérieure Louis-Lumière. He has been teaching applied optics in the photography and film specialties since 1984, he is the scientific guarantor of the master photography and assures the responsibility of the applied optics laboratory. At the same time, he has been a lecturer at the DREAM (Development Research Teaching in Audiovisual and Multimedia) at the Polytechnic University Hauts-de-France since 2002 and at the FÉMIS since 2005. He has collaborated on several

professional journals and has been appointed several times Expert by courts. His research work on the depth flounet tries to find practical and theoretical tools to reinforce the connectivity of the technical, aesthetic and semantic fields of the image. He has also been involved in public-private research projects such as Action 3Ds, focusing on 3D cinema. He has recently joined the Paragraphe EA 349 lab at Paris 8 University and is a member of ArTec's scientific council.

FABRIQUER SES OUTILS

BUILD YOUR TOOLS

Archéologie optique : l'objectif au centre du débat

Optical Archaeology: Optics at the Center of the Debate

Pascal Martin

Résumé

Les expérimentations optiques visant à modifier les processus photographiques et cinématographiques à partir de la variation de certains paramètres techniques ne sont pas nécessairement contemporaines. Au XIX^{ème} siècle, artistes, techniciens, scientifiques essaient par tâtonnements successifs, en interagissant sur telle ou telle grandeur physique de rendre les images plus agréables, plus « artistiques » comme il est alors bon ton de le spécifier.

À travers différents écrits, tournés évidemment vers la photographie, mais transposables au cinéma, ce texte tente d'analyser les expérimentations optiques de l'époque non sans considérer que certaines d'entre-elles trouvent aujourd'hui un sens particulier en numérique.

Abstract

Optical experiments aimed at modifying photographic and cinematographic processes through the variation of certain technical parameters are not necessarily contemporary. In the nineteenth century, artists, technicians, scientists tried by trial and error, interacting on a particular physical size to make the images more enjoyable, more « artistic » as it is appropriate to specify.

Through various writings, obviously turned towards photography, but transposable to cinematography, this text tries to analyze the optical experiments of the time not without considering that some of them find today a particular relevance in the digital field.

Dans une démarche heuristique, au XIX^e siècle, artistes, techniciens, scientifiques essaient par tâtonnements successifs, non pas de transcender les images mais tout simplement de les faire « esthétiquement » exister. Ce clin d'œil historique contribue à la mise en perspective de quelques travaux présentés dans ce numéro 12 du *Cahier Louis-Lumière*.

Lorsque l'invention de la photographie est rendue publique (et que la France en fait don au monde entier), ses détracteurs lui reprochent sa trop grande netteté. Tous les textes étudiés abondent dans ce sens.

Il n'est pas certain que l'aspect mécanique, si souvent reproché dans la polémique art/industrie, ne soit qu'un leurre face à l'extrême finesse de l'image fabriquée par la conjonction de l'optique et de la chimie. Car la reproductibilité de la lithographie par exemple, et plus encore de l'imprimerie, n'a jamais suscité tant d'opposition.

La notion de rendu photographique est associée à celle du détail et de la netteté. Une image est jugée bonne, indépendamment de son contenu sémiotique, si elle est nette et bien exposée. La réciproque est vraie, le manque de netteté, par exemple, affecte la lecture et l'impact que peut avoir une photographie. Le paradoxe est intéressant, car la représentation iconique est liée à sa qualité technique associée, mais une image techniquement bonne n'est pas pour autant une bonne image... Cette dernière remarque n'est pas étrangère aux préoccupations essentielles de l'amateur¹. Le langage populaire offre de nombreux exemples qui confirment ce propos. Qui n'a pas un jour entendu² cette remarque s'agissant d'un matériel: « cet appareil [on notera ici l'intéressante confusion avec l'objectif] fait de bonnes photos » ou encore à l'examen de photographies: « ce doit être un bon appareil, car les photos sont bien nettes ». La netteté préfigure dans ce cas comme un gage de qualité, ce qui n'a pas toujours été le cas.

La naissance de la photographie marque une rupture fondamentale dans les modes de reproduction et de fabrication de la représentation iconique. Les bouleversements fondamentaux que la photographie va provoquer sont aussi importants que ceux générés par l'invention de l'imprimerie par Gutenberg.

La genèse du cinéma, de la vidéo, et aujourd'hui de l'imagerie numérique (pour ne citer que ceux-là), n'a pu avoir lieu qu'à partir de l'ensemble des découvertes et des progrès réalisés sur l'image photographique qui dans son procédé de fabrication même, est antagoniste à l'image peinte. Le concept de reproduction est avant tout mécanique. L'image réelle formée par l'objectif est enregistrée sur une surface sensible à la lumière. Cette dernière peut être reproduite à l'infini par l'opération de tirage. L'optique et la chimie, dont Nicéphore Niepce cherchera en vain à connaître les subtilités, sont les éléments essentiels de ce mode de reproduction. C'est l'optique géométrique, par le biais de ses transformations homographiques, qui assure le mode de construction de l'image et de non-corrélation entre la main et l'œil de l'artiste. Les détails sont retranscrits avec une extrême netteté, et une exactitude systématique rarement atteinte jusque-là.

Une question alors essentielle est soulevée: la photographie est-elle un art ou une industrie? Pourtant, lorsque François Arago présente officiellement, le 19 août 1839, cette formidable invention, il le fait devant les Académies des Sciences et des Beaux-Arts réunies³...

Les ouvrages et publications de l'époque sont autant de sources d'analyses inépuisables, et permettent de comprendre la façon dont ce nouveau moyen de fabrication des images a été appréhendé. La dichotomie art/industrie est si profondément marquée que des auteurs publient des ouvrages portant uniquement sur l'un ou l'autre des deux aspects. Il n'est toutefois pas surprenant de constater que ceux qui traitent de la photographie comme un art sont plus nombreux. Est-il besoin de prouver à tous ses détracteurs, au nombre desquels figure Charles Baudelaire, qu'elle appartient à l'industrie?

Ainsi, Frédéric Dillaye a réalisé pas moins de cinq ouvrages volumineux sur la question, deux tomes concernent uniquement « L'art en photographie » (1896) et « Le paysage artistique en photographie » (1907). Le terme artistique est récurrent, Henri Émery se propose de comprendre dans le cadre également de la photographie artistique « Comment l'amateur devient un artiste » (1898). Les opticiens ne sont pas absents dans cette littérature pléthorique, en témoigne un ouvrage fort intéressant de Jean Leclerc de Pulligny et Constant Puyo: « Les Objectifs d'artiste: pratique et théorie des objectifs et téléobjectifs anachromatiques » (1906).

Un objectif est avant tout un système optique issu d'une technologie instrumentale. En lui associant l'épithète d'« artiste », on lui impose une qualification fonctionnelle. Aujourd'hui, la juxtaposition de ces deux termes semble désuète, mais à l'époque, elle marque une volonté de nier une contradiction. Il est possible de créer avec ce que Vincent Chevalier nomme « l'âme de l'appareil ». Chevalier est un opticien reconnu, mais également commerçant. Les propos qu'il tient sur l'objectif sont bien évidemment à mettre en relation avec ses aspirations professionnelles. Si le terme « âme » semble très fort, il faut reconnaître que sa fonction essentielle est de fabriquer l'image – comme dans un violon, le son - image sans laquelle les concepts physico-chimiques de la photographie seraient inexistantes. Mais, au XIX^e siècle, l'appareil photographique n'est techniquement constitué que d'une chambre noire en bois et d'un objectif. Par déduction, ce dernier est sans doute la pièce maîtresse de l'édifice.

L'objectif façonne l'image à partir des lois de l'optique géométrique. Intrinsèquement, son statut est relégué au rang d'un artifice « mécanique », apparenté au domaine de l'industrie, renforçant ainsi l'opposition formelle de l'art à l'industrie, donc par extension de la photographie à la peinture.

Pourtant, les peintres avaient déjà parcouru des chemins qui allaient peu à peu les conduire à une représentation proche de celle que fournit l'objectif.

Une rupture conceptuelle

Arago, lors d'une séance à la Chambre des Députés le 3 juillet 1839, présente l'une des spécificités du daguerréotype en s'appuyant sur une problématique égyptologique.

Pour copier les millions et millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail⁴.

En plébiscitant ainsi l'aspect mécanique du procédé, il ne sait pas encore que celui-ci sera justement le principal argument d'opposition à la photographie pour plusieurs décennies. Quelque 60 ans plus tard, en 1898, Émery précise :

Les ennemis de la photographie, en tant que moyen d'art, lui ont toujours reproché de n'être que le résultat d'un vulgaire mécanisme. Or c'est précisément ce qu'on pourrait appeler le côté mécanique de la photographie qui fait en partie sa supériorité⁵.

La suprématie du procédé dit mécanique semble évidente. Dans le chapitre intitulé « La perspective des peintres et la perspective des photographes », Émery explique : « Le mécanisme, ou, pour parler plus exactement, l'automatisme, existe seulement en ce qui concerne la mise en perspective, et c'est là un avantage énorme sur la peinture⁶ ». Bien que l'objectif ne soit pas exempt de défauts, il permet une représentation iconique fondée sur les bases de la géométrie euclidienne. Certes, depuis le Quattrocento, les peintres peuvent avoir recours à des dispositifs utilisant l'optique mais peu offrent une aussi grande aisance dans la rapidité et dans l'exécution des œuvres. L'opposition entre Art et Science, voire entre technique et esthétique, n'en est qu'à son début, en décrivant le processus photographique tout entier, c'est principalement l'objectif que les peintres condamnent en lui reprochant sa très grande exactitude. Dans son ouvrage concernant la théorie des opérations photographiques, Georg Schweitzer analyse ces différences de représentation :

Le peintre le sait bien et triche parfois avec la perspective, qu'il fausse pour la faire agréable. L'objectif, lui, ne triche jamais. Et, si on le laisse faire, il applique ses règles étroites aussi loin qu'il peut voir, jusqu'à l'absurde. Il faut donc lui mettre des œillères, comme aux chevaux « voyants »⁷.

La formulation est assez paradoxale : en faussant la perspective, le peintre la rend plus agréable. Le parti pris est avant tout esthétique, mais cette modification spatiale de la représentation n'est dans ce cas plus en accord avec les règles de la géométrie.

En respectant les concepts euclidiens, l'objectif ne triche pas⁸, il retranscrit la réalité sans la modifier. Pourtant, cette exactitude est mise ici en cause. La personnification, « si on le laisse faire », démontre à quel point l'objectif est un inducteur volontaire dans la retranscription iconique, puisqu'il pourrait conduire à une forme d'absurdité. L'allusion aux œillères est révélatrice de la polémique du XIX^e siècle. En effet, à plusieurs reprises, on a reproché à l'objectif de tout voir, de trop voir, forme d'assimilation au voyeurisme.

Pulligny considère que l'objectif est avant tout un instrument d'analyse et précise :

Tous les arts du dessin aspirent à la synthèse comme à leur fin naturelle, parce qu'ils sont faits non seulement pour décrire mais tout autant pour suggérer.

Et de poursuivre un peu plus loin :

En art - suivant le mot connu de Jules Breton - il ne faut pas tout dire. Or, l'objectif dit tout : il dénombre les feuilles des arbres, il nous force, par son insistance, à découvrir sur un visage de seize ans des rides, des taches, des tares qui, esthétiquement parlant, n'y sont point, car notre œil ne les voit pas, occupé qu'il est ailleurs, amusé par le jeu des lumières et des ombres, fixé seulement sur ce qui l'intéresse, et négligeant ce qu'il ne lui plaît pas de voir. L'objectif, en un mot, ignore la synthèse. Mais il y a plus : cette analyse implacable, l'objectif l'applique indistinctement à tous les éléments du sujet, aux marges aussi bien qu'au centre esthétique, aux objets sans importance comme aux figures intéressantes. Il est profondément égalitaire. Or, qui dit œuvre d'art dit « ordonnance » et dit « hiérarchie »⁹.

À travers les termes employés ici, on peut émettre quelques réserves quant à leurs significations véritables. Pulligny oppose synthèse et analyse. Si l'on se borne à un concept optique proprement dit, l'image est constituée par la somme de points élémentaires de l'objet conjugués par l'objectif. Il s'agit d'une opération physique qui consiste à combiner des corps simples pour en former un plus complexe. L'objectif analyse puisqu'il décompose un tout en ses parties, mais il synthétise ensuite l'ensemble sur l'image.

En optique, cette formulation désigne un principe très connu, celui du retour inverse de la lumière. L'auteur n'a pas un raisonnement scientifique, mais comparatif. Il aborde à travers ce petit passage plusieurs aspects fondamentaux de l'ambiguïté des concepts de la reproduction visuelle. Ce dernier pourrait se traduire sous la forme d'une formule peut-être trop simpliste mais pouvant se résumer ainsi : l'objectif ne voit pas comme l'œil du peintre.

Charles Baudelaire est parmi les ennemis les plus farouches de ce mode d'expression. Il identifie l'expansion de la photographie avec l'essor économique de la bourgeoisie, accusée de vouloir contempler « sa triviale image sur le métal ».

Sa diatribe est profonde, ainsi déclare-t-il :

La fatuité moderne aura beau rugir, éructer, tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens de l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie¹⁰.

Un ouvrage entier ne suffirait pas à restituer tous les textes du XIX^e siècle mettant à mal le processus photographique dans son ensemble, et l'objectif en particulier. Des artistes ont tenté pourtant de déjouer la restitution jugée trop abrupte de l'image en jouant tout simplement sur des paramètres de prise de vue. Ainsi, dans un rapport présenté à la S.F.P. (Société Française de Photographie) le 1^{er} août 1855, Eugène Durieu met l'accent sur une spécificité purement photographique : la mise au point. Il dissocie les usages documentaires de la pratique artistique, et insiste sur la capacité de pressentir, à travers la procédure photographique, le rendu final. Durieu considère que la photographie reproduit « les tableaux de la nature avec une exactitude extrême et souvent avec une perfection et un fini que le crayon le plus habile ne saurait atteindre », mais nuance avec propos la notion de reproduction et celle d'œuvre d'art. « L'imitation, précise-t-il, n'est en un mot que le moyen de l'art, elle n'en est pas le but¹¹ ».

Mise au point

Durieu en donne une explication convaincante : « L'objectif a pour la mise au point des différents plans, des règles géométriques qui selon l'application qu'on en fait peuvent dénaturer complètement les effets des différents plans ou leur conserver toute leur valeur relative ». Rappelons que ces propos datent de 1855 ! L'esprit visionnaire de Durieu est des plus remarquables. Il a non seulement analysé avec justesse le rôle sémantique de la mise au point, mais également montré son importance esthétique que le cinéma saura utiliser avec encore plus de force en intégrant une dimension dynamique, avec le changement de mise au point pendant le plan, c'est-à-dire la bascule de point.

Durieu, en effet, se veut pragmatique, ni dénonciateur, ni farouchement convaincu, mais mesure avec justesse le poids des choses.

Il écrit :

L'objectif n'est pas une simple combinaison d'optique, qui, mécaniquement, répond au premier venu à qui il plaît de l'interroger, mais un instrument que le photographe peut diriger et conduire suivant son sentiment. Sans doute l'objectif ne peut rendre que ce qu'il voit ; mais il appartient au photographe de lui faire voir ce qu'il veut.

et de conclure :

C'est là ce qui constitue l'art en photographie¹².

Cette affirmation, Durieu n'est pas le seul à la formuler, Émery également s'interroge : « Quel est l'objectif qui nous fournira les meilleurs résultats ? Tout modèle est bon, il faut simplement savoir s'en servir convenablement selon les besoins ».

On peut sans aucune difficulté mettre en parallèle les deux propos et constater leur bien-fondé. Toutefois, il est frappant de remarquer que la question que se pose Émery et surtout l'affirmation qui s'ensuit datent de 1896, soit plus de 40 années après les propos de Durieu. Ces quatre décennies n'ont pas encore permis de résoudre les problèmes que posait l'utilisation de l'objectif.

Le point de vue de Durieu mérite une attention approfondie, la notion de mise au point est fondamentale. Elle conditionne le sens de l'image, et souvent participe à l'expression du portrait. André Courrèges, dans un recueil de conseils intitulé *Ce qu'il faut savoir pour réussir en photographie*, y consacre un chapitre entier. Il introduit le chapitre en question en précisant :

C'est là une opération à laquelle on ne prête pas assez d'attention, que beaucoup négligent et bien souvent considèrent qu'elle est sans importance. En photographie, il n'y a pas de petites choses, c'est une chaîne dont les anneaux sont indispensables. Non seulement une mise au point exacte est de toute nécessité, mais nous affirmons qu'avec une mise au point intelligente et raisonnée, on peut, dans certains cas, obtenir des effets qu'on n'aurait pas si l'on mettait au point comme tout le monde¹³.

La nature de la première partie de ces propos est sujette à caution. Deux cas peuvent être envisagés : l'absence complète de mise au point ou une mise au point dite globale sans distinction aucune des différents plans. La première hypothèse suppose que la netteté de l'image est malgré tout acceptable, ce qui laisse penser que l'omission de ce réglage est en soit possible. Dans ce cas, comment expliquer la seconde partie du propos, « une mise au point intelligente et raisonnée » ?

Il semble en effet que l'auteur ne puisse opposer absence de mise au point et mise au point choisie, tout porterait à croire que ce soit la nature sélective de la mise au point qu'il faille considérer. Pourtant, l'allusion à la chaîne et à ses anneaux aurait tendance à faire penser le contraire. Ce texte a été écrit en 1893, à une époque où les fameux anastigmats¹⁴ étaient déjà commercialisés. Dans l'hypothèse de leurs utilisations, on peut raisonnablement penser qu'une faible variation de mise au point était perceptible. En ce qui concerne les autres objectifs de l'époque, la subtilité d'une mise au point intelligente paraît d'un point de vue technique plus équivoque.

L'étude de ces textes est, indépendamment de l'impartialité de l'analyse, soumise à des éléments de comparaison avec des techniques ou procédés actuels. Les hypothèses formulées précédemment supposent soit l'absence totale de mise au point, soit une mise au point sélective sur une partie du sujet. Pourtant, comme en témoignent divers auteurs, beaucoup pratiquent la technique de la mise au point hors foyer.

D'un point de vue scientifique, la mise au point repose sur les principes de la conjugaison optique énoncée par Descartes dans *La dioptrique*, publié dans sa première édition le 8 juin 1637. En l'absence de défauts - d'aberrations - un point élémentaire « objet » donne à travers l'objectif un point élémentaire « image », ce point est la partie la plus fine d'un cône de lumière provenant de la pupille de sortie de l'objectif.

Étymologiquement, l'expression aujourd'hui encore très utilisée par les opérateurs en cinéma – faire le point – signifie mot à mot mettre le point sur le capteur (ou le film en argentique). Lorsque le point objet est situé sur l'axe optique et à l'infini, son image est également sur l'axe optique et à cet endroit précis noté le foyer (image). À mesure que l'objet s'approche de l'objectif, son image s'en éloigne : afin de conserver le point sur le film, il faut déplacer l'objectif (ou le film/capteur) afin d'augmenter cette distance et conserver ainsi l'image nette sur la surface photosensible.

Courrèges amorce une explication de ce mécanisme et précise :

Si le sujet se trouve placé à 100 m. au moins, c'est au foyer réel de l'objectif que l'image viendra se réfléchir¹⁵ tandis que si le sujet se trouve plus rapproché, il est nécessaire d'éloigner la glace dépolie... C'est pour cela qu'on dit indifféremment mettre au point, mettre au foyer, le foyer variant d'après la distance qui sépare l'objectif du sujet¹⁶.

La notion de foyer réel est assez explicite, Courrèges cependant s'autorise déjà la confusion qui malheureusement perdurera plus d'un siècle durant. Cette confusion aurait vraisemblablement pu être évitée si l'on avait raisonné à partir de l'origine du mot « foyer » en tant qu'élément épistémologique. Archimède était également un spécialiste de polémologie (science de la guerre). On lui attribue les miroirs ardents, vastes paraboles réfléchissant les rayons du soleil grâce auxquelles il incendiait à Syracuse les bateaux de Marcellus. Or, les rayons lumineux se concentrent en un lieu de la parabole où « naît le feu », d'où la dénomination de foyer. Il suffisait de faire confondre « le foyer » et les voilures des bateaux...

L'origine du mot foyer est donc attachée à l'image du soleil. Ce dernier est fort heureusement à notre échelle à l'infini. Le raisonnement devient alors par analogie très simple, le foyer est le lieu où se forme une image d'un objet à l'infini. Il convient dans ce cas d'être vigilant lorsque les textes abordent cette notion et par extension la notion de hors foyer, ce qui reviendrait très logiquement à sous-entendre « tout ce qui concerne un objet à distance finie ».

La notion du hors foyer rejoint la théorie des sacrifices proposée par Henri de la Blanchère. Celui-ci aborde « l'effet peinture » en comparant la photographie de portrait à ceux de Raphaël, Van Dyck, Caravage et précise : « Quand nous sera-t-il donné de savoir assez sacrifier pour arriver à leur effet!¹⁷ ». Le questionnement est fondamental, selon lui, la surabondance de finesse et de détails est si présente qu'il est difficile de définir ce qu'il faut sacrifier :

La majorité des opérateurs s'extasie sur la netteté merveilleuse, et nous avec eux, d'un portrait irréprochable (mais est-ce de l'art!); et ces mille plis, ces dentelles si fines, ces bijoux si vrais, cette lumière scintillant partout, ce papillotage à l'œil du spectateur, est-ce bien là le beau artistique tel que nous le cherchons? Non, mille fois non, sacrifiez, éteignez tous ces détails, toutes ces lumières.

Cependant, de la Blanchère estime qu'il n'est pas nécessaire de rendre les images floues, mais de réduire la finesse trop importante de l'ensemble du sujet. Il est intéressant de noter que l'auteur anticipe sur deux écoles fondamentales qui émergeront peu avant la fin du siècle : celle des nettistes et celle des flouistes. Peu d'ouvrages y font référence. Émery y fait cependant allusion :

La maladie d'imitation se gagnant de plus en plus, il se forma, à l'instar des nettistes, l'école des flouistes, née en Angleterre, et qui recruta bientôt des adeptes : la lutte était désormais engagée. Si les nettistes pêchent par un excès de détails, la nouvelle école correspondant à l'impressionnisme en peinture, a le défaut de vouloir tout noyer... L'excès de netteté avait donné lieu à l'exagération du flou¹⁸.

Dillaye prend également partie et atteste que :

Les flouistes ne veulent rien de net dans leurs œuvres, exigent d'elles un vague insensé dans les lignes, dans les formes et dans les masses. Ce ne saurait être l'Art photographique, puisque c'est la négation de la caractéristique de la photographie. Ces fanatiques sont même allés jusqu'à répudier l'objectif. Mais l'objectif, c'est l'œil de la chambre noire! Remplacer un bon œil par un mauvais, n'est-ce pas, de gaieté de cœur, diminuer ses ressources et faire du progrès à reculons¹⁹.

Le propos est sévère et les termes relèvent d'une forme d'ostracisme. La conjonction des mots « fanatique » et « répudier » relève, dans le cadre de ce débat, d'un jugement que l'on pourrait qualifier pour le moins de sectaire. On peut toutefois comprendre le parti pris de Dillaye qui tout au long de sa vie a cherché à habiller la photographie comme moyen artistique. Il précise toutefois avec raison : « Sans objectif, la photographie n'est plus la photographie, parce qu'elle perd cette définition exacte des choses qui la caractérise ».

Mais en fait, Dillaye n'est pas non plus tendre à l'égard des nettistes qu'il caractérise ainsi :

Ils ont voulu des œuvres minutieusement détaillées dans toutes leurs parties, aussi bien dans les premiers plans que dans les plus éloignés. Ils ne s'aperçoivent point de la sécheresse ni de la platitude qu'ils donnent ainsi à leurs images. Ils ne sentent point qu'ils aggravent ainsi tous les défauts de la photographie qui, eux aussi encore, ont fait qu'on a nié jusqu'à ce jour son essence artistique.

À travers ce propos, on note l'absence de sensibilité de ces « opérateurs » (on ne peut dans l'acceptation présente les qualifier d'artistes). « Ils ne s'aperçoivent point, ne sentent point... », suffit à imaginer également le peu d'affection que l'auteur leur porte. La méthode proposée par Antoine Claudet repose sur la systématisation des effets.

La démarche aurait été motivée par l'effet suscité par les portraits de Julia Margaret Cameron. « Plus on les examine, plus on les apprécie ». Ces portraits sont d'un point de vue technique proches de la « médiocrité, mais sont néanmoins le travail d'un véritable artiste ». Claudet en conclut alors que « l'habileté mécanique et le goût artistique ne puissent pas se prêter la main dans ce genre de reproduction²⁰ ».



Modèle Mary Ann Hillier photographiée par Cameron en 1867.

L'esthétique du flou opposée aux usages scientifiques

Ces icônes suscitent chez Claudet une réflexion sur les fonctions esthétiques du flou qu'André Rouillé considèrera à mi-chemin entre la théorie des sacrifices et le pictorialisme. On n'y retrouve pas le côté « tout net » ni au contraire le « tout flou », mais un habile mélange des deux. Le 23 août 1866, Claudet donne une conférence à l'Association britannique de Photographie, où il propose un moyen d'obtenir des portraits d'un effet harmonieux et artistique. *Le Moniteur de la Photographie* du 1^{er} octobre 1866 (n°14), pp 106-107 en publie le contenu :

Un portrait photographique montrant tous les pores, toutes les aspérités de la peau et ses moindres rides, pourrait-il jamais être considéré comme une production agréable, artistique ? La trop grande exactitude de la photographie dans la reproduction des moindres détails a toujours été regrettée, par les artistes de goût ; dans le but de l'éviter, quelques-uns sont allés jusqu'à suggérer qu'il conviendrait que les photographes prissent leurs portraits un peu hors de foyer. Mais ces artistes, oubliant certaines lois de l'optique, n'ont pas considéré qu'il est impossible de représenter toute la figure, précisément au même degré, hors de foyer. Si, par exemple, le nez est un peu hors du foyer, les yeux le seront davantage, les oreilles encore plus, à un tel point que quelques parties de la figure deviendront confuses, et n'auront rien de distinct, tandis qu'une seule se trouvera adoucie par une légère déviation du plan du foyer exact.

Néanmoins, quoique cette méthode soit impraticable, l'idée suggérée dans un louable esprit de progrès, méritait toute considération, et un enseignement utile a même découlé de l'observation parfaitement juste que les portraits photographiques, pour être agréables et artistiques, ne doivent pas trop s'approcher de l'exactitude mathématique.

J'ai été convaincu par moi-même de l'avantage qui, sous un point de vue artistique, résulterait d'un moyen qui permît de faire les portraits photographiques de telle manière qu'ils

ressemblaient autant que possible à une production d'art, dans laquelle tous les détails sont exécutés au moyen de touches légères du pinceau ou du crayon qui expriment sans dureté le passage des ombres à la lumière ; aussi ce sujet important a-t-il occupé depuis longtemps ma plus sérieuse attention ; je me suis mis dès lors à la recherche d'une méthode capable de corriger dans les portraits photographiques cette dureté mécanique qui est due à l'action des objectifs les plus parfaits.

Dans les meilleures productions d'art tous les effets sont le résultat d'un traitement doux et harmonieux, rien n'est rendu avec trop de sécheresse, rien n'est indiqué avec une précision trop minutieuse. Du reste la main de l'artiste n'est pas capable de produire une exactitude microscopique, et il est heureux qu'il en soit ainsi.²¹

Claudet justifie son propos par une argumentation technique légitime qui mérite toutefois quelques commentaires. La notion du degré du hors foyer revient indubitablement à considérer une caractérisation dans l'évolution du flou-net. Le texte a été publié en 1866, c'est-à-dire plus de 20 ans après la naissance de l'objectif de Petzval²² et un peu avant l'arrivée sur le marché des fameux anastigmats. Or, les objectifs de cette époque n'ont pas encore atteint le degré de finesse que l'on sait propre aux objectifs allemands. Il convient donc de relativiser le propos lorsque Claudet fait allusion à « quelques parties qui deviendront confuses ». On constate encore une fois l'imprécision et le tâtonnement propre à l'énoncé de la netteté. De l'exactitude mathématique, on passe rapidement à une indistinction dans les masses et les volumes. On peut cependant analyser le discours de Claudet avec circonspection lorsque l'on sait qu'il a fait construire un objectif qui provoque un brouillage de l'image. Le principe de ce dernier repose sur un mouvement de va et vient pendant la pause, produisant ainsi un effet de « flou artistique »²³. La méthode dite hors foyer est mise en cause et jugée impraticable, alors que de nombreux photographes l'utilisent. Le système inventé par Claudet n'a pas laissé une trace impérissable dans l'histoire de la photographie. Il est toutefois intéressant de le mettre en relation avec la photo-stéréosynthèse, brevet déposé par Louis Lumière en 1920²⁴.

La mise au point est une opération fondamentale tant en photographie qu'en cinéma. À travers cette étude, on constate que dès l'origine de l'image argentique, elle a été en proie à de nombreuses controverses (ce qui témoigne de son importance). Guillaume Duchenne de Boulogne est un scientifique dont les recherches portent sur la physiologie humaine. Il réalise des expériences électro-physiologiques sur les visages. Chaque expérience est photographiée afin de retenir l'expression du patient lorsque certains muscles faciaux sont excités.

Confronté à des problèmes de mise au point, Duchenne raconte :

L'œil était mis au point, le nez et l'oreille n'y étaient plus. Il en est résulté souvent que, s'il me fallait mettre en relief certains traits expressifs et les montrer avec netteté, j'étais forcé de sacrifier les autres, qui, en termes de photographie, étaient flous ; ou bien si, dans le but d'obtenir plus d'ensemble, je prenais un point intermédiaire, aucun trait de l'image photographique ne se voyait nettement²⁵.

Pour un praticien, non connaisseur des procédés anciens, le propos encore une fois peut paraître étonnant. Un visage ne représente pas spatialement un volume important. On serait alors tenté de supposer que, dans des conditions de prises de vue ordinaires, la netteté s'étendrait du bout du nez aux oreilles et engloberait ainsi la netteté du visage.

Comment expliquer alors la difficulté de Duchenne de Boulogne ? En d'autres termes, qu'est-ce qui justifie le manque de profondeur de champ ? On peut facilement imaginer que les expériences décrites ne sont pas indolores pour le « patient », il convient donc que les influx électriques soient le plus rapides possibles. La conséquence est évidente, le photographe est obligé de « travailler » avec des poses courtes, donc avec une ouverture maximale. Dans ce cas, compte tenu de la distance focale de l'objectif utilisé, la profondeur de champ est très courte, trop courte pour convenir non pas à l'esthétique, mais à la nature scientifique de ce type de clichés.

L'évolution de la photographie est transversale à la notion de netteté et par extension à celle du flou. Les nombreuses recherches controversées concernant le réglage de la mise au point ont intrinsèquement amené à différentes théories de la spatialisation de l'image. La profondeur de champ, dans son acception photographique, est née de ces études et sa systématisation devient importante vers 1880. La préoccupation des premiers photographes qui voulaient donner à l'image autre chose que son côté scientifique ou documentaire était : « Comment rendre l'image artistique ? ». L'expression est pour le moins surannée mais la préoccupation reste la même.

En forme de récurrence

L'examen des textes précédents met en lumière l'ambiguïté totale du statut de l'objectif. Tantôt, il lui est demandé de restituer la réalité avec la plus grande précision et tantôt, sa trop grande exactitude est critiquée. Empruntés au XIX^e siècle, ces textes semblent particulièrement actuels, et justifient, à notre sens, leur place dans cette revue. Les expérimentations optiques contemporaines, si certaines recourent à des usages techniques originaux, d'autres plus discrètes, passant au demeurant presque inaperçues pour le grand public, sont au cœur d'une réelle problématique des directeurs de la photographie. Pour mieux en comprendre les enjeux, il faut conférer à l'objectif un rôle bien particulier, celui d'inducteur esthétique.

Un objectif est un ensemble opto-mécanique complexe d'une très grande précision, les calculs qui ont généré l'agencement des lentilles et les formes reposent sur des théories très complexes, afin d'éliminer ou de minimiser tout une somme de défauts créée par les aberrations. Toutes ne peuvent être corrigées totalement, ainsi leur degré de correction en différents points du champ, tant en largeur qu'en profondeur aura évidemment un effet sur la façon dont la scène filmée sera restituée, son modelé, son contraste, sa qualité en termes de rendu des détails et de valeurs. La nature du verre utilisé, le type de traitement anti-reflets des lentilles ont également une incidence sur la colorimétrie de l'image, mais également sur la présence et sur la qualité du *flare*²⁶. D'un point de vue scientifique, toutes ces données peuvent être anticipées, avec des méthodes assez complexes tels que le calcul des fronts d'onde, de la PSF, le choix des coefficients de Zernicke approprié à la FTM choisie... mais pour l'utilisateur, elles se traduiront par un aspect de l'image, et par la façon dont l'optique rendra tout un ensemble de valeurs qu'il qualifiera par des termes plus génériques tels que chaud, froid, dur, doux, mou... Davantage que de simples adjectifs, il s'agit en fait d'un langage très codé que les opérateurs connaissent bien. Les premiers sont de nature à caractériser les tonalités de l'optique, c'est-à-dire à privilégier les couleurs chaudes (plutôt dans les rouges) et les secondes plutôt dans les bleus, les verts. La notion de dureté est liée à une corrélation entre la netteté et le contraste : plus un objectif est qualifié de dur plus il donne des images définies nettes ; il faut comprendre dans le propos, quelque chose d'un peu d'austère qui pour certains peut être considéré comme un défaut. Au contraire, une optique douce sous-tend un côté enveloppé, ce qui n'est pas antagoniste avec une certaine netteté. Son absence serait qualifiée de mollesse. Pourquoi ces propos prennent-ils une résonance toute particulière aujourd'hui et comment les rapprocher des problématiques des pionniers de la photographie ? Le rapport entre l'image numérique et argentique, qui permet d'établir des comparaisons, n'est pas sans rappeler celui entre les débuts de la photographie et la peinture. La surenchère des capteurs 2k, 4k, 6k bientôt 8k, et la conception d'objectifs qui leurs sont associés créant des images d'une définition sans précédent, le trop net devient pour beaucoup l'ennemi du beau qui en réaction cherche à casser la netteté chirurgicale (*sic*) ainsi obtenue, en jouant essentiellement sur l'optique, et en expérimentant toutes sortes de choses. L'une d'entre elles consiste à recourir à des optiques anciennes.

Pour le tournage de *Mr Turner* de Mike Leigh (2014), le directeur de la photographie Dick Pope se souvient, en ce qui concerne le choix des optiques, avoir à peu près testé toutes les optiques disponibles chez Movietech à Londres. « Leica Summilux, Arri Master primes, Cookes S5... tout y est passé », dit-il, dans un entretien donné dans le magazine *Arri*. Et de préciser :

Mais j'avais besoin de quelque chose d'un peu plus antique optiquement parlant pour faire ce film, surtout avec le numérique... Finalement, j'ai entendu parler d'une vieille série Cooke Speed Panchro qui datait des années 50, utilisées lors de la première ascension de l'Everest! Des optiques qui ont depuis été re-carrossées²⁷ et qui sont maintenant très demandées en publicité. Une construction optique très rétro, avec des lentilles arrières toutes petites... Ces optiques possèdent un rendu très doux, très romantique et réellement ravissant au 75mm ou au 100mm sur les visages. Un outil fondamental pour ce film avec l'Alexa et le Codex.

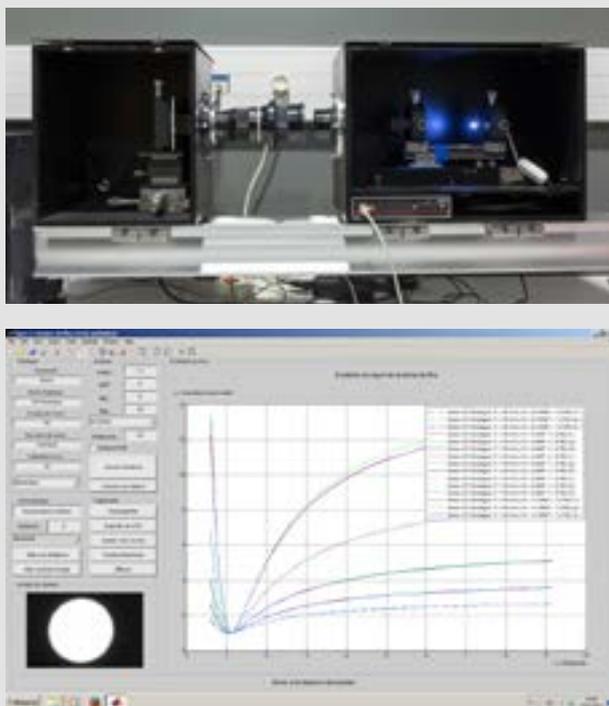
Dans l'entretien qui lui est consacré dans ces mêmes pages, la cheffe opératrice Éponine Momencau admet qu'elle cherche par de nombreux moyens à modifier l'esthétique de l'image en jouant sur les propriétés de son objectif. Elle n'hésite pas à décaler la mise au point pour adoucir les contours, à créer des *flare* à l'aide de différents types de supports réfléchissants...

Dans *La guerre des mondes* (2005) de Steven Spielberg, le directeur de la photographie Janusz Kamiński utilise des filtres afin de diffuser les hautes lumières, et crée des dédoublements de l'image en jouant sur des surexpositions des arrière-plans.

Dans *Augustine* (2012) d'Alice Winocour, qui retrace une partie de la vie du Professeur Charcot, Georges Lechapoix se sert de filtres diffuseurs pour envelopper le rendu des peaux.

Dans *Le scaphandre et le papillon* (2007) de Julian Schnabel, le cadreur Berto n'a pas hésité à recourir à des objectifs sous-correctés des aberrations d'ouverture et ou des objectifs *shift and tilt* permettant l'obtention d'un flou de discontinuité axial afin de mettre en évidence en plan subjectif les déficiences visuelles, liées à son AVC, de Jean Dominique Bauby (interprété par Mathieu Amalric).

L'optique joue incontestablement un rôle dans la plastique de l'image, on lui confère des propriétés qui dépendent intrinsèquement de la qualité de retranscription du plan de mise au point, mais plus rares sont ceux qui se soucient de la qualité de ce qui se passe en amont ou en aval de ce dernier notamment au moment où s'effectuent les transitions avec la profondeur de champ. L'étude du *flounet* de profondeur a



Le flounetoscope permet d'évaluer les transitions du flounet de profondeur d'un objectif de façon automatique en créant artificiellement une situation de prise de vue.

permis d'imaginer un dispositif inédit mesurant l'évolution d'une tache floue d'un objectif en fonction de différents paramètres de prise de vues telle que la distance de mise et l'ouverture (la focale étant une caractéristique intrinsèque de l'optique étudiée). Ce banc de mesures, Le flounetoscope²⁸, a permis de comparer le comportement d'objectifs de marques et d'origines différentes et d'affirmer la continuité entre le flou et le net tout en étudiant les nuances de transition d'une optique à l'autre²⁹. Ces caractéristiques induisent une perception particulière dans la profondeur de l'image et deviennent de fait des vecteurs aussi bien esthétiques que sémantiques. Il est intéressant afin de refermer cette boucle technico-temporelle de constater qu'en 1895, dans un bulletin de l'Association belge de Photographie, Léon Bovier affirme l'existence d'un « flou nature » « où il y a toujours quelque chose de net et une limite bien définie où le vague commence³⁰ ».

Trois ans plus tard, Émery termine un exposé sur la même thématique par : « *une chose est désirable parce qu'elle est moins possédée, curieuse parce qu'elle est moins connue. Le flou est justement au net ce que l'espoir est à la satiété*³¹ ».

Des halogénures d'argent aux capteurs en silicium, qu'elle soit latente ou dématérialisée, l'image ne peut écrire son histoire qu'à travers celle des objectifs sans lesquels elle n'existerait pas.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ La notion d'amateur est prise dans son acception large, elle fait référence à l'utilisateur non professionnel.

[Retour au texte >](#)

² Ces affirmations concernent l'argentique, car aujourd'hui, les *smartphones* qui sont les appareils photographiques les plus utilisés, ne font plus l'objet de ces mêmes remarques.

[Retour au texte >](#)

³ Les artistes auraient toutefois boudé cette invitation au motif qu'elle leur serait parvenue trop tard.

[Retour au texte >](#)

⁴ ROUILLÉ A., *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989, p. 38.

[Retour au texte >](#)

⁵ ÉMERY H., *La Photographie Artistique*, Paris, Charles Mendel Editeur, 1898, p. 65.

[Retour au texte >](#)

⁶ *Idem*, p. 65.

[Retour au texte >](#)

⁷ SCHWEITZER G., *Entretiens familiers sur les théories des opérations photographiques*, Paris, Charles Mendel Editeur, 1912, p. 56.

[Retour au texte >](#)

⁸ Seuls les super grands angles ont une perspective sphérique très accentuée. Ils n'existaient pas à cette époque car les premiers exemplaires ont été disponibles sur le marché vers 1970.

[Retour au texte >](#)

⁹ LECLERC DE PULLIGNY J., PUYO C., *Les Objectifs d'artiste, pratique et théorie des objectifs et téléobjectifs anachromatiques*, Paris, Publications photographiques Paul Montel, 1924, p. 11.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ BAUDELAIRE C., « Salon de 1859 : le public moderne et la photographie », Paris, *Ceuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1976, p. 616.

[Retour au texte >](#)

¹¹ ROUILLÉ A., *La Photographie en France*, op. cit., p. 280.

[Retour au texte >](#)

¹² *Idem*, p. 281.

[Retour au texte >](#)

¹³ COURREGÉ A., *Ce qu'il faut savoir pour réussir en photographie*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, 1893, pp. 32-33.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Un anastigmat est un objectif corrigé de l'aberration de stigmatisme, ce qui offre en général une image, pour l'époque, d'une extrême netteté.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ Le terme est ici profondément impropre, il faut traduire : l'image viendra se former.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ *Idem*, p. 33.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ ROUILLÉ A., *La Photographie en France*, op. cit., p. 376.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ ÉMERY H., *La Photographie artistique*, op. cit., pp. 73-74.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ DILLAYE F., *L'Art en Photographie*, Paris, J. Tallandier Editeur, 1900, p. 23.

[Retour au texte >](#)

²⁰ ROUILLÉ A., *La Photographie en France*, op. cit., p. 432.

[Retour au texte >](#)

²¹ *Le Moniteur de la photographie*, 1^{er} octobre 1866 (n°14), pp.106-107

[Retour au texte >](#)

²² Premier objectif véritablement sur des bases scientifiques, par Joseph Petzval en 1840.

[Retour au texte >](#)

²³ J'utilise volontairement l'expression sous la forme classique. La notion de flou artistique est censée définir un flou qui ne choque pas, de nature esthétique. Cette terminologie est bien évidemment sujet à caution.

[Retour au texte >](#)

²⁴ Voir *Cahier Louis Lumière* n°10, consacré à l'Archéologie de l'audiovisuel

[Retour au texte >](#)

²⁵ ROUILLÉ A., *La Photographie en France*, op. cit., p. 449.

[Retour au texte >](#)

²⁶ *Le flare* caractérise justement l'ensemble des diffusions de la lumière parasite dans l'objectif qui affecte la qualité de l'image.

[Retour au texte >](#)

²⁷ Il s'agit, tout en conservant les éléments optiques qui le composent, de modifier plusieurs éléments mécaniques de l'objectif afin de le rendre compatible avec les caméras actuelles.

[Retour au texte >](#)

²⁸ Conçu et imaginé par Pascal Martin, Professeur des Universités à l'ENS Louis-Lumière, réalisé et optimisé par Georges Harnack, Ingénieur Polytechnique (Bruxelles) et opérateur (ENS Louis-Lumière Spécialité cinéma, promotion 2013), le Flounetoscope est le résultat d'une recherche soutenue par le LABEX Arts-H2H avec la participation de l'Université Paris 8.

[Retour au texte >](#)

²⁹ Une analyse plus complète des résultats est disponible dans l'ouvrage MARTIN P., SOULAGES F., (dir.), *Les frontières du flou au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2014.

[Retour au texte >](#)

³⁰ BOVIER L., « Du flou en photographie », bulletin de l'Association belge de Photographie, 1895, Volume XXII.

[Retour au texte >](#)

³¹ ÉMERY H., *La photographie artistique*, op. cit., p. 78.

[Retour au texte >](#)

« Le feu de la matière »

Note au sujet des images cinématographiques

« The Fire of the Matter »

Patrick Bokanowski

Résumé

« Le feu de la matière » est une expression de Yuri Norstein : c'est la qualité qu'il désirait trouver dans les images cinématographiques. Ce texte décrit également le point de vue de quelques cinéastes et chefs opérateurs sensibles à l'aspect et à la texture des images.

Abstract

« The fire of the matter » is an expression of Yuri Norstein : it is the quality he wished to find in the cinematic images. This text describes the point of view of some filmmakers and directors of photography sensitive to the aspect and texture of the images.

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 et 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 vue (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*, tirées dix ans après la création du film, aient 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 n'avait plus ces rebondissements internes qui faisaient la beauté et la magie des premières copies. Un second exemple : Fellini, lors de la préparation du tournage de *Roma* désirait filmer les travaux souterrains de la construction du métro de Rome ; il descend 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 vue 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 il dut 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, 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 numériques donnaient des images de moins bonne qualité



Flammes (1998). © Patrick Bokanowski.

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.

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 un des maîtres de l'animation et de ne 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 24 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. Peut-être ce souhait ne peut-il concerner 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 ?



Photographie. © Patrick Bokanowski.

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 « à plats », 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



Un rêve solaire (2016). © Patrick Bokanowski.

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 des couleurs.

Mikhail Iampolski, *Iskusstvo Kino 2*, p. 97.

Par quel procédé pourrait-on obtenir des images restant lisibles mais à fort pouvoir de suggestion¹? 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 ; Kubrick qui avait demandé la mise au point d'un objectif particulièrement « ouvert » pour des séquences éclairées à la bougie dans *Barry Lyndon* ; Sokourov dans *Pages cachées*, les Quay Brothers et de nombreux réalisateurs de films expérimentaux qui recherchent dans le domaine de l'imaginaire.

Plus radicales encore sont les idées et 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 ; d'autre part, la « croyance » en une conformité entre le rendu des optiques et la vision humaine. Les différentes traditions ou traductions 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 prendre au moins trois prises de vue, si possible cinq, depuis des hauteurs ou des régions différentes pour re-construire l'espace. La région du



Opéra Faust, Jacques Perconte, Enghiens les Bains, 2017.

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 Breughel, d'une part, et Toulouse Lautrec, également, avaient traité (d'instinct ?) cette question d'une façon très convaincante. Dimer 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 vues 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 démarche².

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 numériques³. Il explore ainsi un monde d'images jamais vues, tout en sachant garder une forte et extrêmement rare cohérence picturale.

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.

Smaranda Olcèse
« Jacques Perconte : Art numérique à la galerie Charlot », 2012

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 dira⁴!

Biographie

Patrick Bokanowski est réalisateur de films d'animation et expérimentaux.

Biography

Patrick Bokanowski is experimental filmmaker and animated-film director.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Franz Kafka reprochait au cinéma des images trop définies, pas assez suggestives et entravant l'imagination. [Retour au texte >](#)

² 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 informatiques. Le lien photographie – peinture s'est rétabli. [Retour au texte >](#)

³ Au sujet des techniques utilisées par Jacques Perconte : « Essentiellement liée 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). [Retour au texte >](#)

⁴ 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 3000 et 7000 langues parlées sur la terre mais par contre 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 d'un film de Norman Mac Laren, de Len Lye, de Grimault, d'Alexeïff et Parker, de Miyazaki, etc. [Retour au texte >](#)

La force poétique des images fragiles. Construire une caméra

The poetic force of fragile images. To build a camera

Jérôme Schlomoff

Résumé

L'utilisation de la caméra sténopé entraîne le regard vers une vision poétique du monde ainsi observé. Notre certitude à voir le réel est constamment remise en question. Nous ne sommes plus tout à fait certains de voir une vérité solidement ancrée dans notre mémoire. Ce qui m'intéresse ici, c'est de travailler sur la fragilité de l'image, afin de fragiliser nos propres certitudes. Le regard cinématographique que je porte s'attache à donner une autre vision de la réalité. C'est dans la lenteur de ce travail que s'assemblent les fragments de poésie qui font langage.

Abstract

The use of the pinhole camera brings the view to a poetic vision of the world thus observed, our certainty to see the real is constantly questioned, we are not quite certain to see a truth firmly anchored in our memories. What interests me here is to work on the fragility of the image, in order to weaken our own certainties. The cinematic look I am focusing on gives another vision of reality. It's in the slowness of this work that assembles the fragments of poetry that make language.

Au départ, je voulais faire des films, mais je n'avais pas de caméra. Alors, j'ai décidé de m'en construire une à partir du principe de la *camera obscura*.

I. La démarche globale

Ma démarche résulte de la volonté de franchir les limites de la photographie et du cinéma. En repoussant ces limites, les techniques propres à ces deux langages se rejoignent. J'en dégage une énergie nouvelle dont je m'empare. Je positionne ce travail dans le champ de l'art car le dispositif que je mets en place me permet d'expérimenter l'émergence d'un nouveau langage.

L'ensemble des contraintes technologiques propres à l'utilisation de cette caméra altère la qualité des images. Ce qui m'intéresse ici c'est de travailler sur la fragilité et la poésie des images qui en résultent.

Filmer le réel avec une caméra image par image, avec de longs temps de pose, entraîne des «aberrations», un bouleversement de la notion de l'espace-temps, donc de la réalité filmée. Notre certitude, à voir le réel, est constamment remise en question, soumise au hasard des aberrations. Nous ne sommes plus tout à fait certain de voir une vérité solidement ancrée dans notre mémoire. La poésie reformule le réel.

Le défi

Toute mon histoire avec la caméra sténopé est née d'un perpétuel défi lancé au mode de production cinématographique, dit classique. En 2000, j'ai tourné mon premier film documentaire, *La douceur dans l'abîme*. Pour le réaliser, j'ai commencé par trouver un producteur. Nathalie Trafford, avec sa maison de production Paraiso Production, a accepté de produire le film. Une fois celui-ci fini, elle m'a demandé si j'avais d'autres projets que nous pourrions mener ensemble. Je lui ai proposé cinq projets, on en a discuté, elle m'a expliqué comment elle voyait les choses pour un premier film. Je lui ai alors demandé : « Si j'ai bien compris, je ne touche pas une caméra avant trois ou cinq ans ? » Elle m'a répondu : « Pas forcément, mais je vois que tu as tout compris ». Je lui ai dit : « Quoiqu'il arrive c'est trop long, je vais réfléchir à une possibilité de faire des films autrement et je reviens vers toi. » J'étais déjà dans *l'impatience*...

Arrivé à mon atelier, je me suis dit : « Si c'est le mode de production qui m'empêche de faire des films, il faut que j'invente mon propre mode de production. » Un mode qui réduise les coûts de production, qui court-circuite les réseaux classiques de financement... Mais, dès le départ, j'avais un énorme handicap, celui d'être certain de ne plus refaire de film avec une caméra vidéo, comme avec *La douceur dans l'abîme*. Je voulais filmer avec de la pellicule, la qualité de l'image vidéo m'ayant tellement déçu...

Je n'avais pas d'argent, pas de caméra. Pour l'argent, je me suis dit qu'on verrait plus tard, car je savais que si j'avais une caméra, mon ami Jean-Luc Piété pouvait me faire les développements des films, et je connaissais quelqu'un qui pouvait me faire un télécinéma, le tout pour un budget raisonnable.

Restait la question de la caméra. Impossible d'en emprunter ou d'en louer une. Je me suis alors posé la question : « Mais c'est quoi une caméra ? » À cette question élémentaire, réponse élémentaire : « C'est un appareil photo avec un moteur. » Mais l'avantage avec les réponses simplistes, c'est qu'elles ont cette force à réduire les questions de même nature à leur plus simple expression. Je veux dire, par-là, que la bêtise du constat qu'une caméra n'était qu'un appareil photo avec un moteur m'a permis d'envisager le défi de m'en fabriquer une.

Depuis des années, je construisais des appareils photo sténopé de toutes formes et en tous matériaux. Alors, j'ai facilement imaginé qu'une simple boîte sténopé en carton, dans laquelle je pourrai mettre du film 35mm, avec une petite manivelle pour faire avancer le film, vue par vue, pourrait devenir une caméra cinématographique 35mm.

Je me suis de suite lancé dans ce défi, tellement j'étais pressé d'expérimenter ce nouveau mode de production, réduit à sa plus simple expression. Pendant la conception et durant la fabrication de la caméra, je me suis quand même rendu compte que qu'il était difficile d'utiliser cette caméra comme n'importe quelle caméra. Que je ne pouvais faire que du cinéma d'animation, et que l'échelle espace / temps allait « souffrir » à cause des longs temps de pose imposés par l'utilisation d'un sténopé en guise d'objectif, et tant d'autres détails techniques.

Je compris alors que le mode de production choisi allait provoquer un déplacement du langage cinématographique. Ce langage n'allait pas fonctionner tel quel. Je devinais que le déplacement viendrait de ma capacité à créer un langage intelligible avec mon mode de production. J'ai commencé par imaginer à quoi ressemblerait un film sténopé, afin d'entrevoir ce que je pouvais en faire...

Une fois le prototype réalisé, j'ai effectué une multitude de tests. Ils m'ont permis de comprendre ce que je pouvais attendre de ce nouvel outil, ce que je pouvais faire et ne pas faire. Les résultats de cette expérimentation m'ont permis de mettre en place un dispositif de création en adéquation avec les formes de langage issues des contraintes du mode de production. En somme, je découvrais que toutes les aberrations dues à ce mode de production devenaient des moyens spécifiques parfaitement utilisables et propices à faire sens, il suffisait de les identifier et de les agencer dans l'écriture des films pour créer ce nouveau langage cinématographique qui singularise mon travail.

Je me suis emparé de l'ensemble des moyens spécifiques offert par cette nouvelle caméra, et j'ai créé le langage qui me semblait le plus juste pour m'exprimer avec cet outil. C'est à ce moment que le déplacement s'est opéré, non pas parce que j'avais relevé le défi de fabriquer une caméra 35mm en carton pour faire des films par la suite, mais parce que ce défi m'a permis d'inventer un dispositif expérimental qui m'a conduit à travailler sur l'émergence d'un nouveau langage.

Sans ce désir de défier les modes de production existants et autres savoir-faire, j'aurais sans doute continué à faire des films en utilisant le langage commun à ces modes de production pour parvenir au déplacement. Mais, en créant mon mode, je me suis retrouvé face au défi de créer le langage qui en découlerait. La subtilité émerge dans cette attitude: « que faire des contraintes? » Et si la réponse débouche sur l'élaboration et le développement d'un nouveau langage, par l'évolution du savoir-faire, alors on peut parler d'avancée dans le travail personnel de l'artiste.

Quel plus beau dépassement, promis à l'artiste, que d'inventer et faire évoluer son propre langage?

Histoire de la caméra en carton

Cette première caméra est entièrement faite en carton. Une simple boîte dans laquelle je mets des bobines de film photographique 35mm de 36 vues. L'objectif est remplacé par une fine plaque de laiton percée d'un minuscule trou. La lumière qui entre dans la chambre noire de la caméra, par ce trou, projette sur le film l'image du dehors inversée. Je laisse poser le temps nécessaire (entre 2 secondes et 4 minutes) pour chaque vue. Puis, j'avance le film d'une vue à l'aide d'une manivelle en plastique. Enfin, je développe le film et je fais faire un télécinéma pour réaliser un montage numérique, image et son, qui sera kinescopé, pour revenir au support argentique.



Photogramme extrait du film « Babil Babel » (1er film réalisé avec la caméra carton). Tirage argentique 50X60 cm.

La FM35»S (Fleury-Mérogis 35mm Sténopé bi-objectifs)

Par la suite, j'ai trouvé à la brocante du Photo Club de Fleury-Mérogis, un vieux chargeur de caméra 35mm en aluminium, que j'ai acheté 15 €. Je l'ai fait modifier pour pouvoir avancer le film vue par vue manuellement. J'ai remplacé le volet qui protège le film de la lumière par une platine sur laquelle est fixée la plaque sténopé. Ce chargeur peut contenir 30 mètres de film en 35mm, soit 1 minute de film. De plus, cette caméra est bi-objectifs, il suffit de retourner la platine porte objectif pour gagner 3mm de distance focale, entre le trou et la surface du film. On passe d'un 40mm à un 20mm. J'ai baptisé cette caméra la Fleury-Mérogis 35mm Sténopé (FM35»S).



Construction de la caméra carton dans mon atelier, Paris 2001.



New York zéro zéro Caméra Fleury-Mérogis 35» Sténopé (FM 35»S), 2003, photogramme. Tirage argentique 50X75 cm.

II. Intentions - Intuitions

Les contraintes comme langage possible

J'ai dû mettre en place un dispositif de création compatible avec mes intuitions et mes intentions. J'ai inventé un mode de fonctionnement, un langage propre aux contraintes.

J'ai alors investi une énergie nouvelle pour développer technologiquement ce projet « farfelu » afin d'en maîtriser parfaitement les contraintes. L'expérience du photographe est venue accomplir, rassurer, enseigner, structurer celle du cinéaste, aussi bien dans le bricolage de boîte sténopé en tout genre, que dans la démarche et l'approche d'une écriture cinématographique.

L'ensemble des contraintes technologiques propres à l'utilisation de cette caméra fragilise la qualité des images.

Ce qui m'intéresse ici est d'étudier l'émergence d'un nouveau langage issu de la prise en compte de cette fragilité, due à certain nombre d'aberrations, comme autant d'éléments de langage.

Image fantôme

Intuitivement, je comprenais bien que toutes choses mobiles qui se déplaceraient dans l'espace filmé se déformeraient, imprimant à la surface de l'image une trace fantomatique, comme une empreinte témoignant de leur passage dans le champ de l'image, durant le temps de captation imposé par le principe de sténopé.

Image mouvement

Intuitivement, je voyais tout ce qui allait disparaître totalement de l'image du fait d'une vitesse de déplacement bien trop rapide. Je voyais les rues des villes se vider de leur flot mécanique et de leur flux humain. Seule l'architecture immobile reste fidèle à la vision du réel, résidant sous un ciel menaçant de nuages déferlant à des allures vertigineuses.

Image espace-temps

Intuitivement, je comprenais bien l'effet de diastole et de cistole auquel j'allais me heurter en filmant image par image un espace-temps défini par mon cadre. Le temps allait se dilater pendant la prise de vue et s'accélérer dans la temporalité réelle de la projection.

Image au poing

Intuitivement, je spéculais sur l'effet obtenu à la suite d'un travelling caméra au poing avec des temps de pose suffisamment courts (1 à 4 secondes) pour capturer une image plus ou moins « bougée ». Je spéculais sur l'effet de mise en dynamique et sur l'effet cinétique pour rendre, à la projection, une impression de netteté et une vitesse de déplacement vertigineuse ; le décor défile presque net, à contre-sens de mon propre déplacement.

Image poésie du hasard

« Les images résultantes deviennent des indices de moments et d'événements réels mais fortuits. Le hasard aussi participe à la formation des images qui finissent par devenir des empreintes, des traces visibles d'un temps parcouru¹. » Le film résultant, une fois projeté, laisse émerger une poésie du réel fidèle à ma vision fictionnelle de la ville.

Image fragile

Cette vision rend notre certitude à percevoir le réel plus fragile. Notre mémoire fait appel à notre imaginaire pour redonner du sens au réel. La poésie qui s'en dégage résulte du travail de notre inconscient à relire le réel avec un langage autre.



New York zéro zéro, photogrammes.

III. Explications des spécificités de la caméra sténopé, d'après le film sténopé *New York zéro zéro*

Objectif

Une caméra *sténopé* (œil étroit) est une caméra dont l'objectif est remplacé par une fine plaque d'acier percée d'un minuscule trou. La lumière qui entre par ce trou, dans la chambre noire, projette à l'envers l'image sur la surface de la pellicule contenue dans un chargeur cinéma 35mm. C'est le principe archaïque de la *camera obscura* (chambre noire).

Je dispose, avec une seule plaque sténopé, de deux objectifs. La plaque sténopé est fixée sur une platine en PVC de 3mm d'épaisseur, amovible, qui assure un parfait centrage du trou en face de la surface plan film de l'image. Dans la position normale d'utilisation, la distance entre le trou et le film équivaut à un objectif standard (40mm photo). Si je retourne cette platine, je rapproche le trou du film de 3mm, (soit l'épaisseur de la platine en PVC) l'image projetée devient plus large, ce même objectif devient un grand angle (20mm photo). Je peux aussi adapter, à une distance plus éloignée, une plaque sténopé d'un diamètre plus large si j'ai besoin d'une longue focale.

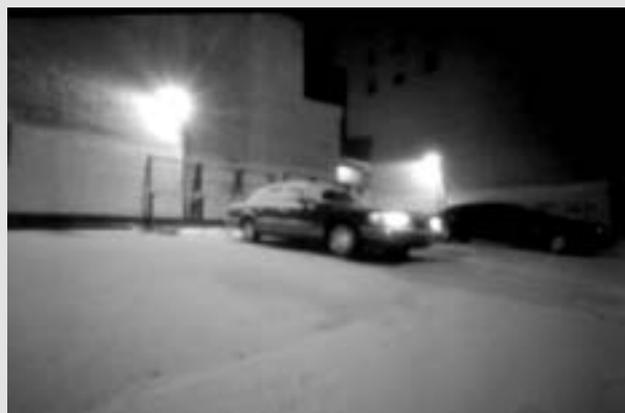


Images extraites du film *New York zéro zéro*. En haut, position normale (40mm). En bas, position retournée grand angle (20mm).

Temps d'exposition - Mesure de la lumière

À cause de l'étroitesse du trou qui ne laisse passer que peu de lumière, les temps d'exposition sont toujours plus longs que ceux autorisés par un appareil photographique ou une caméra cinématographique moderne. Ici, les temps varient entre 1 seconde et 2 minutes.

La lumière est calculée simplement à l'aide d'une cellule photo manuelle. J'utilise parfois un filtre gris neutre pour corriger les temps de pose que je considère trop courts. Durant l'exposition, je compte les secondes dans ma tête, au-delà de 10 secondes, je préfère un chronomètre plus pratique et plus fiable. Je peux filmer la nuit les lieux suffisamment éclairés.



New York zéro zéro, photogrammes. En haut, 1'' de temps de pose au bord de la mer. En bas, 2' sur un parking de nuit.

Motorisation

On comprend mieux l'obligation de filmer image par image. Le moteur est remplacé par une poignée crantée extérieure au chargeur, elle est en prise directe sur l'axe de la bobine réceptrice de la caméra. Après chaque image capturée, je referme l'obturateur manuellement et je tourne la poignée crantée d'un quart de tour pour faire avancer le film d'une image, puis je recommence jusqu'à la fin du plan souhaité. La caméra est dotée d'un compteur d'image qui me permet de calculer la durée du plan, et la quantité de film qu'il me reste. Le chargeur contient 30 mètres de film 35mm, soit une durée d'une minute.

Mouvements de caméra

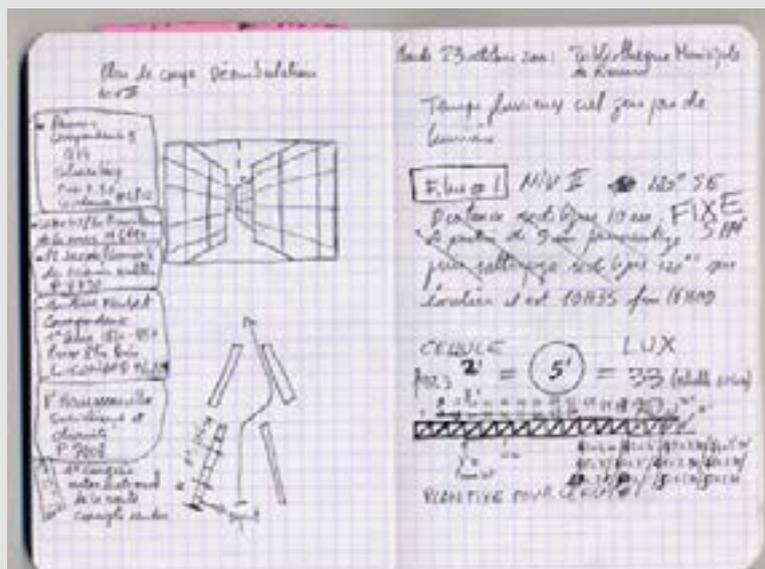
Les mouvements possibles sont les mêmes que ceux du cinéma d'animation. La caméra est sur pied. Je gère l'amplitude et la fréquence des mouvements entre chaque image, en fonction de la fluidité que je souhaite donner à chaque plan. Plus les mouvements sont petits et répétés, plus ils seront fluides à la projection. Lorsque les temps de pose sont très courts (1 à 2 secondes) je peux filmer en marchant caméra au poing et rendre l'illusion d'un parfait plan caméra à l'épaule ou caméra embarquée (voiture, train, chariot de travelling...)

Notes de tournage

La plupart des séquences filmées me prennent beaucoup de temps, alors j'observe de manière obsessionnelle l'environnement. Cette hyper observation du cadre et du hors champ m'invite à garder en mémoire les événements que je vois se dérouler sous « l'œil attentif » de ma caméra qui filme ce que l'on ne verra jamais. Je les retranscris par écrit pour confronter ultérieurement la réalité à la fiction, enregistrée par ma caméra. C'est dans cette lenteur de captation que j'apprends à regarder ce que je filme.

Pellicule

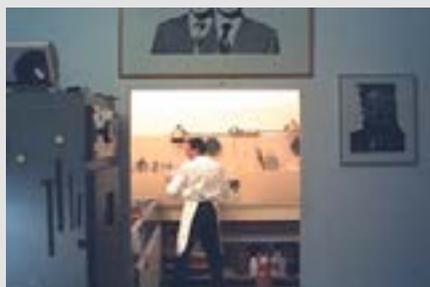
Pour des raisons économiques, j'ai choisi d'acheter du film photographique négatif noir & blanc 35mm, en bobine de 90 mètres, bien moins cher que son homologue cinématographique. Le film qui semble le mieux me convenir est l'Ilford Polypan F 100 iso. Le résultat donne une image au ton chaud avec un bon contraste moyen, doté d'une grande latitude de gris. Avec la Technical Pan 50 iso de chez Kodak (sans doute le film le plus beau du monde), le résultat est étonnant de contraste et de luminosité, dotée d'une grande finesse, l'image est claquante. Entre ces deux films, le Kodak T-Max 100 iso tient sa place avec sa dominante ivoire dans les blancs, et acajou dans les noirs.



Extrait du cahier de tournage du film *La bibliothèque Carnegie*, Reims, 2001.

Développement

Toujours pour des raisons économiques, j'ai supprimé l'étape intermédiaire et coûteuse du tirage d'un positif d'après le négatif original. Je fais faire un développement direct avec inversion du négatif et j'obtiens un positif original. Le premier révélateur de la séquence de développement a été spécialement conçu et mis au point par Jean-Luc Piété (Laboratoire Noircissement Direct, Paris) pour mes besoins spécifiques, afin de contrôler la qualité du contraste et la densité du film. Il développe avec des spires de 15 et 30 mètres (soit 30'' ou 1' film par développement).



En haut sur la table, la caméra avec une cuve de développement et une spire de 15 m.
Au milieu, Jean-Luc Piété dans son labo. En bas, préparation de la chimie par Jean-Luc Piété.

Prise de son / Musique

En parallèle du tournage, je réalise des prises de « son seul » des ambiances que je filme, qui ont été utilisées pour la bande son et la musique du film composée par Smooth One.

L'idée d'une prise de son numérique, alors que j'utilise une caméra archaïque, me gêne. Alors j'ai imaginé un micro systématiquement placé dans un « trou de la ville ». Il s'agit de la bouche d'une borne d'incendie au coin d'une rue, comme une oreille de fonte, ou d'un trou de forage dans la pile d'un pont. L'un nous donne une tessiture métallique avec un pouvoir de modulation plus ou moins aigu étonnant, l'autre un grondement de basses sourdes, dont les modulations semblent nous parvenir du fond de la terre. Dans les « trous de la ville », le micro capte en distorsion les ondes sonores qui s'y engouffrent.



Brooklyn, tournage du film *New York zéro zéro* : exemple de micro placé dans un tube carré, et dans une borne à incendie.

Mixage monologue musique bande son

Une fois le premier montage image réalisé, a commencé le travail d'écriture sur le monologue avec l'écrivain François Bon, et le travail de composition de la musique avec Smooth One. Le monologue est lu par François Bon.

Télécinéma

Afin de faire réaliser un télécinéma préalable au montage, j'ai monté bout à bout les rushes originaux en respectant la chronologie du tournage. Une fois ce télécinéma réalisé, avec les corrections nécessaires, je l'ai importé sur un ordinateur pour réaliser le montage final, en vue du mixage.

Kinescopage report son optique Dolby stéréo

Le montage numérique final (étalonné et mixé) a été kinescopé pour avoir une copie en 35mm permettant la projection en salle.

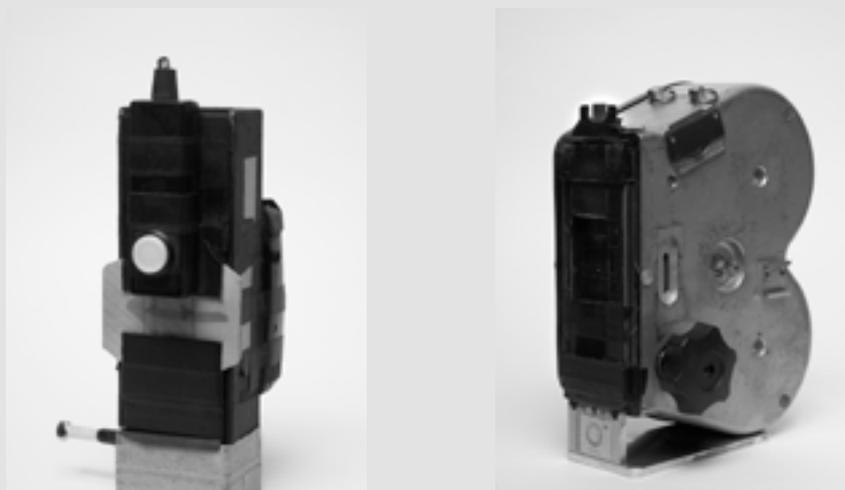
IV. CARNET D'ÉTUDE : « L'IMPATIENTE » 35MM STÉNOPÉ

Pourquoi une nouvelle caméra sténopé ?

Après avoir tourné le dos à la « haute technologie », au point de revenir à l'origine ancestrale de l'appareil photo pour fabriquer une caméra, je souhaiterais faire le chemin inverse : partir du principe archaïque de la *camera obscura* pour aller vers une caméra de « haute technologie ».

La caméra en carton m'a tout de suite confronté à la poésie qui émanait de la fragilité des images ainsi capturées. Elle avait tel et tel problème, mais les résultats donnaient tel ou tel effet bienvenu. Puis, la caméra suivante a éliminé tel et tel problème, et m'a permis d'envisager de nouveaux plans et de nouveaux effets. Chaque fois, le confort et la facilité de filmer se sont accrus. C'est important, quand on sait qu'un plan peut à lui seul nécessiter toute une journée de tournage. Alors, j'imagine une caméra sténopé « dépoussiérée » de son archaïsme, et complètement tournée vers les hautes technologies.

Plus de plaque sténopé en laiton, qui se déforme, utilisons des plaques sténopé en céramique. / Plus de manivelle à tourner à la main, qui crée des irrégularités des espaces entre les images, motorisons la caméra. / Plus de main qui passe devant le trou du sténopé pour servir d'obturateur, installons un obturateur programmable, couplé avec le moteur. / Ajoutons plusieurs objectifs, avec un viseur couplé. / Intégrons une cellule-photo pour le calcul de la lumière. / Pensons un système de rechargement rapide. / Pensons un design original. / Pensons un harnais spécial pour filmer en marchant, car les systèmes existants ne conviennent pas. / Envisageons l'usage de matériaux de haute technologie...



La caméra carton sténopé 35" / la Fleury-Mérogis 35"S (bi-objectifs).

Autant d'améliorations pour déboucher sur une autre forme de langage, afin de véhiculer ailleurs la poésie de mes images. Aujourd'hui, toujours par *impatience*, j'aimerais créer « l'Impatiente ».

Actuellement, j'utilise la Fleury-Mérogis 35''S. Comparé à la caméra carton, elle est presque parfaite. Cette caméra est à l'origine un chargeur de caméra 35mm. C'est la partie arrière de la caméra qui contient le film. Ce chargeur, de fabrication artisanale, semble avoir été conçu pour faire du cinéma d'animation, pour filmer vue par vue. J'ai apporté certaines modifications techniques pour l'utilisation que j'en attendais.



La carton de dos / FM35S côté couvercle.



La carton démontée

Ce carnet d'étude est une sorte d'avant cahier des charges, pour la conception et la fabrication d'une nouvelle caméra sténopé 35mm, à travers l'historique des diverses évolutions, entre la caméra carton (La carton) et la Fleury-Mérogis 35''S (FM35S).

La première partie concerne la mécanique des 3 caméras. La deuxième, concerne la partie électronique & électrique, seulement, pour la nouvelle caméra.

Chaque évolution est accompagnée d'une note explicative entre les deux premières caméras. Les textes entre crochets concernent les évolutions que je souhaiterai développer avec la fabrication d'une nouvelle caméra.

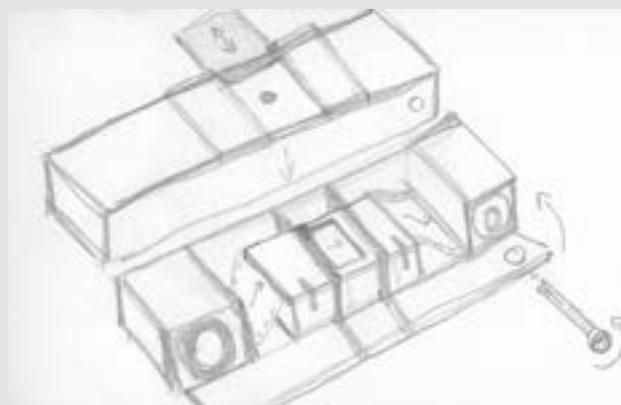
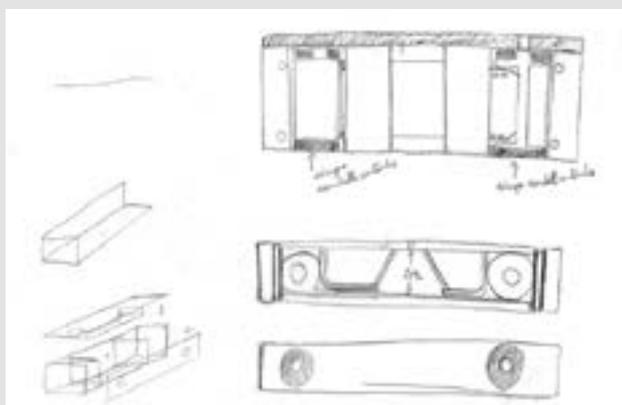
A. Mécanique

Capacité film / Durée filmée

LA CARTON	FM35S
Capacité film : 1,50m	Capacité film : 30m
Durée filmée : 3''	Durée filmée : 60''
Format : super 35 mm	Format : super 35 mm

La carton était au départ conçue comme un prototype, pour tester la faisabilité du projet. Comme j'étais *impatient* et que je n'avais rien sous la main, j'ai choisi de partir d'une simple bobine de film 24x36. Au moins, je pouvais la développer et voir de suite le résultat. C'est ce choix qui a déterminé la capacité de chargement, avec sa durée filmée associée, et, surtout, de choisir le plus grand format d'image, parmi les formats 35mm, le « Super-35 muet (4 perforations) ». Ce format offre la possibilité de filmer sur la piste son. La hauteur est la même, mais on utilise toute la largeur du film entre les perforations. Ce gain d'espace permet un meilleur rapport distance focale/diamètre de l'image, avec le plus petit sténopé possible. Savoir que j'aurai seulement 3 secondes de film me suffisait pour le moment. C'est ensuite que je me suis posé la question : « Comment fabriquer la caméra autour de cette bobine de film ? »

J'ai fait un premier croquis rapide, basé sur le sténopé (photo 24x36) que j'avais bricolé, en 1994, à partir d'une boîte de parfum « Chanel Egoïste ». Un deuxième dessin m'a permis d'optimiser le principe. Puis, je me suis lancé dans la découpe et le montage, à la colle à bois, des pièces en carton, et à la pose de la plaque sténopé. J'étais tellement *impatient* que j'ai décidé, au moment de faire le premier



Premier croquis d'après le sténopé « Chanel-Egoïste » / Deuxième croquis du prototype de la caméra carton



Construction de la caméra carton dans mon atelier, Paris 2001.

test, d'utiliser une pellicule Polaroid couleur 24x36, pour ne pas avoir à attendre une bonne vingtaine de minutes avant la fin du développement.

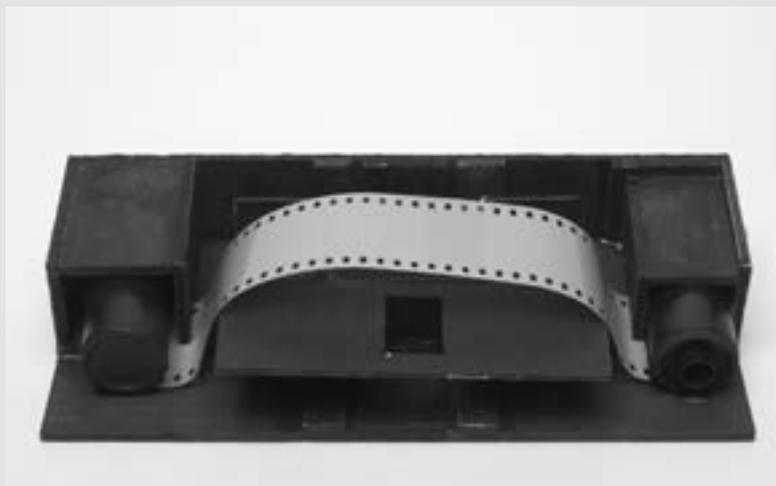
Ce premier test, filmé dans la cour de mon atelier, était quelque peu chaotique au niveau des espaces entre les images, mais, les images étaient bien là...



Premier test de la caméra carton, avec une pellicule couleur Polaroid 24x36, filmé dans la cour de mon atelier.

Ce résultat était très encourageant, il ne me restait plus qu'à régler la précision et la régularité de l'avancement du film (Note # 02 Calage de l'avancement du film). Une fois le problème pratiquement résolu, j'ai commencé à faire plein de bouts de films, comme autant de tests possibles.

J'avais tellement filmé que je m'étais habitué à la contrainte de préparer à chaque fois des dizaines de bobines à l'avance, et surtout, de les développer. Car pour filmer une minute il me fallait utiliser 20 bobines, donc 20 développements. Je n'utilisais pas de bobine toute faite pour une question technique trop longue à expliquer ici, et pour le budget. J'achetais le film au mètre, moins cher, et je bobinais les 1,50 mètres de film dans des cartouches rechargeables 24x36. Avec l'habitude, j'ai continué à utiliser ce prototype comme ma première caméra sténopé 35mm, et j'ai réalisé trois films consécutifs en deux ans.



La carton chargement d'une bobine 24x36 / FM35S chargée avec une bobine de 30m.



La FM35S m'a offert l'occasion de travailler avec des bobines de 30 mètres. Soit une minute de film par bobine chargée, et seulement 2 développements. On utilise une cuve de développement, avec une bobine spirale, permettant d'enrouler 15 mètres de film par développement. J'achète toujours le film au mètre, vendu en bobine de 30 mètres. Il reste que je suis toujours obligé de transférer les 30 mètres de film vierge sur une autre bobine, car le moyeu des bobines du commerce ne va pas sur l'axe de la bobine émettrice de la caméra. De plus, ces bobines n'ont pas de joues servant de plateau pour maintenir le film autour de son axe, et pour le protéger de la lumière. Ce qui permet de charger et décharger la caméra en lumière atténuée, au lieu de le faire au noir complet, ou d'utiliser une tente de chargement.

[**La nouvelle caméra** serait équipée d'un axe compatible avec les bobines du commerce, et on pourrait fabriquer, avec une imprimante 3D, des joues en plastique, conçues pour être rajoutées d'un clic, aux bobines du commerce. Mais aussi, dans un souci d'efficacité de la chaîne de post-production, on pourrait fabriquer des bobines spirales plus larges, permettant d'enrouler directement 30 mètres de film, et une cuve de développement, pour ces bobines spirales, qui soit plus profonde, pour empiler 5 bobines de 30 mètres, afin de développer 150 mètres d'un coup.

La nouvelle caméra serait en deux parties, le corps et le chargeur. La FM35''S étant à l'origine un chargeur, je suis obligé de procéder au chargement et déchargement au noir. En fabricant plusieurs chargeurs, je pourrai recharger à la lumière du jour, donc interrompre la prise de vue qu'un court instant.]



Utilisation de la tente de rechargement, au Stedelijk Museum, durant le tournage du film Amsterdam reconstruction.

Motorisation / Calage de l'avancement du film

LA CARTON

Motorisation : manuelle

Calage :

par « palpeur sonore »

FM35S

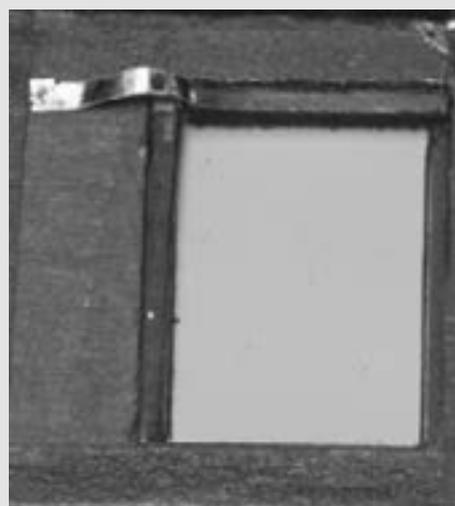
Motorisation : manuelle

Calage :

par roulement à bille cranté

La carton était motorisée manuellement. Pour avancer le film, je le rembobinais dans la cartouche réceptrice, avec une cheville en plastique directement enfoncée dans l'axe de la bobine. Le plus compliqué fut de régler le calage de l'avance du film. Compter le nombre de tours de cheville aurait suffi, mais ce n'était pas assez précis pour savoir à quel moment j'avais bien avancé d'une vue. J'ai donc imaginé un système à « palpeur sonore » : un ressort en forme de lamelle recourbée à son extrémité, sous lequel défile la bande perforée du film. À chaque fois que la lamelle tombe dans un trou, de la bande perforée, on peut entendre un petit « clac », signifiant le passage d'une perforation. Et comme une image cinéma compte 4 perforations, dans la hauteur, il me suffit d'avancer le film de 4 « clacs », pour être sûr d'avoir avancé d'une vue. Le test dans mon atelier marchait très bien. Mais dès que je filmais en extérieur, je n'entendais plus les « clacs » à cause des bruits ambiants. J'ai fini par m'acheter un stéthoscope, pour écouter le passage des « clacs », comme un cambrioleur écoute les cliquetis d'un mécanisme à travers la porte d'un coffre-fort. D'où l'étonnement des passants dans rue, à la vue d'un pareil accoutrement autour d'une boîte en carton sur son pied photo...

La FM35S m'a offert une motorisation manuelle nettement plus confortable, à l'aide d'une poignée crantée, plus précise pour le calage de l'avancement du film, plus pratique, plus fiable et plus rapide que la méthode « palpeur sonore/stéthoscope ». Cette poignée est montée en prise directe sur l'axe de la roue dentée qui entraîne le film, lorsque les dents agrippent les perforations en tournant. Il suffit de tourner la poignée d'un quart de tour pour avancer d'une image. Le calage de l'avancement du film est contrôlé par un système de roulement à bille monté entre la poignée et l'axe de la roue dentée. Cette



La carton, presse film fermé, avec « palpeur sonore » / Détail « palpeur sonore » / Boîte film fermée.



FM35S, poignée crantée, détail roulement à bille / Roue d'entraînement & courroie de transmission.

roue compte 16 dents. En un tour, elle fait défiler 4 images de 4 perforations. Il y a 4 trous équidistants sur l'axe de la roue dentée. Lorsqu'on tourne la poignée, la bille de roulement maintenue par un ressort tombe dans un trou, au passage de chaque quart de tour, bloquant la poignée et maintenant la tension du film. Reste que ce système n'est pas parfait. Je continue à avoir des écarts variables des espaces entre deux images. Ce problème se traduit par un sautiller de l'image à la projection que je dois corriger au montage, c'est une opération longue et fastidieuse, où chaque image est repositionnée manuellement à la bonne hauteur.

[**La nouvelle caméra** serait équipée d'un moteur électrique, de type « pas à pas », pour assurer une parfaite régularité de l'avancement du film. La motorisation électrique, permettrait un plus grand confort de prise de vue, car on pourrait programmer des longueurs de plan à filmer. On pourrait choisir de filmer seulement 240 images (ou 10 secondes), et ne plus avoir recours à un « compte personne » que j'actionne séparément, à chaque image, en remplacement du compteur intégré à la caméra qui ne compte que 150 images maximum.]

Jauge métrage film / Compteur image

LA CARTON

Jauge métrage film : sans

Compteur image : sans

FM35S

Jauge métrage film : palpeur

Compteur image : 150 vues

La carton était dépourvue de toute jauge et tout compteur. Je savais que je pouvais filmer environ 66 images par bande de 1,50 m, je me contentais de noter des bâtons, par groupe de 5, dans mon carnet de tournage.



FM35S, jauge à palpeur / Bobine de 30 m en place / Compteur métrique par 5 m.

La FM35S n'avait pas de jauge pour connaître le métrage de film utilisé et restant. J'ai bricolé un système à palpeur. C'est une tige ressort qui repose sur la tranche de la bobine de film. Au fur et à mesure que l'épaisseur de la bobine se réduit, la tige se déplace transmettant son mouvement à une aiguille qui correspond au nombre de mètre qu'il reste pour l'épaisseur donnée par la bobine de film. C'est un principe simple et classique, mais mon « bricolage » n'est pas très précis, il est gradué par 5 mètres. Par contre, il y avait déjà un compteur de vue, mais il est limité à 150 vues. J'en reviens à compter le nombre de tour de compteur, en faisant des bâtons dans le cahier. Finalement, j'ai opté pour l'utilisation d'un « compte personne » manuel, mais c'est un outil de plus dans les mains.



FM35S, 3 compteurs de vue sur le couvercle. Seul celui en bas à droite fonctionne. Il compte 150 vues.

[**La nouvelle caméra**, grâce à sa motorisation électrique, évoquée dans la note précédente, permettrait de supprimer la jauge métrique et le compteur d'image. Il suffirait d'affecter ces deux fonctions à un logiciel couplé au moteur électrique. Aussi, j'aimerais pouvoir installer un système de marquage du film, couplé à la motorisation du film. Il permettrait d'indiquer un changement de sensibilité du film, effectué en cours de tournage sur une même bobine. Grâce à ces repères, on pourrait facilement isoler, au développement, les parties exposées à des sensibilités différentes. Car chaque sensibilité a un temps de développement différent. Il suffirait d'installer un poinçon électrique, qui ferait un trou dans le film, au niveau de l'espace entre deux images, pour signaler le début du changement de sensibilité.]

Obturbateur / Contrôle temps d'obturation

LA CARTON

Obturbateur : manuel

Contrôle temps d'obturation : manuel / filtre

FM35S

Obturbateur : manuel

Contrôle temps d'obturation : manuel / filtre

La carton avait pour tout obturbateur une simple plaque de carton devant le trou de la plaque sténopé. Il suffisait de la faire coulisser horizontalement pour ouvrir et fermer l'obturbateur. Tant qu'on fait du cinéma d'animation, où l'on prend le temps de changer l'état de la scène filmée, ou la position de la caméra, entre chaque image, ce système d'obturbateur manuel ne pose pas de problème, car on n'enchaîne pas les images les unes après les autres pour filmer en continu. En revanche, lorsqu'on souhaite utiliser la caméra comme si on filmait avec une caméra normale, sans interruption entre chaque prise d'image, il faut synchroniser toutes les actions nécessaires à la prise d'une image, à savoir : **ouvrir l'obturbateur / laisser exposer / fermer l'obturbateur / avancer le film**. C'est cette succession d'action qui s'opère et se répète 24 fois par seconde avec une caméra normale. Sachant que le temps de pose le plus court que j'utilise est justement une seconde, filmer en temps réel avec une caméra sténopé serait une gageure. Mais, j'ai quand même essayé et le résultat est surprenant. La notion d'espace-temps semble exploser...

La FM35S fonctionne aussi avec un obturbateur manuel, la seule différence, c'est qu'il est en laiton et qu'il est placé verticalement. Une fine lame qui coulisse dans la platine de fixation de la plaque sténopé. Le plus gros problème pour ces deux caméras, c'est le contrôle du temps d'obturation, lié au temps de pose. Normalement, une fois l'obturbateur ouvert, je compte le temps avec un chronomètre. Mais ce n'est pas pratique lorsqu'on filme avec des temps de pose courts, car le temps de la remise à zéro et de la

relance du chronomètre, entre chaque image, est trop long et retarde dans l'enchaînement des autres actions à faire simultanément à la main. Alors, je préfère faire ce décompte dans ma tête, en comptant



La carton, obturateur ouvert / FM35S, obturateur ouvert / Platine porte sténopé amovible.

des « hippopotames ». Si je compte des hippopotames, c'est à cause du nombre de syllabe à prononcer. Le temps de dire : « 1 hippopotame » correspond à une seconde, on pourrait aussi bien compter des « locomotives ». Jusqu'à 10 secondes, je préfère compter mentalement, cela m'évite de manipuler le chronomètre surtout lorsque je filme en déplaçant la caméra. Enfin, il y a le problème des temps de pose inférieurs à 1 seconde, car il m'est impossible, en dessous d'une seconde, de respecter manuellement ces temps de pose. Je ne peux pas compter des demi ou quart d'hippopotame pour respecter une demie ou quart de seconde. Pour pouvoir filmer avec des temps de pose courts, je place devant l'objectif un filtre de correction gris neutre qui multiplie le temps de pose par 8. Par exemple, un temps de pose au 1/8^e de seconde passe à 1 seconde.

[La nouvelle caméra pourrait être dotée d'un obturateur électronique permettant l'automatisation et la synchronisation de l'obturation avec l'avancement du film. On pourrait filmer à des temps de poses inférieurs à la seconde, sans avoir besoin de filtre. Toutefois, je souhaite conserver la possibilité de corriger les temps de poses avec le filtre, car il est souvent intéressant de choisir d'allonger le temps de pose initial afin de jouer sur l'effet de bougé dans les images. Ce filtre serait installé à l'intérieur de la caméra pour être protégé des poussières. On pourrait même en monter plusieurs, de différentes densités, sur une tourelle, offrant des corrections de x0 (sans filtre) à x12. En tournant le disque, on pourrait positionner le filtrage de son choix.]

Objectif / Viseur

LA CARTON

Objectif : 40mm Fixe

Viseur : sans

FM35S

Objectif : 20 - 50 - 100mm

Viseur : type sportif

La carton était équipée d'une plaque sténopé fixe, correspondant à un objectif d'environ 40mm. Il n'y avait pas de viseur, mais j'évaluais assez bien les limites de mon champ de vision, en hauteur et en largeur. Je faisais le cadre à l'estime...

La **FM35S** est bi-objectifs. Sa conception fait qu'elle est dotée, d'origine, de 2 objectifs interchangeables. La plaque sténopé n'est pas directement fixée sur le boîtier de la caméra, elle est montée sur une platine amovible. Lorsque la platine est montée à l'endroit, le trou du sténopé est à une distance du film qui correspond à un objectif d'environ 40mm. Mais, si on retourne la platine qui fait



FM35S, platine porte sténopé amovible pour 2 objectifs.



Téléobjectif, avec obturateur Synchro-Compur.

40mm d'épaisseur, le trou du sténopé se retrouve 3mm plus proche du film, soit un objectif d'environ 20mm. Une seule plaque sténopé et deux objectifs, un normal et un grand angle. Par la suite, j'ai ajouté à cette gamme de base un téléobjectif. C'est une petite boîte en carton, avec une plaque sténopé



FM35S, repères pour le cadrage vertical. Les traits montrent l'alignement du regard entre les repères, qui définissent les limites hautes & basses du cadre. (Repères pour l'objectif standard de 50mm.)

d'un diamètre plus large, montée sur un obturateur Synchro-Compur. La boîte vient se fixer à la place de la platine sténopé d'origine. Avec ce rapport distance/diamètre sténopé on obtient un objectif d'environ 100mm. Pour le viseur, j'ai placé des repères sur la caméra pour m'indiquer les limites du champ de vision en hauteur & largeur. J'aligne mon regard entre les repères placés sur le boîtier de la caméra, et je vois où se trouvent les limites de champ. C'est un peu comme un viseur sportif qui vous indique assez précisément le cadrage, juste en regardant à travers un cadre homothétique au format de l'image.

[**La nouvelle caméra** pourrait être équipée de plusieurs objectifs. Il suffirait de concevoir un support de plaque sténopé monté sur un soufflet, pour pouvoir régler la distance focale de chaque plaque sténopé, chacune correspondante à un objectif (12mm / 20mm / 50mm / 80mm / 120mm...)

Ces plaques seraient elles-mêmes montées sur une tourelle, permettant de choisir son objectif, en faisant tourner la tourelle. L'ensemble serait synchronisé, de manière à ce que le changement de distance focale se fasse automatiquement, après qu'on a sélectionné l'objectif. La grande amélioration viendrait aussi de la conception et la réalisation d'un viseur optique. Il faudrait que ce viseur soit couplé avec le choix de l'objectif utilisé, c'est-à-dire que le collimateur du viseur affiche le cadre correspondant, à l'objectif, avec sa correction de parallaxe.]

Mesure temps d'exposition / Correction temps d'exposition

LA CARTON

Mesure : Luxmètre / cellule photoélectrique

Correction : manuelle

FM35S

Mesure : cellule photoélectrique

Correction : manuelle

La carton fonctionnait avec un luxmètre intégré, qui calculait le nombre de lux et je comparais avec ma cellule photoélectrique manuelle, ce moyen me semblait plus fiable, mais j'ai fini par n'utiliser que la cellule photoélectrique, et je faisais le calcul de correction du temps de pose imposé par le type de sténopé que j'utilisais.

La FM35S fonctionne de la même façon, et comme avec la caméra carton, je dois faire attention aux changements de lumière pendant que je filme. Par exemple, lorsque je dois attendre 1 minute de temps de pose pour chaque image, et que je veux en filmer 25, il faut que je tienne compte des changements de lumières qui parviennent durant et entre ces 25 expositions, car en 25 minutes un ciel nuageux peut obliger à passer de 1 à 2 minutes, ou seulement à 10 secondes. Ce qui entraîne une attention



La carton, le luxmètre (1 lux = la quantité de lumière reçue par un panneau blanc, d'un mètre carré, éclairé par une bougie, placée à 1 mètre du panneau blanc)

perpétuelle de la lumière et un réajustement fréquent. L'autre problème provient des plans en mouvement. Si le temps de pose au départ du mouvement de caméra n'est pas le même que celui à la fin du mouvement, il faut s'arrêter, prendre le temps d'une nouvelle mesure, puis repartir. Le piège aussi, avec les changements d'angle de réflexion, naît de ce que souvent il faut reprendre un nouveau temps de pose, lorsqu'on modifie la position de la caméra entre deux vues, même si la lumière ambiante n'a pas changé, car la réflexion d'un point lumineux plus ou moins fort sous ce nouvel angle peut nécessiter une correction du temps de pose. Le contrôle de la correction des temps d'exposition peut aussi être géré par le système de filtrage.

[**La nouvelle caméra** pourrait avoir une cellule photoélectrique intégrée et couplée à l'obturateur. Ainsi, les temps de poses seraient automatiquement corrigés en temps réel, et l'obturateur pourrait gérer les temps de pose courts, et intégrer les éventuelles corrections par filtrage.]

B. Électronique

Cette deuxième partie se présente comme une liste, non exhaustive, des principaux points à développer, concernant les parties électroniques et électriques. Cette liste reste ouverte.

Alimentation

Alimentation électrique externe, de type « ceinture batterie », afin de réduire le poids et l'encombrement de la caméra.

Motorisation

Moteur électrique 12 volts, type « pas à pas ». Le moteur est couplé au logiciel. On peut choisir une avance image par image en manuel, ou en continu.

Logiciel

Programmation d'un logiciel, type « ARDUINO », qui gère et synchronise toutes les fonctions électroniques et mécaniques. Toutes les fonctions sont accessibles par un clavier numérique et son écran de contrôle.

Obturation

Obturateur électronique, pour permettre la synchronisation du temps d'exposition avec la cadence de prise de vue, et réduire l'encombrement.

Cellule photoélectrique

La cellule est intégrée à la caméra, elle est prise en compte par le logiciel, afin de pouvoir contrôler les changements de temps de pose en temps réel ou manuellement. Les indications et opérations de réglage sont indiquées sur l'écran de contrôle. On peut aussi régler les corrections de filtrage.

Jauge métrique et compteur image

Le logiciel, en pilotant le moteur, nous indique en permanence la quantité de film utilisée et restante. De même, il indique le nombre d'images filmées depuis le début. On peut à tout moment régler un nombre précis d'image à filmer, ou faire un marquage du film pour indiquer un changement de sensibilité, en actionnant le poinçon électrique.

Objectif / Viseur

Le logiciel gère les réglages et le couplage des calculs de temps de pose imposés par le choix de l'objectif utilisé. Le viseur pourrait être un viseur optique, avec un collimateur à cristaux liquides pour permettre l'affichage de différents cadrages, avec correction de parallaxe, en fonction du choix de l'objectif.

CONCLUSION. IMPATIENTE POÉSIE DE L'ABERRATION

L'impatience est pour moi un moteur qui achemine mes pensées vers une poésie née de l'aberration. La poésie est la seule chose qui m'importe. Je me moque des moyens pour l'atteindre. Rien n'est impossible, pas même une caméra en carton.

Alors, même si les contraintes que je rencontre à satisfaire mon impatience, placent mon désir en face d'un certain nombre d'aberrations, je m'intéresse toujours à la prise en compte et l'expérimentation de ces contraintes aberrantes, car il en résulte souvent des images poétiques.

Au-delà de l'impossible, il y a le désir impatient de voir ce que celui-ci génère. La poésie résulte des aberrations que suscite mon impatience à affronter l'impossible.

Images : ©Jérôme Schlomoff.

Biographie

Jérôme Schlomoff Je suis né en 1961. Je suis photographe. Depuis 1984, je travaille sur le thème du portrait; mon terrain de prédilection est le monde de l'art contemporain et je photographie sans cesse de nombreux créateurs. A partir de 1996, mon intérêt pour l'architecture s'affirme et je développe la série des « Sténopés d'Architecture », projet qui montre les liens étroits qui existent entre la photographie et l'architecture, en transformant l'architecture en appareil photo. Enfin, en l'an 2000, je construis ma caméra sténopé 35mm en carton et j'entreprends, image après image, la réalisation de films cinématographiques 35mm, où je prends le

temps de poser un regard sur la ville, avec en tête toujours cette même question : « Comment habiter la ville aujourd'hui » ?.

Portrait, architecture, cinéma sont ainsi les territoires essentiels à partir desquels s'organisent et se structurent mes recherches sur l'acte de photographier et sa signification actuelle. C'est au croisement de ces trois disciplines, dans leur dialogue permanent et leur enrichissement respectif que prend place mon attitude de photographe, de réalisateur & d'artiste.

Biography

Jérôme Schlomoff I am a photographer & filmmaker. I was born in 1961. I live and work in Amsterdam since 2005.

In 2000, I built, by necessity, my first 35mm cardboard pinhole movie camera. Image after image, I gave life to the 35mm pinhole movies...

Since 1984, shooting portraits has been my main occupation. My favorite field is the World of Contemporary Art, and I have been taking pictures of new creators continuously.

In 2014, I open my new private atelier in Amsterdam, located in the Jordaan. This atelier is a space for workshops & art events as well. Portrait, Architecture, Cinema are the essential fields from which I organize and build my research on the action of taking a picture and it's actual meaning. It is at the crossroad of these three techniques, in their permanent dialogue, and respective enrichment that I set my attitude as a photographer, as a filmmaker and as an artist.

My interest in architecture was confirmed in 1996 as I developed the « Sténopé d'Architecture » (Architectural Pinhole) series. This project shows the tight link between photography and architecture, as I turn architecture into a camera.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Bibliographie



Corps-film et geste politique.

Les enjeux de la fabrication de l'émulsion-maison

Body-film and Political Gesture; the Aesthetic and Political Issues in the Practice of Homemade Emulsion Manufacturing

Monise Nicodemos

Résumé

Avec l'arrivée du cinéma numérique et l'obsolescence du médium-film, nous voyons surgir une série de nouvelles pratiques filmiques. Notre article propose de s'interroger sur la question de l'émulsion artisanale à partir des films de Lindsay McInty et d'Esther Urlus. Les films résultant de cette pratique se confrontent intrinsèquement à leur matérialité. Pellicule en tant que corps-vivant, mais aussi le corps de l'artiste qui détermine le façonnement du support. Partant de ces constats, nous essayerons de comprendre les enjeux politiques et esthétiques d'une telle démarche. En quoi la pellicule faite avec l'émulsion artisanale se distingue du stock-film commercial (et de tout un courant cherchant la transparence du médium, l'image comme une fenêtre ouverte au monde)? Comment la fabrication d'une émulsion-maison, aujourd'hui, relève-t-elle d'un geste politique? Est-ce que ces pratiques peuvent échapper à un regard nostalgique et à une posture fétichiste?

Abstract

With the advent of digital cinema and the obsolescence of the medium-film, we see a series of new filming practices. The article proposes to consider the issue of artisanal emulsion from the movies of Lindsay McInty and Esther Urlus. The films resulting from this practice face intrinsically their materiality. Film as a living body, but also the artist's body who determines the shaping of the support. Based on these observations, we will try to understand the political and aesthetic stakes of such an approach. In what way the film made with the artisanal emulsion is distinguished from the commercial stock-film (and a whole current seeking the transparency of the medium, the image as a window open to the world)? Can these practices escape a nostalgic look and a fetishistic attitude?

Avec la transition du cinéma argentique au numérique, la pellicule vit une période d'instabilité, cessant d'être le support de prédilection de l'industrie cinématographique. Ce passage du grain de l'émulsion argentique au pixel de l'image numérique¹, résultat d'une politique² exclusive, a engendré de multiples conséquences dans l'industrie du film. Enregistrant une chute des ventes de pellicule de l'ordre de 96% entre 2006 et 2014, Kodak, mis en faillite en 2012, passe par une grande restructuration³. Tandis que la société Fuji Film, deuxième grand fabricant à côté de Kodak et Agfa, arrête définitivement sa

production de pellicules pour le cinéma en 2013, ne produisant plus que les Eterna-RDS destinés aux archives et à la préservation des films. Dans cette nouvelle dynamique, quelques artistes en viennent à fabriquer eux-mêmes leur émulsion, une pratique très particulière qui s'éloigne du stock-film commercial et standard et célèbre la pellicule en tant que corps vivant.

Ces cinéastes (Robert Schaller, Kevin Rice, Alex MacKenzie, Lindsay McIntyre, Esther Urlus, Etienne Caire, Guillaume Ferry, Maxime Fuhrer, Stéphane Racine pour n'en citer que quelques-uns), venus des quatre coins du monde et engagés dans des recherches individuelles, participent souvent à la vie des laboratoires photochimiques indépendants. C'est ainsi qu'en 2014, Nicolas Rey et les membres de L'Abominable⁴ décident d'ouvrir les portes de leur laboratoire en région parisienne pour la réalisation d'une première rencontre autour de la fabrication de l'émulsion-maison avec la création d'un groupe de recherche Maddox⁵ permettant de partager leurs connaissances sur le sujet. Dans les quatre éditions de ce séminaire⁶ se développant à L'Abominable les deux premières fois, puis à l'Atelier MTK et au WORM.Filmwerkplaats, les participants ont essayé de mettre au point une émulsion noir et blanc plus sensible pour le tournage, une émulsion panchromatique et un réseau Autochrome. Mais plutôt que de nous concentrer sur ces recherches collectives, centrées dans le suivi des protocoles et l'aboutissement de certains objectifs, nous avons ici envie d'aller voir la pratique de l'émulsion-artisanale du côté des artistes et de leurs œuvres filmiques.

La constitution de la pellicule et la fabrication artisanale

Le physicien et professeur de l'Université de Caroline du Nord, Earl Nelson Mitchell, nous montre dans son livre *Photographic Science*⁷ que la pellicule noir&blanc est composée des éléments suivants : un revêtement de gélatine, une couche émulsion (la gélatine + les cristaux d'argent), une base et une couche antihalo. Les artistes investis dans la pratique de la production artisanale du film fabriquent exclusivement l'émulsion (c'est-à-dire le matériau photosensible). Comme support/base, ils utilisent de l'amorce transparente, de la pellicule vierge ou des films déjà exposés, étant donné que ces supports possèdent déjà la couche nommée « substratum » favorisant l'adhésion de l'émulsion. Pour recycler un ancien support, ils enlèvent l'image argentée développée ou l'émulsion non développée (les cristaux de bromure d'argent) par un traitement approprié⁸ et utilisent cette base pour couler leur propre émulsion.

De façon générale, pour la fabrication de l'émulsion-maison, il suffit de composer une solution A (eau déminéralisée + gélatine + élément sensibilisateur: bromure, chlorure ou d'iodure de potassium) et une solution B (eau déminéralisée + nitrate d'argent). Ces solutions sont par la suite réchauffées dans un bain-marie. Dans un deuxième temps, la majeure partie des fabricants ajoutent une troisième solution C (eau déminéralisée + gélatine), afin de donner plus de consistance à l'émulsion ou une quatrième solution D (composée de sensibilisateurs supplémentaires) pour créer une émulsion couleur ou panchromatique.

Dans un éclairage rouge ou ambré, le fabricant introduit la solution B dans la solution A, produisant la précipitation des sels d'argents sensibles à la lumière. Cette étape dite « nucléation » doit être effectuée très délicatement et progressivement, par l'utilisation d'une seringue à intervalles réguliers. Le type d'émulsion produit dépend directement des gestes du fabricant. Par exemple, lorsque le mélange des solutions B et A se fait en très peu de temps (1 à 3 minutes), l'émulsion ressort très contrastée en raison des cristaux de taille homogène. En revanche, si l'opération se réalise en douceur, l'émulsion aura théoriquement plus de nuances de gris comme dans un négatif, avec des cristaux de différentes tailles et formes.

Pour augmenter la sensibilité globale de l'émulsion, la solution résultante de ce mélange passe par une maturation physique (avec l'élévation de la température), laissant suffisamment de temps pour que les cristaux puissent grandir en se nourrissant du bromure d'argent. Cette substance, amenée à refroidir jusqu'à sa solidification, est ensuite rincée avec de l'eau et égouttée. Au moment du couchage de l'émulsion sur le support, la substance est à nouveau réchauffée afin d'être étalée sur la base. La

difficulté d'une telle étape réside dans le contrôle de l'épaisseur de la couche. Lorsque la couche est trop épaisse, l'émulsion nécessitera un temps de développement plus long et la pellicule perdra sa flexibilité. Par contre, quand elle est trop fine, l'émulsion manquera de densité.

Toute la difficulté de préparer soi-même son émulsion se retrouve dans la précision de chaque geste (les pesages, les mélanges, ainsi que les lectures de température et de temps). Les différentes étapes de fabrication de l'émulsion décrites ci-dessus sont plus ou moins complexes et longues, selon le degré de finition, de sensibilité et de propreté que l'artiste souhaite atteindre dans sa préparation. Les artistes engagés dans cette pratique ne cessent de chercher à concevoir des outils/machines et à trouver des astuces pour rendre la fabrication de l'émulsion-maison plus simple. Pour le couchage de l'émulsion, par exemple, ils ont mis en place une machine, la madbox, afin de coucher l'émulsion sur le support de manière plus précise et en moins de temps. Le dernier modèle, conçu par Kevin Rive, est jusqu'à présent le meilleur prototype.

À quoi bon un film artisanal ?

Nombreux sont les artistes aujourd'hui qui s'investissent dans le protocole cité ci-dessus pour fabriquer leur propre émulsion, correspondant aux besoins particuliers de leurs œuvres. Un tel engagement implique un vrai parti pris par l'artiste, car un film issu de cette pratique diffère complètement de celui qui provient du stock commercial. La pellicule Kodak, Fuji, Agfa ou d'autres laboratoires avec une plus petite production (ORWO, FOMA, Ferrania) ont une qualité standard, qui suppose des décennies de recherches et des procédés industriels développés par des ingénieurs ultra-qualifiés dans leur contexte de production. Ainsi que le remarque l'artiste Robert Schaller, les stock-films à usage commercial fonctionnent comme une fenêtre, discrète et transparente : « La pellicule moderne est quasiment invisible en soi : vous pouvez filmer quelque chose sur pellicule, et vous pouvez être sûr que lorsque vous la récupérez du laboratoire (ou vous la développerez vous-même), elle vous montrera exactement ce que vous avez tourné, sans attirer l'attention sur ses particularités⁹. »

Quand les artistes choisissent de fabriquer eux-mêmes leur émulsion, de tourner avec celle-ci ou de faire un tirage à partir d'elle, les enjeux et les attentes ne sont pas ceux de la pellicule commerciale. La façon même de concevoir le travail change aussi, s'adaptant aux particularités d'un tel support. Pour certains artistes, ce sont justement les singularités et les contraintes de l'émulsion-maison qui les enchantent. L'artiste canadienne Lindsay McIntyre mentionne, par exemple, les propriétés physiques de la pellicule et son intérêt pour les taches de poivre, la réticulation, l'halation, la cristallisation et le levage si constantes avec l'émulsion-maison. Cette mise en valeur de la matière, privilégiée par les artistes produisant leur propre émulsion, s'accorde dans les meilleurs des cas au contenu même du film. Selon le cinéaste français Maxime Fuhrer, cela finirait par se manifester dans le choix de ce que le cinéaste décide de tourner, étant donné que l'émulsion artisanale a du mal à figurer, à représenter les sujets, les lieux comme dans un stock-film commercial. En revanche, Kevin Rice, artiste américain plus attaché à la recherche scientifique qu'à la fabrication de l'émulsion pour la réalisation de films, montre un engagement d'ordre philosophique pour une telle pratique. Son intérêt étant orienté par la science, le support-film est pour lui, à un niveau moléculaire, le reflet du cinéaste.

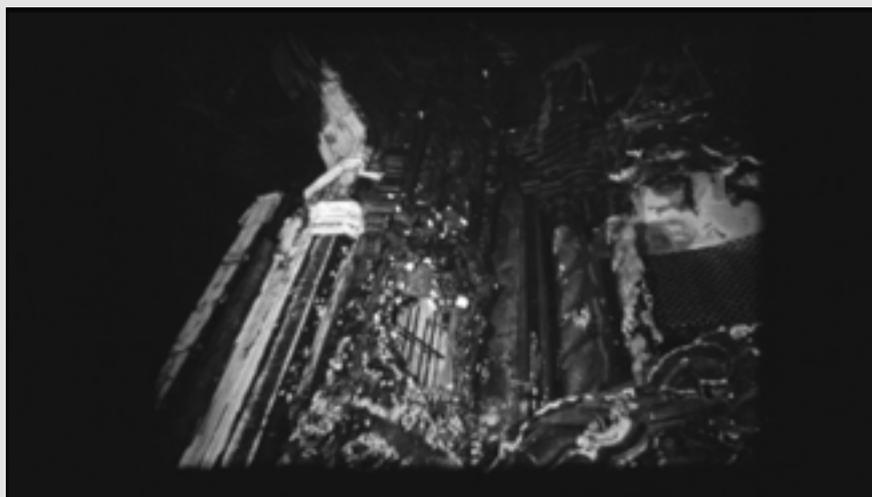
Fabriquer une émulsion artisanale témoigne donc de l'envie d'échapper à toute sorte de standardisation et de comparaison avec les stock-films commerciaux. Lors de la fabrication manuelle, l'intention n'est pas d'avoir un support lisse, parfait, invisible, mais de construire avec la matière de l'émulsion qui porte en elle une résistance, une singularité. Éloignés des contraintes économiques, esthétiques, perfectionnistes du marché-film, les artistes retrouvent une liberté que les grands fabricants n'ont jamais envisagé de fournir avec le film. Ils ont la possibilité de libérer la pellicule de toutes les ambitions qu'elle a depuis toujours dû remplir et donc l'occasion de réinventer le cinéma, en s'éloignant d'une voie narrative traditionnelle pour expérimenter d'autres chemins, tournés vers le support et la matière, comme d'autres cinéastes expérimentaux l'ont fait en intervenant sur le film commercial.

Cela ne représente qu'un pas de plus en direction de l'autonomie vis-à-vis de l'industrie-film et une pratique filmique d'auteur qui se veut complète en partant du support-celluloïd.

Études de cas : *Where we stand* (2015) de Lindsay McIntyre et *Deletion* (2017) d'Esther Urlus

Développant une pratique du cinéma centrée sur les expérimentations avec la pellicule, l'artiste-cinéaste canadienne Lindsay McIntyre essaie de maîtriser toute la chaîne de travail : la fabrication de l'émulsion et son couchage, la manipulation de la caméra et le montage. Après quelques essais désastreux avec l'émulsion-maison, McIntyre fait, en 2011, une résidence d'un mois dans le *Handmade Film Institute*¹⁰ de Robert Schaller (Colorado/ EUA). Lors de son séjour à l'Institut, elle a l'occasion de découvrir plusieurs types d'émulsions-maison.

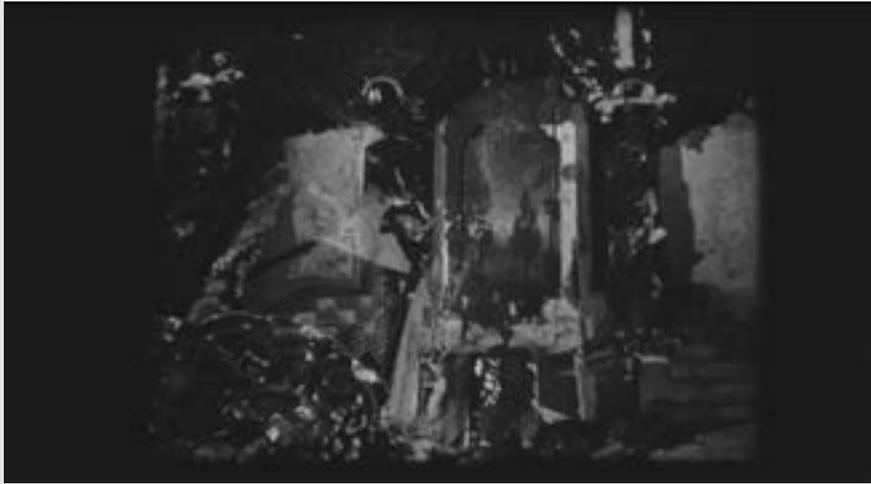
Comme dans d'autres films de l'artiste, *Where we stand* se consacre au medium-film, s'interrogeant sur l'avenir fragile de la pellicule à l'ère du numérique. Cette quête sur le medium se fait sur un plan matérialiste (le support) et représentatif (les sujets figurés à l'écran). La matière est prise en compte dans le choix de l'artiste de tourner ou tirer avec six émulsions artisanales différentes, à l'exception de la copie de distribution faite à partir d'un stock-film commercial, le film-maison étant trop fragile pour un tel usage.



Where we stand (2014), Lindsay McIntyre

Du point de vue de la représentation, tout ce qui est montré à l'écran a une relation directe avec la mort ou la nouvelle vie de la pellicule : la dernière projection-film IMAX à l'espace Telus World of Science à Edmonton, les portraits de trois salles de cinéma abandonnées en état de ruine à New York, le parc Kodak Park/Eastman mis hors service, le seul édifice Kodak en Amérique du Nord à faire encore le couchage de l'émulsion, le cinéma récupéré à Montréal par le groupe KABANE 77, relié au collectif Double Negative.

Ces images sont accompagnées par des voix off réfléchissant sur l'histoire et l'avenir de la pellicule. Ce sont les témoignages de membres illustres de la communauté-film, ceux qui participent de son histoire : Mark Osterman, Ron Mowrey, Robert Schaller, Kevin Rice, Nicholas Rey et Joey Carducci. Ces voix désincarnées prennent une dimension fantasmagorique, renforcée par la nature même de leurs discours touchant aux questions comme le vieillissement, le rejet, le remplacement, la fin et l'obsolescence de



Where we stand (2014), Lindsay McIntyre



Where we stand (2014), Lindsay McIntyre

la pellicule. Mark Osterman n'hésite pas d'ailleurs à personnifier l'objet-film, sur lequel il remarque : « la pellicule n'est pas encore morte, mais sa vie arrive à une fin. L'industrie étant en train de préparer le cercueil pour ses funérailles en ce moment ».

La tournure du discours change avec l'intervention de Kevin Rice. Tandis que les témoins qui le précèdent s'intéressent au passé de la pellicule ou à sa décadence, Rice voit le moment actuel comme le plus excitant pour le medium-film. Plutôt que parler d'une fin, le cinéaste évoque une renaissance : l'occasion pour les artistes de cheminer sur d'autres voies rejetées auparavant par l'industrie, transformant le film en une forme d'art. Entre ces nouveaux chemins se retrouve la fabrication de l'émulsion artisanale, qui comme le souligne Robert Schaller, a été pour lui une redécouverte logique lorsque l'industrie a cessé de fabriquer le stock-film commercial avec lequel il travaillait. Dans les commentaires de *Where we stand*, Schaller renforce son idée qu'avec l'émulsion artisanale, l'objectif est de produire une nouvelle pellicule n'ayant pas les mêmes aspects que le film standard, étant donné que l'émulsion artisanale se comporte plus comme une créature vivante qui ne se plie pas aux volontés de l'artiste.

Dans *Where we stand*, les images fabriquées avec l'émulsion-maison se rapprochent de la plastique de l'image d'archive : rayées, granulées, instables et hétérogènes, bien que tournées en 2013-14. À

travers cette émulsion singulière, les espaces représentés prennent une forte charge historique, allant au-delà de la simple figuration. C'est comme si le temps et les espaces pouvaient être expérimentés simultanément. Cette dimension spatio-temporelle se condense aussi dans la figure de la ruine à la fois comme motif et comme métaphore pour évoquer la condition actuelle de la pellicule.

Du côté des motifs, la représentation de la ruine se montre dans les intérieurs de salles de cinéma abandonnées. L'artiste canadienne se promène sur chaque détail des lieux : les murs, les plafonds, les pilastres, les ornements décoratifs, signes autrefois d'opulence, allant même à jouer par ici et par là avec les superpositions, comme la surimpression de deux images de ruines d'un théâtre au Queens (NY). La dimension évocatrice de cette superposition est très puissante, elle fait allusion à un autel, à l'univers des objets religieux, à la salle de cinéma conçue comme un temple, un espace du sacré, où la beauté architecturale des salles en ruine est mise en évidence. L'émulsion-maison est ici particulièrement importante car par son esthétique singulière et son originalité, elle ajoute une valeur d'unicité aux images, qui contribuent à dévoiler sa dimension vénérable.



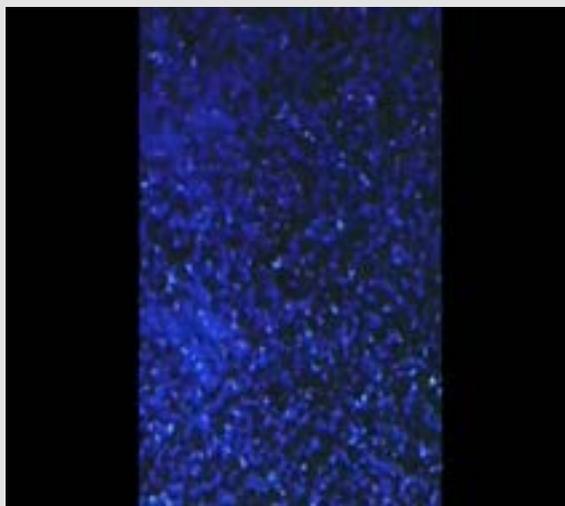
Where we stand (2014), Lindsay McIntyre

En ce qui concerne le rapport métaphorique entre cinéma et ruine, le support-film devient ruine, conception intrinsèque à la nature du support analogique (organique) en dehors même du déclin de l'industrie-film. De fait, si les technologies numériques d'enregistrement produisent des images qui ne périssent pas, se rapprochant plus des technologies de la reproduction, le cinéma argentique, avec ses copies et ses projections uniques, se confronte à la question de la répétition pour pouvoir exister. Cela change certainement la relation que ces deux technologies nourrissent avec le temps. La pellicule est sujette au pourrissement avec le passage des années¹¹, la fragilité de son matériau reste très proche de l'instabilité des ruines.

Dans *Where we stand*, les surimpressions, les voix sans corps et les compositions de rêve composent ainsi un bref voyage sur l'histoire de la pellicule. Certains peuvent voir dans le geste de McIntyre un regard nostalgique, peut-être renforcé par la musique du film. Pourtant, si la visite des espaces qui ont fait l'histoire du cinéma et l'esthétique de la pellicule pétrifient un certain passé, voire le célèbre, la cinéaste tourne son film vers l'avenir. À mesure que le cycle de vie du film-celluloïd commercial se termine, *Where we stand* explore justement la possibilité que l'art du cinéma indépendant puisse prendre une nouvelle vitalité, en passant des mains de l'industrie à celles des artistes.

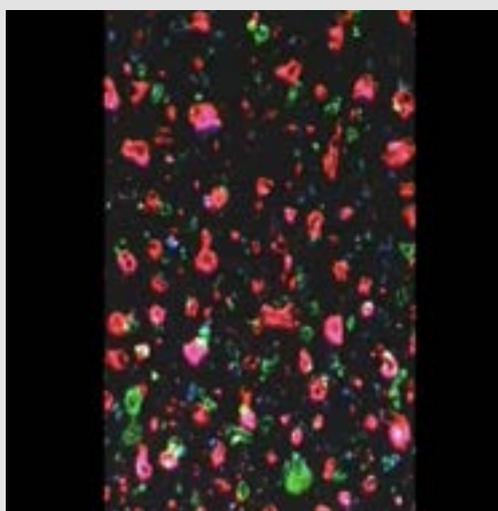
Engagée dans la pratique artisanale du film, l'artiste-cinéaste hollandaise Esther Urlus publie deux petits livrets¹² sur le DIY (DO IT YOURSELF) de la pellicule, où nous pouvons constater que ses recherches autour de différents procédés d'émulsion artisanale trouvent une origine dans son intérêt primaire pour

la couleur. Dans *Konrad & Kurfurst*, son premier film fait avec l'émulsion artisanale, Urlus revient sur les procédés anciens de coloration des films (les techniques de virage). Tandis que pour son deuxième projet, utilisant l'émulsion-maison, *Vertical Cinema: Chrome*, elle s'inspire de la technique de l'Autochrome pour proposer une nouvelle esthétique. Ce procédé particulier, qui utilise de la fécule de pomme de terre pour colorer l'émulsion, est si éloigné des techniques modernes qu'il provoque une véritable fascination chez l'artiste.



Vertical Cinema Chrome (2013), Esther Urlus

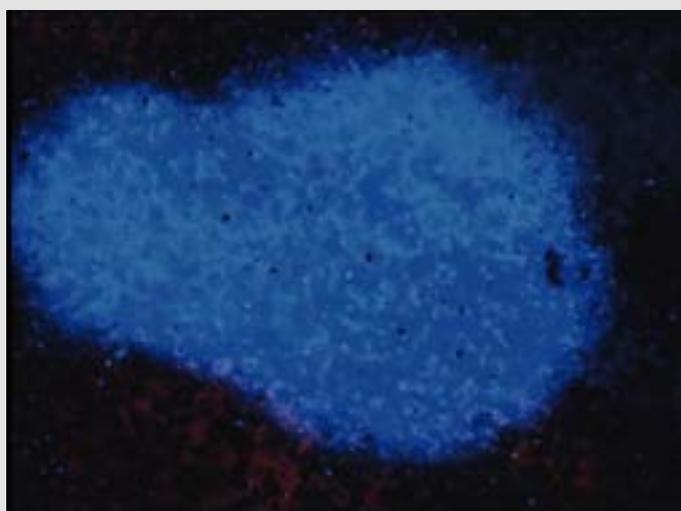
Sans réussir à créer une émulsion panchromatique pour son Autochrome, Urlus se concentre sur le couchage de l'émulsion. Il s'agit de façonner la pellicule, de la structurer pour produire un visuel qui s'accorde à ses besoins. En effet, la fabrication artisanale de l'émulsion permet à Urlus de travailler avec une multiplicité de couches. Au lieu de faire un couchage standard de l'émulsion dans le support-film en entier, elle dépose l'émulsion dans les endroits souhaités, produisant une image brisée. L'emploi de l'aérographe pour le couchage favorise d'ailleurs la formation des grands points. En partant des *rushes* tournés par elle-même avec une pellicule commerciale ou des images de *found footage*, Urlus tire une copie sur son émulsion-maison noir et blanc au format 16mm. Ensuite, ces différentes bandes d'émulsion artisanale sont imprimées, avec l'aide des filtres, en rouge, vert et bleu. L'image complète est construite à partir de ces trois bandes colorées (partiellement rouge, vert et bleu), qui semblent se fragmenter en formes de larmes, tombant de la surface verticale de l'écran. Là, les couleurs dispersées selon le couchage de l'émulsion surgissent et disparaissent de manière inattendue.



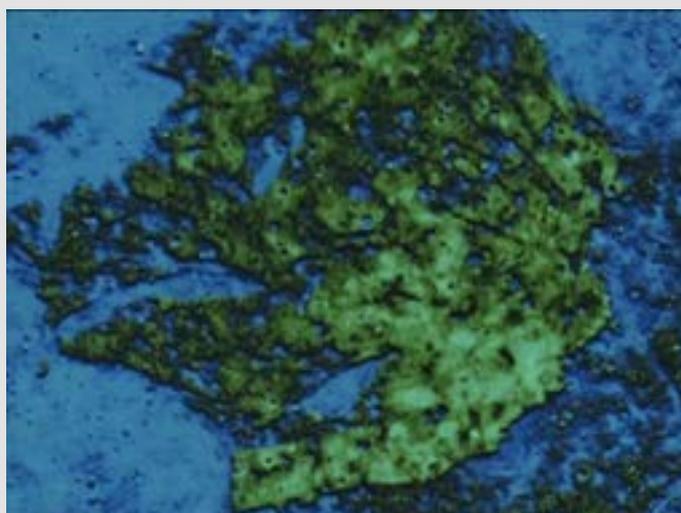
Vertical Cinema Chrome (2013), Esther Urlus

Un autre aspect particulier de *Vertical Cinema: Chrome* est le fait que les images sont agrandies, comme si elles étaient visualisées à l'aide d'un microscope. Une sorte de bruit des grains en constante évolution crée des formes et des contours abstraits. Ces compositions visuelles sont accompagnées par la bande sonore faite par Urlus en collaboration avec Huib Emmer. Pour *Vertical Cinema: Chrome*, le musicien allemand a produit une adaptation électronique d'une pièce musicale remontant à l'époque des frères Auguste et Louis Lumière.

Avec l'achèvement de *Vertical Cinema: Chrome*, Esther Urlus se rendit compte que l'œuvre se confrontait encore trop à la figuration, malgré ses envies d'aller vers d'autres propositions. *Deletion* (2017) vient ainsi combler les attentes de la réalisatrice de s'orienter vers l'abstraction grâce aux qualités de l'émulsion artisanale. Pour *Deletion*, Urlus commence par tourner quelques scènes du quotidien au moyen d'une pellicule commerciale noir et blanc. Ensuite, la cinéaste tire une copie de ses *rushes* sur son émulsion artisanale noir et blanc, couchée de façon hétérogène. À la fin, avec l'aide d'une tireuse et des filtres colorés (en rouge, vert et bleu), elle crée une copie colorée. Le résultat à l'écran donne des points asymétriques (bleu, rouge et vert) qui errent frénétiquement dans un espace noir.



Deletion (2016-2017), Esther Urlus



Deletion (2016-2017), Esther Urlus

Mais malgré les ambitions d'Urlus, ces images non-figuratives livrent les spectateurs aux rêveries des formes. Le public, si ancré dans la représentation mimétique, voit apparaître une poupée russe ou une feuille verte, cherchant à deviner les contours qui apparaissent à peine à l'écran. La bande sonore évoque un environnement angoissant, un crescendo grinçant jusqu'à la résolution d'une tension, processus répété à plusieurs reprises au long du film. La cohésion entre la composition sonore, les mouvements des points et les propositions de formes aide le spectateur à rester connecté aux abstractions et à participer activement à l'expérience de visionnage. Comme d'autres projets filmiques d'Esther Urlus, *Deletion* reste plus proche de la musique que du cinéma (surtout le cinéma fidèle aux voies narratives). Ses films cultivent des répétitions changeantes, des boucles structurées par une forte musicalité, une relation étroite avec les paramètres de la musique.

Quelques considérations finales

Le point le plus prégnant lorsque nous considérons la production artisanale du film semble la question du corps. Nous pouvons tout d'abord mentionner le corps de l'artiste et son engagement dans la fabrication de l'objet-film. Comme nous l'avons souligné dans les étapes de production de l'émulsion, la qualité et le type d'émulsion-maison obtenue sont fortement connectés aux gestes du fabricant. Cette emprise corporelle de l'artiste dans le processus de la fabrication de l'émulsion artisanale témoigne de l'importance de la matérialité dans le medium-film.

Dans la fabrication de l'émulsion-maison, ce premier corps de l'artiste donne vie à un deuxième auquel il se confronte : le corps-film avec ses différents composants. Dans un monde numérique d'algorithmes compliqués, la nature organique de la pellicule apparaît comme un reflet rassurant de nos propres corps. Les subtilités du film pouvant être vues, touchées, senties et goûtées, nous rejoignons grâce à lui une perception analogique du monde.

Ces propriétés matérielles de la pellicule, assez distinctes en fonction de son processus de fabrication, sont mises en valeur par ceux qui travaillent la fabrication artisanale de l'émulsion. Cette attention à la matière et la matérialité du film chez les artistes contemporains est cependant, comme le remarque Kim Knowles, « moins un retour réactionnaire aux arguments modernistes de la spécificité du medium qu'une stratégie de survie du film à l'ère du numérique. Une manière de s'adapter à la position culturelle instable des celluloids, établissant de nouvelles pratiques et approches qui transforment la désillusion en autonomisation¹³. »

La nouvelle approche du cinéma à partir de l'émulsion-maison amène à chaque fois à un film différent, singulier, les étapes de production étant beaucoup moins rigides que pour la fabrication d'un stock commercial. Les films ici observés nous montrent que les artistes engagés dans la fabrication artisanale de l'émulsion sont encore éloignés de la création d'une pellicule standard, comme celles des grands et moyens fabricants (Kodak, Orwo, Foma). Mais la recherche de la standardisation ne semble pas une priorité. Le travail de ces artistes se rapproche de la méthode du peintre qui fabrique sa propre toile, depuis la préparation de celle-ci avec les premières couches de vernis. Ils semblent également ne pas vouloir reproduire la réalité, mais s'éloigner de la transparence des films modernes.

Explorant la matérialité du support à partir d'un couchage singulier, la pratique de la production de l'émulsion artisanale inverse complètement la logique de transparence du support pelliculaire dans le cinéma commercial. Tout d'abord, le cinéaste qui fabrique lui-même son émulsion a une vraie maîtrise de tous ses moyens de production et de l'esthétique de son film. Au lieu de se soumettre à un film standard, qui limite sa créativité et le contraint à avoir une image uniforme, il explore la potentialité du medium-film en tant qu'art, comme l'ont fait déjà de nombreux cinéastes expérimentaux.

Par-là, il redonne également du sens à la pratique filmique à l'ère du numérique et incite à prendre un parti actif dans les politiques du marché qui souhaitent enfermer la pellicule dans un passé révolu. C'est en se libérant des contraintes de cette industrie lourde et s'imprégnant de la nature physique du medium-film que ces artistes cinéastes peuvent à présent jouir d'une grande liberté et de l'accès à une série de matériels et équipements auparavant inaccessibles.

Dans cette nouvelle conjoncture, le medium-analogique trouve une deuxième vie, avec des nouveaux objectifs. La fascination pour les matériaux qui caractérise de plus en plus le cinéma en pellicule engage les artistes à renouer avec le passé comme moyen de réinvention et de création d'un nouvel avenir. Certains en viennent à reprendre des formules d'émulsion datées des premières expérimentations photochimiques et des techniques anciennes (Autochrome, Technicolor). Mais plutôt que de reproduire pas à pas ces procédés, ils cherchent une alternative dans un futur moins industrialisé, l'objectif étant de redéfinir l'invention du passé dans un contexte contemporain. Lorsque ce regard en arrière s'accompagne d'un désir de construire à partir du passé pour proposer quelque chose de nouveau, cette démarche ne doit pas être considérée comme une réaction nostalgique, mais une manière de travailler qui cherche à redonner du souffle à la pratique filmique à l'ère du numérique.

Biographie

Monise Nicodemos est Docteure en Études Cinématographiques et Audiovisuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle à Paris. Elle soutient une Thèse en 2019 sur la question de l'obsolescence au cinéma et les pratiques filmiques à l'ère

du numérique sous la direction du Professeur Antonio Somaini. Elle enseigne les disciplines Esthétique de l'image, Cinéma et photographie et Archéologie des médias à Paris 3 et travaille dans la médiation culturelle.

Biography

Monise Nicodemos is a PhD student in "Audiovisual and Cinema Studies" at Université Sorbonne Nouvelle in Paris. She completed a PhD in 2019 on the issue of obsolescence in cinema and film practices in the digital age under

the direction of Professor Antonio Somaini. She teaches Aesthetics of the Moving Image, Cinema and Photography and Media Archaeology at Paris 3 and works in cultural mediation.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ FOSSATI G., From Grain to Pixel: *The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, 336 p.
[Retour au texte >](#)

² En 2005, les lobbys de l'industrie du cinéma (les investisseurs financiers et les grands studios) ont décidé que le numérique serait le nouveau standard de projection. Cet accord pour la standardisation du numérique à la projection, signé en 2005, entraîne la numérisation des salles de cinéma très rapidement

partout dans le monde et ne laisse aucune chance pour la cohabitation entre l'argentique et le numérique.

[Retour au texte >](#)

³ Pour restructurer ses comptes, Kodak vend certains de ses brevets (notamment à Apple et Google), et change l'organisation de ses divisions (sa branche capteur devient Truesense Imaging et l'impression, Kodak Alaris). En 2015, l'entreprise signe un accord avec les six grands studios (Warner Bros, Universal, Time Warner, Paramount, Walt Disney et Weinstein), dans lequel ceux-ci s'engagent à acheter un certain nombre de bobines Kodak indépendamment des besoins exprimés par les réalisateurs..

[Retour au texte >](#)

⁴ Pour consulter le site de ce laboratoire photochimique indépendant basé à Paris : <http://www.l-abominable.org/en/>

[Retour au texte >](#)

⁵ Le nom de ce groupe de recherche est associé à la figure de Richard Leach Maddox, l'inventeur de l'émulsion de gélatino-bromure d'argent qui a supplanté les autres techniques en photochimie et reste encore en usage aujourd'hui. Maddox n'a jamais déposé aucun brevet de son invention, étant reprise par plusieurs générations de scientifiques et d'amateurs dédiées à la question. Pour plus d'informations sur ce groupe de recherche, consulter les pages Wikipelloche du groupe Maddox : <http://www.filmlabs.org/wiki/fr/start>

[Retour au texte >](#)

⁶ Le mémoire de recherche de Noélie Martin donne tous les renseignements sur les quatre éditions du séminaire Maddox : MARTIN N., « Ethnographie d'une pratique filmique actuelle : la fabrication des émulsions artisanales », 145 p. Mémoire master : Théorie de la pratique du langage et des arts, EHESS, 2016.

[Retour au texte >](#)

⁷ MITCHELL E.N., *Photographic Science*, Hoboken, John Wiley & Sons, 1984, 404 p.

[Retour au texte >](#)

⁸ Pour préparer le support d'une pellicule noir et blanc déjà développé, le site wikipelloche conseille d'utiliser du traitement inversible les bains de blanchiment (R9) et de clarification (CB2) ou le couple blanchiment-fixateur des procédés couleur. Tandis que pour la pellicule noir et blanc vierge, il suffit juste de le fixer dans le noir (sans lumière) afin d'éviter que des traces d'argent métallique n'apparaissent dans la gélatine sous l'effet de la lumière.

[Retour au texte >](#)

⁹ « Modern film is pretty close to being invisible in itself: you can shoot something on film, and trust that when you get it back from the lab (or develop it yourself) it will present a picture of exactly what you shot, without calling attention to itself. » SCHALLER R. in « Thoughts on Handmade Emulsion versus Commercial Filmstock. » Disponible sur : <http://www.handmadefilm.org/writings/emulsionThoughts.html> [Consulté le 13 septembre 2018].

[Retour au texte >](#)

¹⁰ Pour plus de renseignements sur l'Institut fondé par Robert Schaller : <http://www.handmadefilm.org>

[Retour au texte >](#)

¹¹ Nous faisons encore référence aux réflexions de Paolo Cherchi Usai in CHERCHI USAI P., *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, BFI, 2001, 336 p.

[Retour au texte >](#)

¹² Le premier livret *To Boldly Go: a starters guide to hand made and diy films* et le deuxième *Re:Inventing The Pioneers: film experiments on hand made silver gelatin emulsion and color methods* peuvent être téléchargés dans le site de l'artiste : <https://estherurlus.hotglue.me/d-i-y>.

[Retour au texte >](#)

¹³ « The contemporary emphases on materials and matérialité is therefore not a reactionary return to modernist arguments of medium-specificity in an attempt to valorize the position of film in a digital era; it is, rather, a survival strategy, a way of adapting to celluloid's unstable cultural position by establishing new practices and approaches that turn disillusionment into empowerment. » In KNOWLES K., « Self-skilling & Home-Brewing. Some reflections on photochemical film culture », *Millenium Film Journal*, 2014, vol 60, p. 20-27.

[Retour au texte >](#)

INVENTER DES PRATIQUES

INVENT YOUR METHODS

Entretien avec Éponine Momencaeu

Interview with Éponine Momencaeu

Pascal Martin

Résumé

À tout juste 33 ans, Éponine Momencaeu a un parcours professionnel exceptionnel. Dans un entretien qu'elle a bien voulu nous accorder pour ce numéro du *Cahier Louis-Lumière*, elle revient sur sa jeune carrière, explique ses choix artistiques, son rapport à la technique. Forte d'une grande sensibilité, elle nous entraîne dans sa vision des images qu'elle évoque avec un double regard, celui de cheffe opératrice, mais également celui de réalisatrice.

Abstract

At just 33, Éponine Momencaeu has an exceptional career. In an interview that she kindly gave us for this issue of the *Cahier Louis-Lumière*, she looks back on her young career, explains her artistic choices, her relationship to the technique. Endowed with a great sensitivity, she brings us into her vision of the images that she evokes with a dual perspective, that of a director of photography but also that of a director.



Autoportrait © Éponine Momencaeu.

Éponine, après 16 années d'apprentissage de la musique en classe Cham (classe à horaire aménagé en musique) et au conservatoire, dont tu sors diplômée en harpe et en musique de chambre, tu intègres la Fémis en section image. Pourquoi ce choix ?

En fait, très tôt, dès le collège, je me suis mis en tête que j'allais préparer les concours de Louis-Lumière et de la Fémis. J'ai deux frères - plus âgés, aujourd'hui ingénieurs du son - qui ont fait des études dans le cinéma. Il m'est alors venu à l'esprit qu'il fallait que j'aille vers l'image, que j'apprenne à me servir d'une caméra, sans me dire que je voulais devenir cheffe opératrice ou autre chose. Il y avait une curiosité de ma part envers l'image, aussi bien le cinéma, la photo que la peinture. J'avais donc cette ligne de conduite : « Je vais tenter Louis-Lumière et la Fémis pour entrer dans la section image ». Je me souviens même que lorsque je suis rentrée à la Fémis, je ne savais pas vraiment ce qu'était un chef opérateur. Je m'étais renseignée, bien sûr. Mais je ne savais pas ce que c'était qu'un diaphragme, comment fonctionnait une cellule. Mais je savais que c'était là qu'il fallait que j'aille. Je sens que la Fémis m'a vraiment permis de découvrir quelque chose en moi que j'avais envie de partager, un regard particulier que j'avais sur le monde. Je suis moi-même étonnée de ce que ces quatre années ont pu générer. J'ai appris en première année qu'en quatrième année, il fallait qu'on réalise un film. Et c'est là seulement en quatrième année que je me suis rendue compte que j'avais envie de réaliser. Je n'avais pas conscience de cela pendant les quatre années d'étude. Je prenais tout ce qui était bon à prendre, j'apprenais, j'avais une boulimie du savoir. Je me suis beaucoup nourrie du regard des autres, de tous les cours qu'on a eus. Mais je ne savais pas vraiment ce que j'allais en faire.

Y-a-t-il des cours qui t'ont plus marqué que d'autres par rapport à ta vie professionnelle ?

Je me souviens d'un exercice : « les fragments documentaires », quand on nous a envoyés tout seuls avec une caméra filmer dans la rue (il fallait ramener tous les jours un tourné-monté). J'avais trouvé cela super car d'un coup j'étais très libre. Je pouvais faire ce que je voulais. J'avais pris beaucoup de plaisir à le faire ! Je me souviens également d'un exercice avec Ricardo Aronovich qui m'avait énormément marquée, principalement quant à son rapport à la lumière, sur l'utilisation d'un spotmètre, sur la mesure de la lumière réfléchie. Le cours avec Matthieu Poirot-Delpech aussi et son regard assez particulier, comme il venait de l'architecture. Je me souviens que cela ouvrait à d'autres perspectives, et j'ai trouvé ça très intéressant. Les cours d'histoire de l'art également... Tout ce qui reliait la pratique de l'image à autre chose : l'architecture, l'art.

Justement, tes films sont des lieux où cohabitent différentes formes d'art : les références iconiques à la peinture sont évidentes, la présence des sculptures dans *Before Music There Is Blood* (2016) est permanente, peut-on y voir un parallèle systématique entre l'image et sa plastique ?

J'aime beaucoup passer du temps dans les musées, en particulier avant les tournages de films. J'ai besoin de m'imprégner de références picturales, de photos. Je peux passer des journées au Louvre juste à traverser les galeries, à regarder comment la lumière est construite dans une peinture. C'est quelque chose que j'observe aussi énormément dans la vie de tous les jours. Donc, forcément, cela se retrouve dans les images que je fais. Je pense que, quand on passe du temps à regarder une image, à écouter une musique, à lire un auteur particulier, on le réinjecte ensuite dans ce qu'on fait de manière assez inconsciente. Effectivement, la peinture - la peinture religieuse, de la Renaissance - est une référence très présente dans tout ce que je fais.

Est-ce que tu pourrais nous parler de la relation que tu établis entre l'image et la musique, attendu ta formation de musicienne ?

J'ai l'impression que l'apprentissage d'une caméra a été pour moi comme l'apprentissage d'un nouvel instrument de musique. Ce n'est pas une musique qui se joue avec les mains seules - ça se joue avec les mains, avec les yeux -, c'est une nouvelle manière de rendre mélodique.



Extrait de *Song*

Tu comparerais la caméra à un instrument de musique...

Oui. J'écoute beaucoup de musique aussi quand je tourne des films, le matin, en général. Par exemple, sur *Dheepan* (2015), tous les matins, je partais et j'écoutais une musique particulière. Là, je rentre d'un tournage au Kosovo où j'écoutais énormément de musique, matin et soir, avant de partir. Je pense que, inconsciemment, cela influe forcément la manière dont je filme ou la manière dont j'approche les acteurs. Ce sont des musiques qui me semblent cohérentes avec les scènes tournées.

Ces musiques que tu écoutes ne sont pas forcément celles qui vont se retrouver dans le film ? Elles sont particulièrement choisies dans *Dheepan*. Tu as participé à ce choix ?

Un petit peu. On échangeait beaucoup de musique avec Jacques (Audiard). Une fois, j'ai d'ailleurs retrouvé un morceau de musique d'un film que je lui avais envoyé dans une version de montage, cette musique avait été mise dans la maquette. Ce sont des choses qui parfois se retrouvent dans les films. Mais j'échange beaucoup de musique avec les réalisateurs avec lesquels je travaille parce que je viens de là et parce que je sens que c'est un terrain sur lequel je peux aussi intervenir et apporter quelque chose.

Puisque tu assimiles une caméra à un instrument de musique, de quel instrument de musique ou quel groupe d'instruments de musique la rapprocherais-tu ?

C'est intéressant comme question. Je ne pense pas qu'on puisse vraiment comparer la caméra à un instrument en particulier mais ce serait peut-être un instrument à vent, comme une voix. Ce n'est pas des cordes, mais quelque chose qui a un rapport avec l'air.

Le son et la lumière sont des ondes. Est-ce que finalement, ce n'est pas le parallèle que tu essaies de tisser ?

Peut-être, oui. Mais, c'est quelque chose que je ressens beaucoup. Comme un vibrato. Je joue d'ailleurs beaucoup avec le flou, avec le point, j'ai un rapport très organique avec la caméra. Plus je peux faire les choses seule et mieux c'est ; ou alors il faut que l'assistant avec lequel je travaille soit quelqu'un qui me suive à ce niveau-là. C'est le cas d'Alexis Cohen avec qui j'ai beaucoup aimé travailler parce qu'il sent que je bouge tout le temps le point. J'ai un rapport au flou très particulier (j'ai l'impression que, parfois, on voit mieux quand les choses sont floues) et il anticipe très bien cette idée. La caméra, Alexis et moi ne faisons qu'un. J'ai un rapport très organique à l'outil. Quand j'ai la caméra sur l'épaule, j'ai l'impression que je sens plus du tout ce qui se passe autour. Je ne fais qu'un avec l'objet. Et j'aime bien cette sensation-là, de ne pas imaginer de barrière, que tout se fasse de manière très fluide, que la caméra ne soit pas trop lourde, qu'on puisse bouger le point facilement.

Tu fais donc le point toi-même quand tu peux le faire ?

Ça arrive, oui. Je ne pratique pas les marquages au sol.

C'est un peu comme du reportage. Mais sur *Dheepan*, vous avez travaillé plutôt de manière classique, non ?

Oui et non, parce qu'il n'y avait jamais vraiment de marques. Les répétitions étaient souvent filmées. Ça changeait tout le temps. Avec Jacques, il n'y a aucune prise qui se ressemble. Elles sont toutes très différentes. Et, du coup, pour Nicolas Éveilleau qui était le pointeur, c'était assez difficile. En fait, c'est presque un travail de cadre celui de pointeur. Il faut quand même sentir les acteurs, sentir leur déplacements, comment je bouge par rapport à eux. C'est très artistique comme travail aussi.

Donc il y a une musique, un ballet, une chorégraphie...

Exactement, c'est aussi une danse. Je compare souvent d'ailleurs mon rapport aux comédiens et à la caméra à une sorte de danse. Il y a une forme d'attraction-répulsion. C'était très perceptible dans le film tourné au Kosovo, par exemple. Il y avait beaucoup d'improvisation. La mise en scène se faisait souvent sur l'instant.

Peux-tu nous dire un mot sur ce film ?

C'est un film assez introspectif qui va être basé sur une voix off, un personnage qu'on suit déambulant dans Pristina. C'est une réflexion sur la guerre, ses conséquences, sur le pardon. Il y a deux personnages : un homme qui déambule, sa femme qui meurt pendant le film et donc après c'est une introspection de ce personnage qui revient sur sa vie et sur le passé, sur le présent, sur le futur.

Ta découverte émancipatrice du cinéma expérimental t'as permis de réaliser un film sans scénario ni acteur pour faire naître de la réalité la plus banale des scènes éminemment plastiques gorgées de références tant picturales que cinématographiques, était-ce pour toi un rejet de l'écriture ?

Ce n'était pas un rejet de l'écriture, mais je sens que j'ai plus d'affinité avec les éléments du réel. J'essaie d'attraper ce qui se passe devant mes yeux. J'ai de plus en plus de mal à travailler dans des formes trop contrôlées, trop cernées, par une histoire, un scénario, quelque chose qui cloisonne l'objet-film. Je me sens très proche par exemple d'une démarche à la Chris Marker. J'aime bien ces formes de narration où on peut raconter des histoires mais à partir d'éléments épars qu'on pioche dans une réalité à laquelle on décide de se confronter. Par exemple, pour ce film au Kosovo, ce qui était intéressant, c'est que le scénario relevait davantage de la trame narrative : les scènes n'étaient pas vraiment écrites, c'était plus des résumés de scènes à l'intérieur desquelles il y avait énormément de place pour l'improvisation. C'était une base de travail avec beaucoup de liberté dans la façon de mettre en scène. C'était vraiment un travail collectif de mise en image, de mise en scène, de jeu avec les acteurs.

Dans *Song* (2011), ton film de fin d'étude à la Fémis, on sent la solitude urbaine qui n'est pas sans rappeler *Les Ailes du Désir* (1987) de Wim Wenders. Le choix du double écran ou du triple écran que l'on retrouve dans *Before Music There Is Blood* fait évidemment penser à Abel Gance. Est-ce que des grands réalisateurs en particulier ont influencé ton travail dans la conception des films ?

Tu vas rire, mais je n'ai jamais vu *Le Napoléon* (1927) de Gance ! En fait, quand j'ai fait le choix du triptyque, je n'avais pas de référence vraiment.

Quelle belle intuition alors !

Oui, mais en fait c'est assez étrange : je suis partie avec l'idée de faire un film en triptyque. Peut-être qu'inconsciemment, je filmais pour cela dans une gare ? Il y avait peut-être l'idée du train, des wagons... Je voulais, en tout cas, une image panoramique. Mais au début, je m'étais dit : « Tiens, sur les trois écrans, je vais confronter à chaque fois différents points de vue, différents angles ». Mais cela ne marchait pas du tout et je me suis rendue compte que le montage a été beaucoup plus guidé par une circulation des couleurs, des formes, à travers les trois écrans. Je voulais qu'ils communiquent mais pas en mode caméras de surveillance qui montreraient différents points de vue au même moment, plutôt dans une relation entre les trois images. Je souhaitais qu'il y ait un flux entre ces trois écrans et qu'on n'ait pas forcément à faire un choix entre regarder l'un ou l'autre. Qu'en fixant un écran, on voit finalement les trois parce qu'il y a des circulations. Sans qu'il y ait une théorisation de ma part, au moins au départ.



Waves Become Wings

Cela relevait à cette époque davantage d'une intuition.

Je suis quelqu'un d'assez instinctif dans mon travail, dans mes choix. C'est assez difficile pour moi d'expliquer, de les conscientiser. Quand je suis partie faire ce film de fin d'étude, je n'avais aucune idée de ce à quoi cela allait ressembler. Mais j'avais l'intuition profonde qu'il fallait que je fasse quelque chose que je ne connaissais pas, que je prenne une caméra, que je filme ce qui se passe, que j'écoute juste mon instinct. Et c'est ce que j'ai fait. Je suis très heureuse du résultat.

Quand tu as reçu un sms de Jacques Audiard qui te demandait de faire la photo de *Dheepan*, à part le fait d'être surprise et ravie, quel a été ton état d'esprit ?

J'étais très surprise ! Je n'y ai pas cru quand je l'ai reçu, très tard le soir !

Tu le connaissais ?

Non, c'est ce qui m'a surpris. J'ai reçu un message qui disait : « Chère mademoiselle, j'ai découvert votre travail. J'aimerais beaucoup vous rencontrer. Cordialement, Jacques Audiard ». Sur le coup, je ne savais pas pourquoi je recevais ce message. Donc, j'ai rappelé le lendemain. Il me disait qu'il voulait me rencontrer et me suis dit : « Tiens, c'est peut-être pour parler d'un film qu'il a vu de moi », car j'avais une exposition au Palais de Tokyo peu de temps avant. J'ai appris plus tard que c'était probablement la raison pour laquelle il a décidé de me contacter parce qu'il avait vu des films que j'avais réalisés et qui l'avaient interpellé. Donc, il m'a parlé du projet qu'il était en train de préparer et qu'il aimerait avoir mon avis là-dessus. Enfin, j'ai compris qu'il voulait me proposer de travailler à l'image de son film. Je

lui ai dit : « C'est intéressant parce que, du coup, vous me parlez des films que j'ai réalisés, vous ne me parlez pas de mon travail d'opératrice ». Même si j'étais une très jeune opératrice - j'avais quand même fait quelques courts-métrages - ce n'est pas cela qui l'intéressait chez moi.

Il cherchait un partenaire de création, pas forcément un chef opérateur ou une cheffe opératrice...

Un partenaire de création sans nécessairement un gros « bagage », quelqu'un d'assez vierge dans ce domaine.

Quelqu'un qui puisse partager avec lui le point de vue sur l'image et sur la réalisation. Il ne venait pas te chercher pour être uniquement une opératrice.

Il ne s'entoure que de gens qui interviennent énormément dans la réalisation.

C'est un grand plaisir de travail avec des gens comme lui !

Un immense plaisir !

Est-ce que ce n'est pas trop angoissant en même temps ?

Non, parce je me rends compte qu'il n'y a que dans ce rapport-là que je me sens bien. Quand les réalisateurs ont une idée trop précise de ce qu'ils veulent, que j'ai peu de marge de liberté, je me sens complètement enfermée.

Tu ne te verrais pas au sens classique du terme faire un film en tant que cheffe opératrice avec un rôle très borné où tu ne serais responsable que de la lumière sans que tu puisses intervenir sur le reste ?

Non, c'est d'ailleurs pour cela que je ne le fais vraiment qu'avec des gens avec qui je sens qu'il y a un travail de création en commun où je vais apporter beaucoup. Il n'y a que comme cela que je me sens épanouie dans le travail.

Justement, quel a été ton apport sur ce film et de quelle marge de manœuvre as-tu pu bénéficier pour la lumière de *Dheepan* ?

J'avais une immense marge de manœuvre ! J'avais une confiance totale de la part de Jacques et c'était un vrai plaisir parce qu'à aucun moment il n'y a eu une remise en question de ce que je faisais. Ça se faisait d'un commun accord. On était vraiment sur la même longueur d'onde. C'est plutôt toute la partie de préparation qui a été assez flippante parce qu'évidemment je n'avais jamais fait de long métrage donc j'avais l'impression d'avoir une montagne qui arrivait... Mais dès que le tournage a commencé, ça a été très fluide et je me suis sentie beaucoup plus libérée parce qu'on n'était pas dans la théorisation de quelque chose, on était dans le « faire ». J'ai besoin de faire pour comprendre et pour pouvoir avancer. Ça s'est déroulé de façon très naturelle. Je me sentais très libre de proposer donc de faire.

Tu dis aimer bricoler, dégrader l'image, la sous-exposer, la surexposer, la flouter, jouer avec l'optique et la caméra, créer de l'esthétique avec des défauts... Peux-tu nous parler de ton rapport à la technique ?

Je trouve que la technique doit être apprise comme le solfège en musique : il faut en passer par là. Et puis après, il faut savoir s'en libérer.



Tournage en Inde avec la troupe de théâtre *Indianostrum* à Pondicherry 2018 © Alexandra de Heering

Bernard Zitzerman, qui a eu le César de la meilleure photo pour *Molière* (1977) d'Ariane Mnouchkine m'avait dit: « La technique, il faut pouvoir la maîtriser pour lui tordre le cou ». Tu partages ce point de vue ?

Exactement, à un moment donné quand on a la maîtrise des outils techniques, il faut pouvoir être complètement libre d'injecter son regard. C'est vraiment les yeux et comment on regarde les choses qui font toute la différence. C'est très facile de faire de belles images avec des caméras. Il suffit juste de bien poser son image par rapport à la lumière. Mais au fond, cette image, qu'est-ce qu'elle raconte ?



Before music there is blood

Qu'est-ce qu'elle fait passer ?

Une belle image peut être vide de sens.

Exactement, toute la poésie vient de la manière dont on travaille, tout est dans le regard. Ce n'est pas parce qu'on a la meilleure caméra, les meilleurs outils, qu'on va faire forcément des images intéressantes. C'est ce que j'essaie de transmettre aux élèves que j'encadre à la Fémis. Il faut absolument savoir se servir d'une caméra mais il ne faut pas se perdre dans la technique, mettre trop de lumière, etc. Parce que tout ça, ce sont des entraves à la création. C'est du temps de disponibilité qu'on ne passe pas à regarder vraiment les choses, à les sentir et à les approcher de la bonne manière.

La thématique du colloque dans lequel tu es intervenue et qui fait l'objet de ce numéro, porte sur « les expérimentations optiques contemporaines », quelle place accordes-tu à l'optique dans ton travail ? Penses-tu qu'on puisse faire évoluer encore ces outils pour créer de nouvelles images ou les contourner ? De manière plus générale, quel est ton rapport à l'optique ?

Mon rapport à l'optique est assez particulier. Plus les objets sont déglingués, plus j'aime ça ! Plus les optiques sont vieilles et légères, plus il y a des artefacts, plus elles ont des problèmes de colorimétrie ou des trucs bizarres dans les flous, plus je trouve ça très beau ! Moi, j'aime bien les choses qui ont des défauts. Je trouve que c'est cela qui les rend vivantes. Quand elles sont trop parfaites, ce n'est pas intéressant. De mon point de vue, en tout cas. J'ai besoin de savoir comment réagissent les optiques, de les connaître. Mais je les prends avec leurs défauts. Je connais les défauts. Je sais comment je peux en jouer.

Tu trouves encore que les optiques modernes ont des défauts ?

Je ne sais pas. En fait, je n'utilise pas trop les optiques modernes ! C'est trop lourd.

Tu irais vers les séries vintage.

Oui, là, j'étais sur une série ZEISS T1.3 qui sont toutes petites, toutes légères. Elles ont de très beaux flous, de très beaux *flares*.

Il y en a même une, je crois, qui doit avoir un diaphragme en triangle.

Exactement ! Sur *Dheepan*, j'avais travaillé avec une série Cooke S3 parce que j'avais vraiment fait beaucoup de tests comparatifs. Sur le film de Jean-Stéphane Bron, *The Brain* (2019) sur l'intelligence artificielle, on travaille avec une série Summilux ce sont des Summicron qui sont recarrossés, je crois. C'est très beau parce que Jean-Stéphane a envie de travailler avec ça. Du coup, cela devient l'identité du film. C'est bien aussi quand un réalisateur me dit son envie de travailler avec ces optiques-là. Ça va avec le film. C'est ce qui fait l'identité du projet. Mais je ne vais pas passer dix ans à me poser des questions concernant telle optique plutôt que telle autre, ou filtre de diffusion. J'ai l'impression que la façon que j'ai de regarder les choses va forcément prendre le dessus sur tous ces choix techniques. Donc, il ne faut pas perdre de temps là-dessus. Mais la ARRI AMIRA pour moi, c'est parfait ! C'est un workflow qui n'est pas compliqué. Je tourne en 3,2 K. En général, je rajoute du grain à l'étalonnage, je ne détériore pas les images pour les détériorer. Mais j'aime bien rajouter du contraste pour qu'il y ait une vraie matière, de vrais noirs. Quand il y a trop de définition, cela devient très compliqué après de retrouver cette matérialité.

Donc 4k, 6k, 8k...

Ça me dépasse un peu. Je pense qu'on en a besoin pour des films qui nécessitent des effets spéciaux. Mais comme ce n'est pas le cinéma sur lequel je travaille et que je produis. Moi, c'est plutôt quelque chose d'un peu plus organique.

Tu as tourné ton film de promotion en argentique. Tu penses que ce n'est pas forcément nécessaire? Que tu arrives avec les outils numériques actuels à retrouver la texture qu'avait l'argentique?

Oui, en 16 et super 16, je n'ai jamais retravaillé en argentique depuis.
En fait, oui. Parce que je ne suis pas non plus dans la nostalgie de la pellicule.

Tu l'as peu connue.

Je l'ai peu connue effectivement. Pourtant, j'ai fait partie des dernières promos qui tournaient encore en film. Mais c'est vrai qu'en sortant de la Fémis, j'avais eu la chance de travailler avec des réalisateurs qui voulaient tous tourner en pellicule. Du coup, plus tard, j'avais une appréhension avec le numérique, j'avais l'impression que c'était un ordinateur, quelque chose d'hyper-complexe avec lequel il fallait que je « deale » et ça me faisait peur. Après, j'ai réussi à dépasser cela. Et je trouve intéressant aujourd'hui de s'approprier les outils du moment et avec eux - et mon regard - de créer quelque chose. J'aime les images qui ont de la matière mais je trouve ça intéressant d'aller chercher avec les possibilités qu'offre le numérique.

Créer de la matière, mais à la prise de vue ou la post-production?

La prise de vue! C'est à un tel point que je fais énormément d'interventions même avec mes mains devant l'objectif pour créer des halos. Comme je te l'ai dit, j'aime bien bricoler tout sur le moment. Pour créer des *flares* je fais passer des bouts de plastiques transparents. Je tente beaucoup de choses au moment du tournage. Après, il y a des choses qui se passent davantage en post-prod, à l'étalonnage, cela m'intéresse moins.

Quand on est nommée aux César à l'âge de 31 ans, est-ce que ça donne envie de continuer à faire des expériences insolites ou au contraire de garder une ligne de conduite qui t'a assuré le succès?

Après le film de Jacques j'ai eu beaucoup de propositions. On a reçu la Palme d'or à Cannes! En même temps, c'est comme si ce projet, qui m'a amené aussi vite aussi haut, m'avait aussi fait prendre conscience que je n'avais pas forcément envie de faire une grande carrière de directrice de la photo mais de privilégier le rapport aux réalisateurs, aux projets. J'ai reçu énormément de propositions après ce film.

En tant qu'opératrice?

En tant qu'opératrice. Il y en a que je n'ai pas pu faire parce que j'étais engagée sur d'autres choses. Mais je sens que j'ai vraiment besoin d'avoir une adhésion totale au projet et à la personne. Que je sente que je vais faire partie du processus de création et que je vais donner beaucoup de ma personne. À chaque film, c'est ça. Je ne peux pas donner cela à n'importe qui, n'importe comment et à répétition. Chaque projet que je fais, c'est un investissement total de ma part. Donc, j'en fais peu parce que je ne suis pas capable de donner cela à beaucoup de personnes. J'écoute vraiment beaucoup mon intuition en général quand on me propose des choses. Et j'ai surtout envie de garder beaucoup de temps pour mes projets personnels.

Quels sont tes projets?

Là, j'ai deux films documentaires en écriture. J'ai des projets de réalisation, notamment d'un documentaire long.

Documentaire, pas forcément un long métrage de fiction ?

Fiction, non. J'ai l'impression que ce n'est pas le mode de narration qui me correspond. En tout cas, une fiction classique. Là, c'est plus deux projets documentaires. Un sur un artiste que je suis depuis quelque temps. On essaie de construire un projet autour de mon rapport à son travail et du rapport à la création et à l'inspiration et à l'art en général. J'ai un autre projet qui est parti d'une proposition musicale avec un groupe d'artistes qui s'appelle Soundwalk Collective. Nous sommes partis en Éthiopie enregistrer un groupe de soufis à Harar, là où Rimbaud a passé les dernières années de sa vie, et ils ont chanté la poésie de Rimbaud en amharique sur les rythmes traditionnels des cérémonies soufies. J'essaie de construire aussi un projet documentaire autour de ça. Je fais aussi beaucoup de photos et de vidéo quand je voyage et j'accumule depuis 5 ou 6 ans énormément d'images. J'aimerais bien en faire un projet de livre.

Un livre d'images ?

Oui, je pense que je n'ai pas envie d'avoir la sensation de refaire quelque chose que j'ai déjà fait. J'ai toujours envie d'aller vers quelque chose que je ne connais pas ou de réinventer tout le temps mon rapport à l'image. Que ce soit à travers les images que je fais, comment je les monte, ou les films sur lesquels je travaille. Dès que je sens qu'il y a quelque chose qui m'excite, parce que ça m'intéresse, mais en même temps parce que c'est quelque chose que je n'ai jamais fait, en général, j'y vais !

Propos recueillis par Pascal Martin, Le 22 janvier 2019.

Biographie

Éponine Momencau est née en 1985, diplômée de la Fémis et du Conservatoire de Musique en harpe, Éponine élabore patiemment les contours d'une œuvre poétique et contemplative, orientée sur la voie toujours plus féconde d'un art contemporain croisant salles obscures et espaces d'exposition. Elle a par ailleurs signé la photographie du long-métrage de Jacques Audiard, *Dheepan*, Palme d'Or du 68^e Festival de Cannes et a reçu au titre de la promotion de l'été 2018, le grade de chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.

Ses films (*Song; Jungle; Waves Become Wings; Before Music There is Blood*) ont été sélectionnés

à plusieurs reprises en festivals (Festival du film expérimental de Lucca, Dinard, Premiers Plans d'Angers, Brazilian Film Festival, Curta Cinema au Brésil, Rencontres audiovisuelles de Lille, Films de Femmes de Créteil, Göteborg Film festival).

Elle a obtenu le Prix du Conseil Général des Hauts-de-Seine lors du 57^e salon de Montrouge ainsi que le prix du meilleur film au festival de Lucca, et a également exposé son travail dans le cadre d'expositions collectives au Palais de Tokyo, Lieu Unique à Nantes, Biennale de la Jeune Création Européenne, Nuit Blanche à Paris, Triennale de Milan, Radial System V à Berlin...

Biography

Éponine Momencau was born in 1985, graduated from Fémis School and from Music Conservatory in harp, Éponine patiently draws the outlines of a poetic and contemplative work, fruitfully heading towards a contemporary art that mixes dark rooms and exhibition spaces. She has also directed the photography of Jacques Audiard's film, *Dheepan*, Golden Palm of the 68th edition of Cannes Festival. Her movies (*Song*; *Jungle*; *Waves Become Wings*; *Before Music There is Blood*) have repeatedly been selected in Festivals (Lucca Experimental Film Festival, Dinard Festival, Angers' Premiers Plans, Brazilian Film Festival and Curta Cinema in Brazil,

Lille's Rencontres Audiovisuelles, Créteil Films de Femmes, Göteborg Film Festival).

She has gained the Award of the Conseil Général des Hauts-de-Seine during the Salon de Montrouge 57th edition as well as the Best Film Award at Lucca Festival. Her movies have also been shown in collective exhibitions at Palais de Tokyo, Milan's Triennale, Lieu Unique in Nantes, JCE Biennale, Light Cone's Scratch Projections, Galerie Mélanie Rio, Point Éphémère, Radialsystem V in Berlin, Cinémathèque Française, Nuit Blanche in Paris in 2014 and 2016.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Vers l'œil intérieur

Esthétique et « conjuncture technique »

Towards the Inner-Eye.

Aesthetics and « technical conjuncture »

Frédéric Tachou

Résumé

At One Fell Swoop (2014) de Michael Higgins est un film expérimental combinant la technique traditionnelle du cinéma argentique avec la post-production numérique. Tourné en 16mm Scope avec de la pellicule très ancienne, il décrit à travers un montage en spirale l'univers mental d'un sculpteur. L'esthétique du film est caractérisée par une image noir et blanc extrêmement sale, dégradée, pleine de scories et de voiles. L'utilisation d'un montage optique original a engendré des déformations importantes des espaces et des perspectives. Nous démontrerons, en nous appuyant sur les concepts de sémiotique visuelle du Groupe μ , que tous ces effets relèvent d'une rhétorique visuelle dans laquelle des éléments d'ordre plastique (sans référent) et des éléments d'ordre iconique (renvoyant à un référent) s'entremêlent au point que l'image engloutit parfois son sujet dans sa propre texture. L'analyse sémiotique nous semble la mieux adaptée pour comprendre l'effet hypnotique que produit le film en décrivant le moment poétique (la manière de le réaliser) qui l'a fait naître.

Abstract

At One Fell Swoop (2014) by Michael Higgins is an experimental film combining traditional techniques of filmmaking with digital post-production. Shot in 16 mm using out-of-date film, its spiraling montage illustrates the mental world of a sculptor. The film's aesthetic is characterized by black and white images that appear extremely worn, degraded and full of marks and haze. The use of an original optical montage has led to significant deformations of space and perspective. To demonstrate, based on the concepts of visual semiotics of the μ Group, that all these effects come from a visual rhetoric in which elements of a plastic order (without referent) and elements of an iconic order (referring to a referent) intertwine to the point where the image sometimes engulfs its subject in its own texture. A semiotic analysis seems best suited to understand the hypnotic effect that the film produces by describing the poetic moment (the way it was made) that gave birth to it.

Le film de Michael Higgins intitulé *At One Fell Swoop*¹, réalisé en 2014, est un long métrage expérimental de soixante-douze minutes tourné en 16mm Scope. Il a été présenté en France lors de l'édition 2015 du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris². L'intérêt du film, sous l'angle de

l'expérimentation optique contemporaine, réside, selon moi, dans le poïétique, plus précisément dans la conjoncture technique originale pour laquelle Michael Higgins a opté, déterminant doublement, du côté de la réception, les modalités de reconnaissance de ses modèles iconiques et plastiques et son rendement sémiotique.

En fait d'expérimentation optique, il s'agit plutôt d'une combinaison d'ancien et de nouveau : un tournage en 16mm Scope sur de la pellicule périmée scannée ensuite pour la post-production numérique. Ce processus créatif ne vise donc ni l'exploration de nouvelles potentialités expressives grâce à la technologie, ni l'expression d'une résistance à l'égard des paradigmes techniques imposés par les grandes puissances industrielles de l'audiovisuel. Ce second aspect est toujours susceptible d'apparaître lorsque des cinéastes font encore aujourd'hui le choix de l'argentique, un peu « contre » le numérique, nous y reviendrons. Michael Higgins appartient à cette catégorie d'artistes nourrie d'une culture visuelle appuyée sur deux piliers : celui des outils analogiques et celui des outils numériques. Il se définit lui-même comme un cinéaste expérimental, un photographe, un artiste d'installations, produisant aussi bien des travaux en analogique qu'en numérique, gagnant surtout sa vie en tant que monteur et étalonneur³. Ce que nous suggère ce profil esquissé, c'est le caractère d'évidence, de naturel même, avec lequel nous devrions imaginer les linéaments d'une imagination créative et la circulation pratique d'un cinéaste sans souci, ni crainte, dans un monde d'images où tout semble possible, où l'état d'une chose entre en résonance avec l'état d'une autre chose, où les solutions introuvables d'un côté, sont évidentes ailleurs. Cette aisance, pour qui est familier de tous les outils de création audiovisuels, déjà fait sens. C'est pourquoi, postulant que tout film, comme toute œuvre d'art, est un objet technique, plastique et sémiotique, nous décrivons *At One Fell Swoop* comme relevant d'une rhétorique visuelle dont les signes se distribuent entre les régimes de l'iconicité et de la plasticité. À ce titre, le film opère bien cette double fonction de renvoi, d'une part aux modèles des signes (le perçu) qui, nous le verrons, ne se limitent pas aux propriétés du profilmique, et d'autre part au producteur des signes (le cinéaste et son action). Ce sont essentiellement les travaux du Groupe μ (Mu) qui inspireront l'orientation théorique de cette étude de cas⁴.

Empruntons maintenant à son auteur les mots résumant l'idée du film : « Photographed on expired 16mm black and white film and entirely hand-processed, *At One Fell Swoop* resembles a phantom-like film lodged amid multiple stratum of time and space⁵. »

Il est intéressant de noter que cette simple phrase situe l'enjeu de l'œuvre exactement où il doit être : entre deux états, plein de toute l'indifférence sereine qu'un fantôme peut avoir à l'égard de la dialectique de la réalité et de sa représentation, installé dans une conscience autotélique se nourrissant d'elle-même, où le dedans et le dehors ne sont plus qu'un, où néanmoins, d'autres fantômes, à d'autres niveaux, hantent, menacent.

Tout tourne autour d'un sculpteur, un homme chauve et barbu. On le voit travailler dans son atelier ouvert sur une nature parfois intrigante, puis se baignant dans un lac, rencontrer d'autres personnes, une femme, des amis. Aucun lien discursif ne relie les situations et, bien au contraire, le retour régulier de ce qui ressemble à des obsessions, encourage rapidement à concevoir que nous évoluons davantage au rythme des impulsions d'une pensée plutôt qu'à celui d'un corps progressant vers un but. Obsession sans doute, cette vieille femme vêtue de noir, qui danse au centre de pièces étrangement meublées. Obsessions certainement, ces scènes vues à travers un cache ovale montrant un homme muni d'un sabre poursuivre des enfants dans un pré.

Faute de place, une dimension essentielle du film ne sera malheureusement pas abordée ici, celle du son. Après le *Country Blues* (1927) de Moran Lee « Dock » Boggs qui soutient un générique papillonnant d'images voilées, une vaste partition de type électroacoustique conçue par Brian Corniffe, assure un très haut niveau de synergie audiovisuelle durant tout le mouvement.

I. Description de la « conjoncture technique »

Parler de conjoncture⁶ plutôt que de dispositif permet d'inclure dans la description du versant technique du poétique la part de non contrôlé, d'imprévisible, de hasardeux ou d'accidentel. Par ce prisme, la relation du cinéaste à son matériau devient plus large, vivante, inscrite dans un cheminement imaginaire et pratique plus complexe, donc plus complet. À partir de ses choix, préméditations et présomptions, nous verrons que Michael Higgins s'est engagé dans un processus dont il ne pouvait prédire toutes les conséquences en termes de rendu de l'énoncé visuel. Une telle attitude est déjà caractéristique dans la sphère du cinéma expérimental, où les prescriptions techniques afférentes à chaque phase productive (choix et organisation des équipements, prise de vue, développement et post-production) peuvent ne pas être du tout suivies, voire explicitement contournées ou transgressées. La technologie argentique se prête parfaitement à ces déviations que tout un pan du cinéma expérimental explore depuis les pionnières rayographies de Man Ray au début des années 1920⁷. L'attachement de Michael Higgins et de nombreux cinéastes expérimentaux contemporains aux supports argentiques, au moins pour la prise de vue, n'est pas nécessairement lié à un rejet des outils numériques. Bien sûr, ces derniers furent longtemps assimilés dans le milieu expérimental à un diktat de l'industrie audiovisuelle, imposant à tous une conversion forcée. Celles et ceux qui vécurent la transition argentique-numérique dans la production cinéma depuis le début des années 1990 se souviendront qu'il fut un temps où parler numérique signifiait collaborer avec l'ennemi⁸. Cet état d'esprit semble aujourd'hui avoir laissé place à des dispositions plus sereines centrées sur le rendement esthétique du projet : parmi tous les possibles, quelle procédure, option, combinaison et choix (= faveur accordée à une orientation au détriment d'une autre) vont assurer à l'ensemble des actions la cohérence nécessaire pour atteindre l'objectif fixé ? Soulignons par ailleurs que c'est en glanant au milieu des décombres de l'industrie du film argentique que les laboratoires associatifs se dotèrent d'équipements techniques pouvant être maintenus en ordre de marche à une échelle artisanale⁹. Grâce à eux, la pratique de l'argentique se perpétue sans les lourdeurs du système professionnel et s'hybride facilement avec les outils numériques les plus courants. C'est dans un tel environnement qu'évolue Michael Higgins, un atelier où, nous allons le voir, l'image s'élabore à travers différents protocoles de codage.

Les qualités plastiques spécifiques d'*At One Fell Swoop* ont été déterminées par une série de facteurs que nous détaillerons rapidement :

- l'utilisation d'émulsions « très » périmées
- l'utilisation d'un anamorphoseur couplé à des objectifs sphériques classiques
- le filmage à une cadence rapide de certains plans
- le développement manuel des négatifs
- la post-production numérique à partir des négatifs.

Le film a été tourné sur deux pellicules négatives différentes : une Kodak 16mm double perforations noir & blanc (la RAR 2478 250 iso jour) et une Kodak couleurs (film tungstène devant être filtré pour une exposition en lumière du jour), également double perforations. Il s'agit dans les deux cas d'émulsions de conception ancienne, vraiment obsolètes, provenant de stocks très largement périmés. Bien que stables, les émulsions noir & blanc peuvent perdre de façon assez notable certaines de leurs propriétés, notamment en contraste et en sensibilité. Les pellicules couleurs perdent, en plus du contraste, énormément en richesse et en équilibre chromatiques. De plus, la pellicule couleur n'a pas été exposée pour ce film avec le filtre correcteur. Il est tout à fait significatif qu'au stade du choix du support de fixation de l'image native, le cinéaste ne puisse plus anticiper sur le rendu selon les critères qualitatifs professionnels. Il

s'aliène délibérément aux aléas d'un processus physico-chimique qui formera le premier état de l'image. En fait, il spéculait déjà sur les conditions d'un désordre des signes dans son énoncé visuel.

Est plus intéressant pour nous, car directement en prise avec le thème général des études rassemblées ici, le montage optique. Il est assez connu de tous les amateurs de CinemaScope qui l'utilisent aujourd'hui avec certains appareils numériques. Relevant davantage du bricolage éclairé combinant des matériels désuets que de la prospective technologique, il consiste à ajouter devant un objectif classique un second groupe optique anamorphoseur¹⁰. Il s'agit généralement d'un objectif anamorphoseur de projecteur 35mm qui, à la différence de ceux destinés à la prise de vue, n'a pas d'optique primaire fixe incorporée. Il est possible de l'associer avec n'importe quelle focale pour obtenir des effets assez variés. Son prix est très nettement inférieur et le marché d'occasion assez bien fourni.



ill n°1. Bell&Howell et Michael Higgins. (2012)

Michael Higgins a monté un Proskar x2 sur un jeu d'objectifs standards de caméra Bell&Howell 70DR à monture C (*ill n°1*). La valeur de la compression optique anamorphique du Proskar étant « 2 », cela signifie que l'angle de champ horizontal de l'objectif primaire auquel il sera associé est multiplié par deux¹¹. Le format 16mm ayant un ratio 1,33:1 identique à celui du 35 mm standard pour lequel étaient conçus ces anamorphoseurs, on peut en tirer tous les avantages et obtenir sur l'écran une image désanamorphosée d'un ratio avoisinant 2,66:1 en exploitant toute la superficie du photogramme, donc toute sa finesse de grain¹².

Ce type de montage optique présente cependant des inconvénients importants, notamment l'obligation d'effectuer deux fois la mise au point : une fois sur l'objectif primaire, une seconde fois sur l'optique anamorphique. Il est donc difficile de modifier la mise au point au cours de la prise de vue, en accompagnant optiquement par exemple un sujet se déplaçant dans la profondeur. C'est pourquoi le film de Michael Higgins est constitué presque exclusivement de plans fixes dans lesquels la distance entre les sujets et la caméra reste à peu près égale. Les autres inconvénients relèvent des phénomènes bien connus d'aberrations optiques des anamorphoseurs : flou des arrière-plans pas complètement désanamorphosés, variation du taux d'anamorphose entre le centre et les bords (incurvation des lignes vers les bords), nécessité d'une orientation rigoureuse au risque de faire basculer l'orthogonalité d'un côté ou de l'autre. Enfin, nous verrons par exemple qu'avec des objectifs primaires à focales courtes, le champ



ill n°2. Anamorphoseur



ill n°2. Intérieur anamorphoseur

est suffisamment ouvert pour inclure l'intérieur du groupe optique anamorphoseur et faire apparaître à l'écran le « tunnel » contenant les lentilles (*ill n°2*).

Évoquons rapidement la seconde caméra : une Redlake Locam II à vocation plutôt scientifique qui permet de tourner à des vitesses très élevées, jusqu'à plusieurs centaines de photogrammes par seconde. Ce choix était dicté par la volonté d'obtenir des ralentis très fluides et très riches en « piqué ». Les mêmes montages optiques ont été utilisés avec elle. Il est important de noter que ces deux caméras ne sont pas équipées de visées reflex. Le cinéaste est par conséquent obligé d'estimer plus ou moins précisément ce que seront les limites de cadre à l'aide d'un viseur télémétrique qui, par ailleurs, n'exprime pas l'effet anamorphoseur. Nous déduisons que les cadrages lors de la prise de vue, éléments de rhétorique absolument fondamentaux au cinéma, hypothèquent la pertinence des relations figure-fond et des rapports entre les formes structurant l'espace signifié. Le cinéaste crée ainsi une tension relative entre les éléments de son discours et l'exigence que fait naître tout discours : la cohérence de ses propres lois structurantes.

Le développement des négatifs à la main, en fait à l'aide de spires contenant une trentaine de mètres de film qu'il faut immerger et agiter manuellement dans des bains chimiques appropriés, est beaucoup plus susceptible qu'une machine de faire apparaître des scories, poussières et altérations diverses de la couche d'émulsion. D'autre part, la réaction d'émulsions anciennes peut donner des résultats très variables ne pouvant pas être maîtrisés totalement, seulement assumés « positivement » dans un projet où la perte de contrastes est précisément recherchée. Tous ces éléments, non quantifiables, joueront un rôle d'indices contribuant à donner un statut sémiotique au lieu même où naît l'image, son territoire ontologique : l'émulsion photochimique. Elle devient texture.

Tout le traitement ultérieur de l'image, conversion en positif, désanamorphose, montage, etc., a été effectué en numérique, déplaçant l'image native dans un autre système de codage où elle se rigidifie, gèle. La digitalisation apporte en effet une seconde couche de transformation : la nature des signes perçus évolue, passant du photochimique à l'algorithmique. L'effet de surface s'en trouve modifié lors de la projection (actualisation du message). Cette situation est assez banale en soi car elle se présente chaque fois qu'un film tourné sur pellicule est ensuite vidéo-projeté. Le cinéma expérimental regorge de cas similaires. Ici, néanmoins, la double transformation, même si elle n'est pas évidente à percevoir pour l'œil non-exercé, est décisive dans notre analyse si l'on veut saisir toutes les dimensions sémiotiques d'un énoncé dont nous admettons maintenant qu'il tend vers un type icono-plastique¹³.

Cette conjoncture technique, atypique par certains côtés (format Scope, utilisation de très anciennes pellicules) et ordinaire par d'autres (scan numérique d'un négatif et post-production numérique), définit l'environnement « génétique » des signes qui vont se déployer lors de la réception de l'œuvre pour constituer une rhétorique. Dès le départ, la combinaison support de fixation/dispositif optique oriente

le processus de transformation du référent à partir d'une double axiologie analytique et optique. La première concerne le rendu des contrastes des sujets filmés, notamment les propriétés texturales de l'image, la seconde concerne la représentation géométrique du monde physique. Nous verrons ensuite ce qu'apporte la seconde couche de transformation numérique.

II. Des conséquences iconiques et plastiques de la conjoncture technique

1. Transformation analytique

Alors que notre expérience du monde iconique au cinéma se construit à partir d'une imagerie très majoritairement en couleurs, alors que, d'autre part, le développement du nouveau paradigme visuel porté par le numérique oriente ses majorations qualitatives dans le sens d'une illusion référentielle encore plus grande – en augmentant la résolution des images et la réponse ultrafine des échantillonnages aux nuances chromatiques –, Michael Higgins a fait le choix d'une image noir et blanc, sale, granuleuse et grise. Il affirme ainsi un premier niveau de transformation du profilmique (référent) qui va conférer aux images un statut particulier dans la catégorie des images cinématographiques. Ici, on tourne très délibérément le dos à la transparence – si tant est que ce concept puisse avoir encore quelque pertinence – c'est-à-dire à un modèle d'images cherchant à conserver au maximum toutes les qualités visuelles du sujet filmé.



ill n°3. Bain, *At One Fell Swoop*, Michael Higgins, 2014



ill n°3. Paysage, *At One Fell Swoop*, Michael Higgins, 2014



ill n°3. Le magasin, *At One Fell Swoop*, Michael Higgins, 2014



ill n°4. Attaque au sabre, *At One Fell Swoop*, Michael Higgins, 2014

L'ensemble des procédures liées à l'émulsion, décrites plus haut, sont assimilables à un filtrage dans le sens où elles éloignent le référent de son signifiant iconique. Bien que le résultat de ce filtrage fût relativement imprévisible dans le détail, Michael Higgins supputait un recentrement des informations de luminescence dans un spectre moyen. Les images présentent très peu de contrastes, très peu de noirs profonds ou de blancs éclatants. On aboutit à une texture très particulière qui noie un peu les objets, semble unir dans une même matière les figures et le fond, palliant ainsi la ségrégation spatiale par le net et le flou qu'exacerbe l'anamorphoseur. Le grain particulier du 16mm n'ayant ni la finesse du 35mm ni la plasticité ostentatoire du Super 8, exalte une texture soyeuse empêchant que le regard ne plonge véritablement dans un espace profond en discriminant l'étagement des plans et surtout la démarcation des figures sur des fonds. Il y a là un aspect décisif du glissement des signes de l'iconique vers le plastique car l'œil atteint très vite ici l'horizon esthétique du cinéma argentique : la surface photochimique constituée par les agrégats plus ou moins denses des grains d'argent que la projection cadencée des photogrammes fait vibrer. La prégnance, incontrôlée mais voulue, des grains tend vers une lecture désintégratrice de la surface photochimique réputée homogène, conférant à ses constituants le statut d'éléments texturaux. Ceci encourage une oscillation permanente de la lecture entre le régime de l'iconique et le régime du plastique : ce ne sont plus les ondes formées à la surface de l'eau par le corps immergé que je vois, ni une prairie lointaine, pas plus la devanture d'un petit magasin devant lequel deux personnages attendent, mais la rythmique répétitive d'un jeu de plis autour d'un point, un aplat de lavis¹⁴ gris ayant imbibé un papier à aquarelle, la solubilité des traits de contour des figures dans une substance aqueuse (ill n°3). Nous pourrions ajouter qu'un autre effet transformant résulte de la présence de nombreuses zones de développement¹⁵, de griffures, poussières et scories, renforçant encore pour l'œil du spectateur la sensation d'avoir affaire à une « couche épaisse d'imagité » réduisant, ou parfois même occultant, la relation signifiant-référent. C'est le cas notamment dans le long segment d'ouverture sur lequel apparaissent les cartons du générique en incrustation, ainsi que dans toutes ces ponctuations constituées d'images voilées : le référent s'est littéralement dissout dans son signifiant.

Les procédés de filtrage déterminent le caractère isotopique de l'énoncé : noir et blanc, scories, zones de développement, etc. Quand un segment colorisé aux couleurs délavées, virant rapidement dans une dominante de bleu primaire, apparaît vers la minute 52, il y a manifestement rupture de la cohérence isotopique et introduction d'une forme d'allotopie (ill n°4). Cette situation justifie que nous parlions alors d'une rhétorique du chromatisme. Nous l'interprétons, non comme un clin d'œil nostalgique à l'époque du muet, mais bien comme emprunt à la rhétorique chromatique du cinéma muet - peut-être la seule, si l'on exclut le travail d'ornement des cartons -, visant à structurer le message autour d'une typologie synesthésique associant à certains moments du drame caractérisés par leur teneur émotionnelle (le danger, le mystère, la peur, la violence, la douceur, le calme, etc.) une couleur dominante uniformément appliquée à la totalité du segment d'images correspondant¹⁶. Dans le cas d'*At One Fell Swoop*, l'élément allotope est lié à un signifié récurrent dans le film : la poursuite terrifiante des enfants par « l'homme au sabre ». Il se développe dans cette occurrence sur quatre minutes par de longs plans liés par fondus.

Nous concluons à ce stade que les effets de texture, l'omniprésence des halos produits par les zones de développement et l'esquisse d'une rhétorique du chromatisme, constituent les premiers facteurs de majoration des signes plastiques dans l'ordre du signifiant.

2. Transformations optiques

Le filmé capté par le système optique détaillé plus haut, donne une image dont la géométrie ne lui correspond plus tout à fait. Ici, le processus de transformation est délibérément un processus déformant, mais non défigurant. Le montage non orthodoxe d'une optique anamorphique sur des objectifs standard a permis d'exploiter « positivement » les aberrations, c'est-à-dire de les exploiter dans un sens perçu par le spectateur comme relevant d'une intention artistique. Pour peu que l'objectif anamorphoseur ne soit pas parfaitement verticalisé, et comme les rayons de lumière n'y sont pas focalisés, la compression du champ va se faire suivant une orientation diagonale plus ou moins accentuée. Toute la géométrie de l'espace bascule d'un côté ou de l'autre et crée un astigmatisme important sur l'image. Cet effet, flagrant par exemple dans la scène de danse de la grand-mère où les lignes horizontales de l'arrière-plan tombent à droite (*ill n°5*), contamine l'ensemble de l'énoncé de telle sorte que l'ordre tridimensionnel est perçu comme instable, fragile, peu sûr. Les modalités de localisation d'un corps dans un tel espace obéissent dès lors à une nouvelle règle isotopique caractérisant l'énoncé. Cette règle de transformation doit, elle aussi, être considérée comme rhétorique, car elle contrevient à la norme de la représentation photographique de l'espace restituant généralement, du fait même de la constitution de ses organes de vision, des perspectives linéaires. Mais les déformations optiques les plus flagrantes concernent bien sûr ces segments récurrents de forme ovale où se décline le thème de la poursuite des enfants par « l'homme au sabre ». Nous avons vu plus haut que l'effet avait été obtenu en montant le Proscar sur un 13mm, donc une focale courte au champ très large. La désanamorphose numérique a transformé le disque formé dans l'optique anamorphique en un ovale horizontal accentuant l'idée d'encadrement, à la manière des formats de tableaux ovales. Dans ce « tableau », le référent retrouve ses proportions « normales » quoique déformées, cette fois par la courte focale creusant l'espace en perturbant les rapports de proportion entre les avant-plans et les arrière-plans. Avec des optiques moins courtes, comme le 25mm, la vision « ovale » est supprimée mais subsiste un assez fort vignettage. (*ill n°6*)



ill n°5. Basculement, *At One Fell Swoop*, Michael Higgins, 2014



ill n°6. Vignelage, *At One Fell Swoop*, Michael Higgins, 2014

Nous constatons que tout ce que la photographie normale dénonce comme « défaut » a été tourné ici en avantage. L'ensemble des « défauts » détermine le filtrage optique dans l'élaboration de la rhétorique visuelle.

3. La seconde couche de transformation : du grain au pixel

Ce second niveau de transformation est moins immédiatement perceptible. Il s'agit du traitement numérique du négatif anamorphosé. Ce que nous voyons sur l'écran n'est pas une projection de film argentique mais la projection d'une image numérique constituée, comme chacun sait, d'un tout autre matériau que l'émulsion photochimique, en fait un « non-matériau », une « non-substance », juste du calcul.

L'opération de télécinéma consiste à dupliquer l'image native sur pellicule pour obtenir une image numérique, ici de résolution HD au format 2K (2048x858 pour un format 2,39:1 Cinemascope). On peut dire qu'il s'agit d'une transformation iconisante car, si beaucoup des caractères de l'image première sont transposés sans modifications, d'autres éléments sont apportés jouant le rôle d'index dont les principaux sont la netteté du pourtour de l'image et les quatre angles aigus du rectangle qu'elle forme. À partir de là, nous concevons que le film projeté n'est plus un film argentique mais un film numérique, reproduisant des images argentiques dont il a définitivement fixé l'état matériel, c'est-à-dire les scories et imperfections, voiles, etc. Tout cela est définitivement « gelé » dans une nouvelle forme d'image qui ne subira plus, en principe, aucune dégradation. La pellicule a définitivement cessé de se transformer – contrairement à ce qui se passait à l'ère photochimique où les scories que l'on voyait sur l'écran étaient attribuées à la vie de la copie de projecteurs en projecteurs. Ces éléments texturaux et spatiaux, dont nous avons vu qu'ils résultent de manœuvres délibérées du cinéaste, sont donc interprétés dorénavant comme des composantes immanentes au message, signes « endogènes » si l'on veut.

L'écart, certes réduit entre les deux systèmes de transformations iconiques, aboutit à une modification fondamentale du statut de la première image : elle devient le référent de la seconde, autrement dit, nous assistons à un déplacement de l'axe référent-signifiant, le profilmique qui constituait le référent de la première image se trouve maintenant confondu avec son premier signifiant dans un ordre que nous avons décrit comme icono-plastique. Ce premier signifiant icono-plastique change de statut lors de la seconde transformation au regard de laquelle il n'est plus tant complexe de deux choses (référent et

signifiant) mais une seule. Il devient objet plastique, référent du second signifiant : l'image numérique. Cette situation est parfaitement comparable à celle que l'on rencontre avec la photographie d'un tableau, à cette différence près qu'ici, le « tableau » n'existe pas en tant que medium autonome.

Dans notre cas, les transformations et déformations déterminées par les techniques de fixation et de traitement du support originel semblent ainsi ne plus relever d'une action appliquée sur un référent préexistant à tout procès, mais au contraire constituer les qualités d'une réalité mystérieuse, provisoirement stabilisées dans un corps n'ayant pas vocation à être actualisé (un corps fantôme ?), que le film numérique rapporterait.

Il apparaît évident que c'est bien cet objectif, visant à élaborer un énoncé cinématographique dont l'horizon serait un « monde plastique » que poursuit Michael Higgins, si l'on en juge par la récurrence de ces segments uniquement constitués d'amorces, de zones voilées ou non-exposées. Si l'on en juge également par le fait d'avoir presque systématiquement choisi de ralentir les mouvements qui ont été joués par les acteurs afin de doter ce monde « plastique » de lois physiques propres, y compris du point de vue de la biomécanique.

III. Du sens jaillit, pour conclure

La perception et l'interprétation du complexe sémiotique que le film met en œuvre sont elles aussi, comme l'ordre technique qui prévalut dans le moment poïétique, d'ordre conjoncturel. En effet, tous les spectateurs ne disposent pas nécessairement de manière égale des outils conceptuels ni de la même sensibilité pour identifier les composantes du texte filmique et les prolonger dans un autre texte conçu, dont ils deviennent les sujets. Les prolongements que nous faisons, n'auront donc jamais d'autre valeur que relative.

Tout ce qui touche à la composition du film, son mouvement, a été laissé de côté jusque-là. Il est « spirali-que ». Des motifs reviennent de manière récurrente en même temps que l'on suggère un déplacement de la figure qui pourrait être considérée comme centrale, celle du sculpteur. Ce dernier est entouré de personnages dont les statuts sont difficiles à déterminer et n'évoluant peut-être pas toujours dans le même plan de « réalité ». Le temps semble avancer par boucles successives, modèle que l'on peut interpréter comme immersion progressive dans des strates mentales. Ce qui justifierait l'impression d'évoluer dans les images d'un esprit, c'est précisément leurs textures, l'impossible ségrégation nette et franche entre un représenté et un représentant, comme l'impossible désignation du début et de la fin d'une action, d'un processus évolutif. Tout ce que l'on découvre semble provenir, non du filmé premier, mais de l'image que l'on scrute, cherchant une limite entre deux textures, deux vibrations lumineuses, deux qualités plastiques. Le sujet de *At One fell Swoop* n'a peut-être jamais été quelque chose d'extérieur, de concret et de commensurable d'abord posé devant l'objectif, mais l'imagerie d'un monde intérieur, d'une fantasmagorie où l'on retrouve les motifs matriciels de toute imagination humaine :

- le corps dans le paysage, les éléments
- la progéniture, la compétition, la violence
- la conscience, la mémoire, l'expérience
- l'action sur les choses pour les transformer.

Nous pouvons dès lors interpréter rétrospectivement les clignotements inauguraux par lesquels s'ouvre le film comme des signaux invitant à ouvrir les yeux sur notre monde du dedans.

Biographie

Frédéric Tachou, né à Bordeaux en 1964, est un esthéticien, cinéaste et enseignant. Docteur en Esthétique & Sciences de l'art, il a soutenu sa thèse à Paris I Panthéon-Sorbonne sous la direction de Marc Jimenez. Il est docteur associé à l'équipe Cinéma & audiovisuel de l'institut Acte. Parallèlement à son activité d'enseignement et de recherche consacrée principalement au cinéma expérimental, il réalise de nombreux courts métrages. Ses premiers films s'inscrivent

dans la veine du cinéma de fiction classique avant de prendre le chemin de l'expérimental au début des années 2000. Membre du laboratoire associatif L'Abominable et du Collectif Jeune Cinéma, il dirige entre 2012 et 2017 le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris. Depuis 2018, son implication dans la sphère du cinéma expérimental, outre la réalisation de films, est axée sur le développement de l'Open data pour l'archivage et la gestion des collections audiovisuelles.

Biography

Frédéric Tachou, born in Bordeaux in 1964 is a researcher in Esthetics, filmmaker and teacher. PhD in Esthetics and Art, he defended his thesis under the supervision of Marc Jimenez. He's a research associate of the team Cinema & Audiovisual of the Acte Institut. Along with his teaching and research about experimental cinema, he has made a lot of short films. His first films were classic cinema fictions, then at the beginning

of 2000s he took the path of the experimental. Member of the associative laboratory L'Abominable and the Collectif Jeune Cinéma. He has directed, between 2012 and 2017 the Festival des cinémas différents et expérimentaux of Paris. Since 2018, his involvement in the experimental cinema environment, in addition to his filmmaking, focus on the development of Open Data for archiving and the management of audiovisual collections.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Titre pouvant être traduit par : *D'un seul coup*.

[Retour au texte >](#)

² <http://www.cjcinema.org/pages/fiche.php?film=2333>.

[Retour au texte >](#)

³ On trouvera ici de plus amples informations sur l'environnement de travail de Michael Higgins : <http://www.experimentalfilmsociety.com/about/>

[Retour au texte >](#)

⁴ Groupe μ , *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

[Retour au texte >](#)

⁵ « *Filmé avec du 16mm noir et blanc périmé et entièrement développé à la main, At One Fell Swoop ressemble à un film-fantôme installé au sein d'une stratification spatio-temporelle complexe.* » (n.d.a)

[Retour au texte >](#)

⁶ Bien que généralement réservé depuis le milieu du XX^e siècle au domaine économique, ce substantif conserve sa définition originelle désignant une situation résultant d'un concours de circonstances. Il appartient à une large famille de mots ayant le même préfixe issu du haut latin cum (→ co) introduisant l'idée d'aller ensemble, d'association, d'interaction : « conjecture » ; « conjoindre » ; « conjonctif » ; « conjonction ». Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 1992.

[Retour au texte >](#)

⁷ Principalement *Retour à la raison* (1923), film dont de larges segments ont été réalisés en déposant directement sur l'émulsion différents corps ou substances (punaises, clous, grains de sel, poivre, etc.) avant de l'insoler.

[Retour au texte >](#)

⁸ Au plan de la recherche théorique, l'interprétation de l'avènement du numérique comme une défiguration du cinéma perdure encore ça et là. Dans l'ouvrage qu'ils consacrent à ce sujet, André Gaudreault et Philippe Marion n'ont pas hésité à opposer dans des termes très baziniens l'ontologie de l'image photographique comme signe d'une vérité à l'ontologie de l'image numérique comme signe d'un trucage (pour ne pas dire d'un mensonge). GAUDREAU A., et MARION P., *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

[Retour au texte >](#)

⁹ Le plus important de ces laboratoires en France est L'Abominable, situé à La Courneuve en région parisienne : <http://www.l-abominable.org/>

On trouvera ici de nombreuses informations sur le réseau international des laboratoire associatifs : <http://www.filmlabs.org/>

[Retour au texte >](#)

¹⁰ L'hypergonar, invention géniale d'Henri Chrétien ayant fait l'objet d'un brevet dès 1927, permettait grâce à un groupe optique très original combinant lentilles sphériques et lentilles cylindriques, de multiplier par deux le champ d'un objectif de 50 mm dans le plan horizontal en conservant la même hauteur d'image que dans les objectifs ordinaires. L'image formée dans l'anamorphoseur comprimait les zones latérales de telle sorte que son ratio HxL correspondait au format standard du 35 mm de l'époque : 1,33:1. Un objectif similaire devait être monté sur le projecteur pour décompresser l'image qui se déployait alors sur l'écran avec un ratio HxL de 2,39:1. Après quelques cas isolés de films tournés avec cette optique, c'est à partir du milieu des années 1950 que son utilisation devint courante, sous l'impulsion notamment de la Major 20th Century Fox lui donnant le nom de CinémaScope. Quelques informations sur le site d'Olivier Rousseau, spécialiste des formats larges, ici : <http://filmoscopefr.blogspot.com/2012/01/lhypergonar-dhenri-chretien-in-french.html> | <https://docs.google.com>

[Retour au texte >](#)

¹¹ En 16 mm, le champ horizontal d'un objectif de 25 mm étant de 45°, il passera à 90° avec l'anamorphoseur placé devant lui. Ce rapport reste à peu près constant avec les focales supérieures.

[Retour au texte >](#)

¹² Dans la version primitive, l'image désanamorphosée projetée sur l'écran pouvait avoir un rapport de 2,66:1. Néanmoins, afin de ménager sur le négatif un espace suffisant entre le photogramme et les perforations pour l'ajout d'une piste son magnétique, le ratio a été normalisé à 2,39:1 pour les fenêtres de projection par le SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) entre 1957 et 1970. Aujourd'hui, la plus grande modulabilité des formats de projection numérique permet de projeter l'image dans un ratio 2,66, mais le classique 2,39:1 perdure.

[Retour au texte >](#)

¹³ Ce concept est emprunté au Groupe μ , *op. cit.* p. 279. Dans l'emploi qui en est fait ici, il suppose d'admettre que l'utilisation particulière du médium photochimique fasse apparaître dans le message visuel un groupe d'éléments pouvant être rangés dans la catégorie des signes plastiques. Ceci ne doit poser aucune difficulté, surtout si l'on se réfère au corpus des films expérimentaux abstraits dont *Rhythmus 21* (1923) de Hans Richter et Viking Eggeling est, jusqu'à nouvel ordre, fondateur. L'enjeu, conscient et clairement démontré, consistait pour ces deux pionniers à supprimer tout résidu d'indicialité photographique pour transformer l'icône en plastique.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Technique picturale monochrome utilisant une encre ou un pigment très dilué afin de jouer, par capillarité, avec le grain du papier et obtenir une large palette de densités de ton. C'est une technique privilégiée de l'art chinois traditionnel.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ On appelle zones de développement des traces perceptibles sur le négatif consécutives à une action irrégulière du produit révélateur à la surface de l'émulsion. Dans certains cas, c'est un défaut dans l'agitation (problème de répartition et d'homogénéité de l'échange ionique), dans d'autres cas, c'est un problème d'accès de la solution à certaines zones du film (boucles collées dans la spire, plis, etc.).

[Retour au texte >](#)

¹⁶ La restauration du film de Paul Wegener *Der Golem* (1920) au début des années 1990 par le cinémathèque de Bologne à partir de la seule copie originale colorisée connue conservée à la Cineteca di Milano, a fait l'objet de plusieurs éditions en dvd permettant de se faire une idée assez précise de la rhétorique de la couleur dans le cinéma muet. L'édition dvd de Kino Lorber est l'une des plus intéressantes. Récemment, une version redigitalisée en 4k a été présentée en août 2018 lors de la 75^e édition de la Mostra de Venise.

[Retour au texte >](#)

« L'alpiniste est un homme qui conduit son corps là où, un jour, ses yeux ont regardé¹ » : les longues focales de Jacques Perconte

« The Mountaineer is a man who leads his body where, once, his eyes have looked... »: the long focal lens of Jacques Perconte

Vincent Sorrel

Résumé

Cette phrase de l'écrivain Gaston Rebuffat permet d'introduire une approche des techniques de tournage de Jacques Perconte, et notamment l'utilisation par le cinéaste de longues focales. Reconnu pour son travail sur le paysage et sa réflexion sur la nature de l'image numérique, son travail nous intéressera ici pour une étape plus invisible de sa pratique. Alors que Jacques Perconte se place souvent à plusieurs kilomètres de ce qu'il filme, cette technique lui permet de prélever ce qu'il y a d'organique dans la nature et d'introduire de l'inattendu dans la prise de vues, avant même que le cinéaste intervienne, *a posteriori* sur la nature de l'image numérique. L'optique révèle ce que le cinéaste ne pouvait pas voir du paysage en nous détachant du visible pour mieux nous rapprocher d'une perception sensible; la puissance de l'objectif nous projetant à l'intérieur de la nature, comme à l'intérieur de l'image, et tout en haut de la montagne.

Abstract

This sentence by writer Gaston Rebuffat leads to an approach to the technics of shooting by Jacques Perconte, in particular his use of long focal lenses. Well known for his films about landscapes and his reflexion on the digital image nature, we will focus on a more invisible step of his practice. Although Jacques Perconte shoots at long distance (kilometers), this technique allows him to reveal what is organic in the nature and introduce the unexpected during the take, before the filmmaker begins his post-production work on the nature of the image. Optical phenomena show what the filmmaker was not able to see of the landscape, in order to give us a more sensitive perception; the power of the lens projects us into the nature, as well as into the image, and at the top of the mountain.



III. 0: Jacques Perconte, Fort du Monteynard, Chartreuse.
© Vincent Sorrel

Les « films paysages » de Jacques Perconte sont animés de transformations et de métamorphoses permanentes qui se recomposent à des échelles différentes². Le cinéaste s'appuie et agit sur ce qui caractérise l'image numérique et ses défauts, par essence composite et compressée. Par exemple, il réduit les débits de compression et pousse les fichiers au dysfonctionnement, de sorte que les formes produites dérivent dans un flux spatial et temporel bouleversé. Le cinéaste explore la Nature comme la nature de l'image. En faisant apparaître ses « infrastructures techniques³ », il s'agit de révéler de nouvelles richesses à une image vidéo « haute définition », considérée comme « pauvre⁴ » par le cinéaste. Ce projet esthétique qui vise à affranchir le sujet de sa représentation s'accompagne d'une position éthique forte, cherchant à libérer les images des contraintes industrielles et des technologies normatives qui limitent la vidéo et ses couleurs⁵. Dans les films, des phénomènes apparaissent – qu'ils soient naturels (le vent, les courants d'air froids et chauds, l'humidité, etc.) ou artificiels –, et en premier lieu, les blocs de pixels qui composent les images. En nous révélant la matérialité de ce que nous regardons, Jacques Perconte s'intéresse à ce qui résiste à la représentation, et donc au vivant⁶.



Albâtre, Jacques Perconte / Carlos Grätzer (silent)

Les gestes réalisés *a posteriori* sur les images sont la partie la plus visible du travail de Jacques Perconte, au point que nous avons l'impression de voir le cinéaste agir en « direct », comme si le mouvement continu des images relevait d'une action de la main. Or, lorsque Jacques Perconte travaille sur ses images, les gestes qu'il fait avec la souris, le clavier, le trackpad, sont les mêmes que n'importe quel utilisateur ayant recours aux moyens informatiques, ou de l'artiste lui-même lorsqu'il écrit ses mails, consulte un site ou facture ses œuvres, etc. Ils ont été pré-pensés et modélisés, puis dictés par les interfaces informatiques. La création numérique véhicule un imaginaire qui nous renvoie le plus souvent au geste impressionniste



III. 1 : Massif de Belledonne depuis la Chartreuse. © Vincent Sorrel

de composition du peintre qui touche et retouche, puisqu'avec la palette graphique qui se substitue au pinceau, il est possible de modifier l'image au pixel près. Ainsi, selon une approche esthétique, les effets générés par certaines œuvres numériques semblent *a priori* se rapprocher culturellement d'une tradition picturale. Cependant, cette pratique ne correspond pas à celle de Jacques Perconte : alors, quelle est la nature de son geste ? Est-ce de la peinture ou du cinéma ? En quoi porter un intérêt à l'esthétique du geste peut-il nous permettre de mieux saisir la complexité de la démarche du cinéaste ?

On sent qu'il y a une main, mais il n'y a pas de main [...]. On a la sensation de physicalité, qu'il y a quelque chose de matérialiste, mais on est dans des images qui sont purement des mathématiques en mouvement. On voit le geste du pinceau, parce que notre culture de l'image est faite de notre culture de la peinture. [...] L'image, ce sont des données mathématiques et des vecteurs de mouvements. La seule physicalité, c'est l'énergie cinétique et gravitationnelle qui est concentrée dans l'image⁷.

Pour libérer les images⁸, il faut commencer par se libérer des pratiques. Alors que l'industrie construit l'illusion d'une continuité entre l'argentique et le numérique, Jacques Perconte, en interrogeant en profondeur les strates de cette technologie avec laquelle il a commencé à faire des films, sait parfaitement que tout a changé. En s'appropriant les outils contemporains et leurs spécificités, le cinéaste invente ses propres manières de *faire* en s'éloignant des techniques du corps qui se sont institutionnalisées depuis la technologie précédente (III. 0). En effet, ses tournages bouleversent la *doxa* de la prise de vues documentaire, en termes de distance, de point de vue, mais aussi dans la relation qu'il entretient au direct de l'enregistrement. En premier lieu, Jacques Perconte est le plus souvent à plusieurs kilomètres de ce qu'il filme. À cette distance, il ne peut pas voir ce qu'il cherche. Une part de la singularité de son rapport à la création trouve son origine dans un outil, les longues focales, comme nous le montre cette première photographie (III. 1). Nous sommes arrêtés au bord de la route du Col du Coq pour filmer, depuis le massif de la Chartreuse, la chaîne



Ill. 2: Le sourire du cinéaste alors que la caméra, en arrière-plan, tourne seule. © Vincent Sorrel

de Belledonne qui se trouve de l'autre côté de la vallée du Grésivaudan. Le cinéaste a choisi cet endroit parce qu'il a eu l'intuition qu'il pouvait, au moment où le jour tombe, filmer les phénomènes atmosphériques entre les masses d'air chaud et froid, sur les montagnes d'en face. Cinq à six kilomètres séparent les sommets. En utilisant des longues focales, le cinéaste inscrit la distance qui sépare le visible du vivant. Le viseur ou l'écran de sa caméra Sony XDCAM PXW-X160 ne lui permet pas de voir ce qu'il cherche à capter : l'organicité de la nature. Ces prises de vues sont des prélèvements, des ponctions dans le paysage, que le cinéaste nomme aussi des « carottages ». La distance est ici une technique qui permet de développer du sensible. En se détachant du viseur de la caméra, l'intensité de la relation au paysage ne passe plus seulement par la vision et l'objectif : le corps devient un capteur sensible.

« On verra bien⁹ ». En dehors de toute théorisation superflue, cette phrase, apparemment simple, employée par le cinéaste, synthétise la complexité d'une technique qui consiste à accueillir l'imprévu. Alors que la préciosité du support argentique crée une intensité au tournage, Jacques Perconte se saisit des potentialités de l'enregistrement numérique pour développer un autre rapport à la création. Tandis que le froid tombe avec la nuit, nous nous sommes installés au chaud dans la voiture. J'ai photographié le sourire amusé du cinéaste pendant que la caméra tourne seule (Ill. 2). Pendant la prise, qui dure souvent plus de dix minutes (et parfois jusqu'à vingt minutes), rien ne sert d'être l'œil collé à l'ocilleton, puisque le cinéaste ne peut pas contrôler ce qu'il cherche à filmer. Lâcher prise est peut-être la part la plus technique de son travail, parce qu'elle engage le plus profondément l'humain et sa croyance, au moment où l'automatisme de l'enregistrement de la caméra semble prendre le dessus. Surtout, cette technique exprime une autre relation à la réalité qu'un tournage en « cinéma direct ». En effet, pour Perconte, « le monde est déjà créé » et ses prélèvements servent à vérifier que la nature se renouvelle sans cesse, et ce, à une échelle de temps qui dépasse l'immédiateté de la prise de vue. Il ne s'agit pas d'être prêt à saisir quelque chose d'inattendu, une sorte d'immanence. Il n'y a aucun stress apparent, aucune tension, puisque rien n'est à saisir absolument, ni ce qui pourrait surgir ni ce qu'il ne faudrait rater. Son rapport au monde et au réel implique un autre rapport à la création :

Pourquoi s'en faire ? [...] Si je fais un prélèvement optique de cette nature, le carottage va me révéler plus ou moins de choses sur la vie qui s'invente à cet endroit, dans cette profondeur [...] Qu'est-ce qui existe ? C'est quoi le vivant ? Quel est le vivant que ma machine de mort permet de voir ?¹⁰



Ill. 3: Jacques Perconte filmant le Pic de la Meije, appuyé sur la table d'orientation.
© Vincent Sorrel

C'est seulement en visionnant les images que les choses vont apparaître. La tension, absente lors du tournage, contient cette nécessité qu'il se passe quelque chose avec les images, après qu'il se soit passé quelque chose avec le lieu. Le geste du cinéaste consiste à prolonger le travail de la Nature et son pouvoir de récréation perpétuelle, par un travail sur les images. Ce passage du tournage au visionnage engendre une autre découverte, un premier regard :

« C'est important pour moi que ce soit une surprise quand je vais voir l'image et c'est important que ce ne soit pas la même chose que ce que j'ai vu ». Ici la manière de filmer ne consiste à choisir ni la bonne image, ni la bonne distance, car la relation qui relie le cinéaste à ce paysage ne peut se résoudre à un seul point de vue. Non seulement celui-ci se détache de la question du point de vue pour adopter ce que Jean-Louis Comolli appelle un « point d'ancrage », mais il multiplie les vues, les prises et les angles :

Comment rassembler des choses qui sont parfois éloignées les unes des autres dans la réalité ? La longue focale permet de rencontrer et de mettre en contact des choses qui ne le sont pas, pour que des choses qui sont dans le champ visuel coexistent vraiment et qu'elles s'influencent, qu'elles aient une influence les unes avec les autres. Dans ma pensée, la nature, c'est un tout. Il y a une tentative de faire "ce tout" à chaque fois. De tout rassembler. Et c'est le mouvement et la lumière qui font que les choses bougent et se détachent temporairement les unes des autres¹¹.

Aussi, dès le tournage, Perconte recompose-t-il une image à différentes échelles. Paradoxalement, ces prélèvements en profondeur le conduisent à abolir les lois de la perspective géométrique pour faire apparaître dans des strates d'aplats ce que l'on ne verrait pas sans l'optique, la physique de l'air et ses courants. La distance et la longue focale permettent d'inscrire du sensible dans cet écart, entre le cinéaste et le paysage. Il ne réduit pas la distance, il la filme :

Justement, j'essaye de faire en sorte de capter la distance [...] que plus rien ne soit loin. J'essaye de tout ramener à la surface de l'écran. [...] On est tout le temps dans la question du plan, le plan du médium qui est l'écran de projection, ou l'écran de télévision. La question de l'utilisation des très longues focales est de ramener tout à ce plan. Il n'y a plus de profondeur. J'essaye de mettre en relation les différents éléments, d'écraser les plans et de rapprocher les éléments pour ramener leurs vibrations lumineuses à un seul espace¹².



III. 4 : Espace naturel sensible de la Tourbière du Peuil, Vercors.
© Vincent Sorrel

Les tournages de Jacques Perconte sont déconcertants. Je l'ai vu tourner depuis le téléphérique de la Grave, à travers la vitre de la cabine usée et marquée par les skis. En filmant à la main, le corps est pris dans les soubresauts du câble passant sur les roues des pylônes porteurs. Le voyant faire, avec pour référence les techniques du corps héritées du cinéma direct, j'ai pensé : « il fait *n'importe quoi* ». Une fois à 3 200 mètres d'altitude, Jacques Perconte s'est installé à 40 mètres de l'arrivée de la remontée mécanique en prenant appui sur la table d'orientation, face au Pic de la Meije (III. 3). Au Peuil, dans le Vercors, il s'est installé à l'endroit où le point de vue a été aménagé pour que les visiteurs aient un panorama sur la nature environnante (III. 4). Or, le soir, au moment du dérushage, j'ai constaté à quel point les images enregistrées par le cinéaste s'opposaient aux clichés habituellement imposés par ce type de point de vue : la puissance de l'objectif nous projetait à l'intérieur de l'image, comme au sommet de la montagne¹³.

Lors de chaque tournage, le cinéaste cherche les techniques (position dans l'espace, posture physique, appareil, objectif, etc.) à partir desquelles il va instaurer un écart pour se rapprocher de ce qu'il ressent : « Filmer pour que l'on revoie ce que l'on a vu avec les yeux, c'est documentaire, mais c'est pas très



III. 5 : Jacques Perconte filmant la nuit qui tombe sur la Haute-Vallée de la Romanche, au pied du massif de la Meije.
© Vincent Sorrel

actif. Je ne raconte pas comment on voit tel ou tel endroit, mais comment *est* cet endroit. » La montée en téléphérique est tournée à 100 images par seconde avec un appareil photo Sony RX 100 Mark V et une vitesse d'obturation de 32 000 pour que les images soient très nettes. On ne reconnaît même plus le mouvement ou les soubresauts du téléphérique à partir duquel ont été prises ces images : le transport est devenu surnaturel, la modification des paramètres de la prise de vue nous éloignant d'un point de vue humain. Les images tournées depuis le téléphérique ne sont pas issues d'un effort physique – l'ascension d'une montagne par exemple –, qui nous permettrait de nous rapprocher spatialement de ce qui serait inaccessible. Avec l'utilisation de ces longues focales, le cinéaste traverse la distance pour nous permettre de retrouver une sensation kinesthésique : on entre dans une expérience à focales variables qui nous déplace optiquement. Perconte inscrit l'écart qui existe entre le sujet et sa représentation, mais pour abolir cette distance, le cinéaste devient un alpiniste dont l'effort ne consiste pas à escalader la montagne, mais à « ramener une forme de contact, de présence, une magie qui dépasse toute forme de représentations¹⁴. »

La photographie suivante (Ill. 5) a été prise dans une des chambres de l'auberge ensoleillée qui se trouve au hameau des Terrasses, au-dessus de La Grave, en face de la Meije et de ses glaciers. Jacques Perconte a installé sa caméra pour filmer la nuit qui tombe sur cette montagne mythique. Alors que le cinéaste n'est pas encore intervenu sur les images, la vision des *rushes* bruts révèle déjà beaucoup de vibrations. En filmant à la tombée du jour, le cinéaste recherche « des images très vivantes » répondant au désir de capter l'équilibre instable du monde. Ainsi, depuis la chambre de l'hôtel, il capte ce que l'on ne voit pas à l'œil nu, durant plusieurs dizaines de minutes : les mélanges d'air chaud et froid, l'atmosphère bouleversée par la disparition du soleil, les changements de vents, l'altitude et la présence des glaciers. Si, tout au long de la prise, des vibrations constantes sont déjà présentes, c'est parce que, durant l'enregistrement, nous avons marché sur le parquet de la chambre pour faire le lit. Ce détail *a priori* anodin nous révèle la complexité sur laquelle repose la pratique du cinéaste, entre faire *n'importe quoi*, c'est-à-dire agir avec une grande liberté, et une forte maîtrise technique. Sur l'écran LCD de la caméra, l'option vectorscope permet de contrôler la qualité du signal enregistré. En outre, s'il n'y a pas assez de vibrations, le cinéaste peut secouer le pied de la caméra. Tout participe au vivant et tout peut potentiellement participer au film. Aussi dès le tournage, il s'agit de faire *avec*, d'organiser une matière vivante où tout est en perpétuelle transformation. Le geste consiste à rassembler ce qui, dans les détails rencontrés dans la nature et dans les événements survenus au cours de l'enregistrement, coopère à la vie : les poussières, les insectes, des aberrations de l'optique, des défauts dans la perspective, des courants et masses d'air, mais aussi des accidents, des imprévus techniques.



Ill. 6 : Vol des Chocards, Glacier du Mont-de-Lans.
© Vincent Sorrel

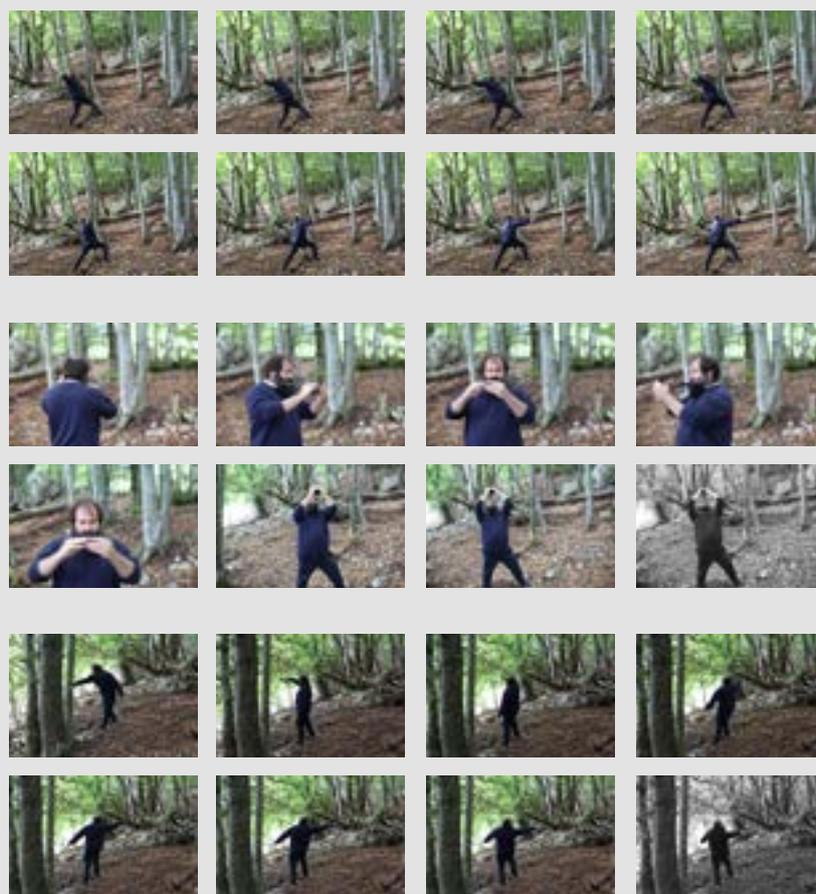
À l'arrivée du téléphérique, au pied du glacier du Mont-de-Lans, Jacques Perconte a filmé le vol des chocardes. Alors qu'ils tournoient dans un ciel gris autour du restaurant et de ses poubelles, ces corbeaux d'altitude constituent, avec les images prises pendant la montée en téléphérique, la dramaturgie qui introduit magnifiquement l'opéra vidéo *Faust*¹⁵. Équipé de son appareil Sony RX 100 qu'il prolonge de jumelles, le cinéaste a recours à de très longues focales qui lui permettent de s'approcher des oiseaux en captant leur mouvement extrêmement rapide et difficilement saisissable. Le vol, filmé à la cadence de 120 images par seconde, se trouve sublimé par le ralenti des images et une vitesse d'obturation élevée. Une autre difficulté technique relie le cinéaste à l'oiseau. Plus l'image de l'oiseau en vol est nette, plus ce mouvement produira de l'effet lorsque le cinéaste réalisera *a posteriori* un travail sur ces images. Jacques Perconte ne se contente pas de filmer une réalité (ici, un vol d'oiseau), il veut que cet événement naturel, son déplacement dans l'espace et le temps, agisse sur les images. Pour cela, il faut que l'image des oiseaux soit nette le plus longtemps possible, et ce, avec la difficulté de suivre un vol décidé en fonction de courants d'air. Bien plus qu'un des motifs de l'œuvre, le vol des oiseaux nous permet de mieux comprendre qu'il n'y a ni main ni pinceau qui agissent sur l'image. Le cinéaste cherche à ce que les oiseaux eux-mêmes bouleversent les macro-blocs de pixels déjà fragilisés par la compression numérique. En effet, bien que Jacques Perconte compresse parfois ses images plus de cent fois pour les rendre malléables comme de l'argile, il ne les retouche pas. Tout ce qui dérive à l'écran, comme les couleurs, appartient à la réalité technique des images saisies lors du tournage. À la recherche d'un langage immédiat avec la Nature, le processus de création de Jacques Perconte ne correspond pas à celui de la peinture, mais bien à la photographie et au cinéma puisqu'il s'agit de traces et de révélations :

La seule forme ontologique dans mon travail, c'est le mouvement de la caméra, c'est l'énergie que je mets dans le mouvement qui balance la caméra et qui va être une pièce fondamentale de l'énergie qui va sortir comme images. C'est le seul lien réel de l'interface. Là, on peut parler d'interface, mais pas avec l'ordinateur.



Faust, Jacques Perconte et Othman Louati

Entre la main et l'archer du violoniste, nous précise Tim Ingold, le lien entre le geste et les formes est moins évident, mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de relation. Au contraire, il y a une résistance à surmonter¹⁶. Avec l'informatique, le contact n'est plus physique, il devient conceptuel, mathématique, mais il y a toujours une relation avec la réalité puisque la matière constituée par les données informatiques résiste, comme les logiques des programmes. « L'outil se prête à la manipulation, la machine à l'action automatique¹⁷. » Le cinéaste intervient sur le langage informatique pour déjouer les images calculées, pour créer de l'imperfection et pour se rapprocher de la stochastique de la vie. Pour perturber les flux, l'espace et le temps, même s'il emploie des algorithmes qui sont écrits, le cinéaste ne les utilise pas *comme il faut* puisque « le défaut ne se programme pas ». Aucun logiciel ne peut remplacer ce qui préside aux films de Jacques Perconte, car il s'agit d' « un programme vital¹⁸ », c'est-à-dire à la fois d'une pensée, d'une culture artistique et technique, et des années de pratique quotidienne, du tournage comme des moyens informatiques, qui lui permettent de perturber les régimes de l'ordre et du visible.



Prise de vue avec l'appareil Sony RX 100. Plateau du Peuil, massif du Vercors.

Biographie

Vincent Sorrel est cinéaste et maître de conférences en Création artistique à l'Université Grenoble-Alpes où il a été responsable pédagogique du Master « Documentaire de création ». Co-auteur avec Jean-Louis Comolli de *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, paru aux éditions Verdier en 2015, ses travaux concernent les pratiques cinématographiques à partir de la question de l'outil. Cette recherche à la

fois théorique et artistique est développée à travers des films sur les gestes cinématographiques d'Artavazd Pelechian ou de Vittorio de Seta, et d'une recherche qui interroge l'influence de la technique sur l'imaginaire des cinéastes et leur processus de création. Chercheur FNS à l'Université de Lausanne, il participe au partenariat international de recherche Technès sur les techniques et les technologies du cinéma.

Biography

Vincent Sorrel is a filmmaker and Artistic Creation Lecturer at University Grenoble-Alpes where he directed the Masters « Creative Documentary ». He's co-author with Jean-Louis Comolli of *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, published by Verdier Editions in 2015. His work deals with the cinematographic practices starting from the question of the tool. This research, both

artistic and theoretical, comes with several films about the cinematographic gestures of Artavazd Pelechian or Vittorio de Seta, and a research analysing the influence of technics on filmmaker's imaginary and their creative processes. SNF Fellow at University of Lausanne, he's part of the international partnership of research Technès of cinema technics and the technologies.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Cette citation est de l'alpiniste et écrivain Gaston Rebuffat (1921-1985).

[Retour au texte >](#)

² Le site de l'artiste présente une grande partie de sa production : www.jacquesperconte.com

[Retour au texte >](#)

³ Entretien de l'auteur avec Jacques Perconte, 23 septembre 2018.

[Retour au texte >](#)

⁴ Jacques Perconte considère que les images haute définition sont pauvres parce que leur relation à la réalité ne vise que l'apparence et l'imitation : « Elles semblent suivre une obstination terrible, rendre compte de la manière la plus objective possible (*a priori*) de la réalité des phénomènes qui nous entourent. Ainsi elles appauvrissent notre regard, car nous sommes de moins en moins capables de voir autrement que ce que nous connaissons ». Entretien avec Jacques Perconte, le 23 septembre 2018.

À cet égard, la pensée du cinéaste se détache de celle d'Hito Steyerl qui envisage la pauvreté des images à partir de la pratique du remploi : « La mauvaise image est une copie en mouvement. Sa qualité est mauvaise, sa résolution est insuffisante. Comme elle accélère, elle se détériore. C'est le fantôme d'une image, un aperçu, une vignette, une idée errante, une image itinérante distribuée gratuitement, comprimée par des connexions numériques lentes, compressée, reproduite, déchirée, remise, ainsi que copiée et collée dans d'autres canaux de distribution. » STEYERL H., "In defense of the Poor Image", *The Wretched of the screen*, Berlin, Sternberg Press, 2013, p.32.

[Retour au texte >](#)

⁵ Dans le film *Albâtre* (2018), non seulement les couleurs de la mer et celles de la Terre se mélangent et changent d'espace physique dans le film, mais le cinéaste les fait également déborder de l'espace colorimétrique de leur format d'origine, pour les enregistrer dans un espace colorimétrique plus large.

Le film est accessible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/225893725/39368423f3>

[Retour au texte >](#)

⁶ « La façon dont j'envisage la vidéo, le cinéma, ça vient de là. Il y a deux natures de manifestations. Des manifestations qui sont liées à des phénomènes vivants, et des manifestations qui sont liées à des phénomènes synthétiques et il faut avec le regard, faire la différence. » Entretien avec Jacques Perconte, 23 septembre 2018.

[Retour au texte >](#)

⁷ Entretien avec Jacques Perconte, 23 septembre 2018.

[Retour au texte >](#)

⁸ JACOBS B., *Vers une esthétique du signal. Dynamiques du flou et libération du code dans les arts filmiques* (1990-2010), thèse dirigé par Nicole Brenez, soutenue le 12 septembre 2014, Paris 3.

JACOBS B., « Jacques Perconte. Voies et formes de la libération du signal », s.d., consultable sur le site de la revue *La furia Umana* : <http://www.lafuriaumana.it/?id=436>

[Retour au texte >](#)

⁹ Entretien avec Jacques Perconte, 20 juillet 2017.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ *Ibid*

[Retour au texte >](#)

¹¹ Entretien avec Jacques Perconte, 20 juillet 2017.

[Retour au texte >](#)

¹² *Ibid.*

[Retour au texte >](#)

¹³ Pour d'autres tournages, l'implication physique de Jacques Perconte est souvent plus forte mais ces exemples m'ont permis de mettre en valeur cet écart, cet effort à produire, entre la place physique du cinéaste et la sensation physique qui doivent produire ces images.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Entretien de l'auteur avec Jacques Perconte, 20 juillet 2017.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ D'après *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. Mise en scène et vidéo, Jacques Perconte ; musique, Othman Louati ; production, Miroirs Étendus ; 2017. <http://www.jacquesperconte.com/oe?216>

[Retour au texte >](#)

¹⁶ INGOLD T., « L'outil, l'esprit et la machine: Une excursion dans la philosophie de la « technologie », *Techniques & Culture*, n° 54-55, 2010, p.12.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ *Ibid.*, p.8.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ ORTEGA Y GASSET J., *Méditation sur la technique* (1939), tr. David Uzal, éd. Allia, Paris, 2017, p. 69.

[Retour au texte >](#)

Projeter/filmer en déplacement : le réel comme table de montage

Screening/Filming in moving :
Real as an Editing Room

Carole Nosella

Résumé

Cet article porte sur un protocole artistique mis en place dans le cadre d'une recherche doctorale en arts plastiques. La pratique de projection/captation mobile que je mets en œuvre en utilisant un pico-projecteur, appareil permettant des situations de réception inédites, cherche à questionner les dispositifs contemporains de production et de réception des images. On verra en quoi ce protocole de création produit des trouvailles filmiques en même temps qu'il met en œuvre une certaine réflexivité de la situation dans laquelle nous mettons les dispositifs audio-visuels. Le pico-projecteur est ici exploité pour sa mobilité, au-delà de sa simple fonction de diffusion, puisque, associé à une caméra, il devient générateur de situations filmiques. Ce dispositif combine alors dans un même temps captation et diffusion, prise de vue directe et post-production. Par ce protocole, les notions d'écran, de traitement de l'image, de signal, d'effets, de temporalité et les postures de spectateur et d'artiste, sont, entre autres, mises en question.

Abstract

This article is about an artistic protocol set up as part of a doctoral research in visual arts. The practice of the moving projection/capture that I implement, using a handheld projector, device allowing unprecedented reception situations, seeks to question the contemporary devices of production and reception of images.

We will see how this creative protocol produces filmic finds at the same time as it puts into play a certain reflexivity of the situation in which we put the devices of production and diffusion of the images. The pico-projector is here exploited for its mobility, beyond its simple function of diffusion, since associated with a camera, it becomes generator of filmic situations. This device combines at the same time capture and broadcast, direct shooting and post-production. By this protocol, the notions of screen, image processing, signal, effects, temporality and the postures of spectator and artist, are among other things in question.

Cet article veut rendre compte de façon synthétique de l'articulation d'une pratique plastique avec une thèse de doctorat. Il tente d'exposer comment et en quoi la projection/captation mobile que je mets en œuvre dans ma pratique questionne les dispositifs contemporains de production et de réception des

images. Partant du principe que des appareils tels que le pico-projecteur émergent d'une société dans laquelle l'expérience des dispositifs écraniques peut se faire en déplacement, on verra en quoi ce protocole de création produit des trouvailles filmiques en même temps qu'il met en œuvre une certaine réflexivité de la situation dans laquelle nous mettons les dispositifs de production et de diffusion des images. Complétant une série de deux articles accessibles en ligne : « Voyage des corps, voyage des images : pour une expérience physique du filmique¹ » et « Promener des images empruntées. Retour sur l'expérience de vidéo-projection en mouvement dans l'espace urbain² », ce texte s'attache aux effets plastiques produits par la technique employée et je tenterai de démontrer en quoi ce protocole peut former une objection visuelle³, c'est-à-dire un mode « d'actualisation pratique et plastique d'un travail critique au cinéma⁴ », à travers une tactique que j'appelle « esthétique du déplacement ».

Pour une esthétique du déplacement

Le travail de recherche sur lequel prend appui le protocole de création que je vais décrire ici s'intitule : *Expérimenter les dispositifs écraniques, une esthétique du déplacement*⁵. En étudiant la manière dont nous vivons nos expériences spectatorielles à l'ère de la multiplication, de l'omniprésence et de la mobilité des dispositifs de diffusion des images (du *smartphone* à la réalité virtuelle, en passant par la projection et l'ordinateur...), j'en suis venue à développer une tactique de déplacement que j'ai pu également observer chez un certain nombre d'artistes. Face à la sensation d'être assignés aussi bien qu'assiégés par les dispositifs écraniques, il m'a semblé qu'une voie d'émancipation, d'appropriation par la création, pouvait résider dans le fait de se *dé-placer*, d'observer et d'agir en dehors du cadre fixé par les appareils issus du système technico-industriel. En effet, les dispositifs écraniques supposent une fixation et une immobilisation de leur spectateur, ils le *placent*. Si les écrans sont aujourd'hui devenus mobiles et en constant déplacement, ils rejouent dans cette mobilité la privatisation de l'attention. Comme l'explique Jonathan Crary :

La télévision et l'ordinateur personnel, même s'ils convergent maintenant vers un unique modèle de fonctionnement machinique, sont des processus antinomiques visant à fixer et à stier. Ce sont des méthodes de gestion de l'attention qui utilisent le cloisonnement et la sédentarisation, rendant les corps contrôlables et utiles simultanément, même lorsqu'ils simulent l'illusion d'un choix et de l'« interactivité »⁶.

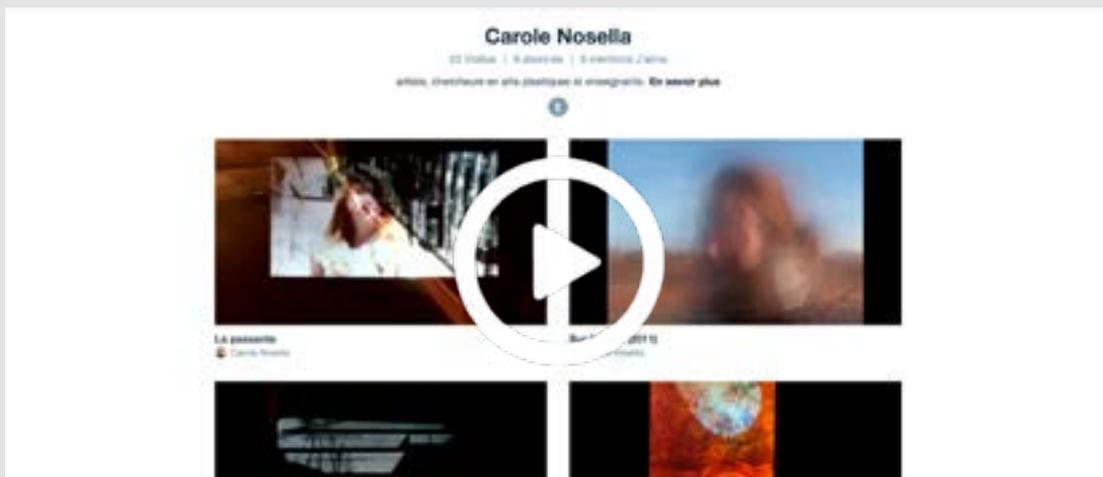
Ainsi, face à ce phénomène, proposer le déplacement face aux écrans est en soi un geste subversif. Ne pas rester fixe devant un écran, mais bouger autour, se tenir debout, s'approcher ou se reculer, faire varier les angles sont autant de mouvements du corps qui incitent aux mouvements de l'esprit, car le regard est ainsi détourné, l'attention décentrée. La notion de déplacement doit ainsi s'entendre comme une disposition aussi psychique que physique. Dans ma thèse, j'ai étudié plusieurs manières d'initier ce déplacement face aux écrans. Il peut s'agir d'utiliser de façon inattendue des appareils de captation de diffusion et traitement de l'image ; dérèglements, défaillances, accidents sont autant de voies de création plastique nouvelles, comme le sont les *irrelevant processes*, terme de Georges Brecht désignant des procédés absurdes ou à contre-emploi⁷. Ces déplacements procéduraux sont à mettre en regard avec des déplacements physiques. La mobilité des écrans, leur dissémination dans le monde produisent la mise en mouvement de l'expérimentateur, mouvements limités aux mains avec le tactile, mais qui s'étendent à l'ensemble du corps dans des installations. La pratique que je vais présenter ici met en jeu le déplacement de manière radicale. Il s'agit en effet de mettre en mouvement à la fois le corps et les images, en mettant en place un protocole à contre-emploi des appareils de captation et de diffusion.

1.Présentation et émergence du dispositif de projection/captation en mouvement

Le protocole que j'applique pour cette pratique (depuis 2016) met en jeu un dispositif de projection/captation en mouvement, et consiste en trois actions simultanées : projeter des vidéos dans l'espace urbain ou péri-urbain ; effectuer cette action en me déplaçant (marche ou usage d'un moyen de transport, train, voiture, bus) ; filmer l'ensemble (depuis le même point de vue que la projection).

Il se décompose ainsi en trois productions.

- Le tournage des images à projeter ; pour certaines réalisations, j'ai entamé une stratégie de collaboration ; je sollicite artistes ou non artistes selon les projets pour qu'ils me confient des images, mais pour d'autres réalisations, je produis moi-même ces images.
- L'expérience de projection qui peut s'apparenter à une performance ; elle a lieu dans l'espace public, il y a donc des spectateurs, mais de façon fortuite. Il n'y a aucune communication préalable permettant de prendre connaissance de cette projection, ni de parcours décidé à l'avance, permettant de la suivre.
- Enfin la captation de la projection en mouvement ; elle constitue la trace de l'expérience mais est investie en tant qu'œuvre vidéo, elle en est l'une des finalités⁸.



Appareils utilisés pour ce protocole : Sony Alpha 6000 et Philips PicoPix.

L'appareil de captation (un Sony Alpha 6000) est apposé sur le pico-projecteur (Phillips PicoPix), les deux appareils sont maintenus ainsi manuellement. Ils peuvent également être portés séparément.

L'émergence d'un nouveau dispositif technologique dépend de la manière dont une société se vit et s'imagine. Ainsi, il me semble que les dispositifs tels que le pico-projecteur – permettant de produire des situations de visionnage proches du cinéma à peu près n'importe où, ainsi que les dispositifs connectés et mobiles (applications de réalité augmentée associées aux données GPS) émergent et rendent propice l'émergence d'une société dans laquelle l'expérience des dispositifs écraniques peut se faire en déplacement. De fait, cette pratique vidéo-mobile s'inscrit dans un contexte particulièrement favorable à la mobilité des écrans. Ainsi peut-on citer quelques démarches comparables à la mienne, expérimentations tant dans le champ culturel qu'artistique de dispositifs écraniques en déplacement. Au niveau des dispositifs mobiles et connectés, on peut évoquer le succès du jeu Pokémon Go, ou bien citer dans un domaine qui nous est plus proche *Cinemacity*, une plateforme web et une application mobile imaginées par Pierre Cattan et développées en 2013 par son studio transmédia Small Bang et le pole web d'Arte France pour « expérimenter de nouvelles formes de narration dans la ville ». Claire Chatelet décrit ainsi ce projet :

L'espace réel se voit ainsi redoublé de son pendant cinématographique via un spectateur promeneur qui construit par sa marche l'ordonnement des séquences visualisées. Ce re-doublement est symboliquement représenté par une « cinémap », carte interactive qui propose, en reliant plusieurs films entre eux, des cheminements possibles suivant des logiques thématique, géographique (par quartier), temporelle (durée de la balade). Un autre aspect de cette expérience sociale et culturelle — les « fictions-balades » — implique plus encore le spectateur dans le dispositif de production narrative⁹.

Du côté de l'utilisation des pico-projecteurs, on peut citer deux exemples de balades vidéo projetées. Tout d'abord, le spectacle de rue inspiré du roman de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, réalisé par Sham en 2011¹⁰. Il s'agit d'une déambulation urbaine dans laquelle le public muni de casques audio est amené à voir des scènes projetées sur les murs de la ville par un comédien incarnant Ferdinand Bardamu, le personnage principal du roman de Céline, qui part en balade à travers la nuit et se remémore sa vie. Les projections se font sur des espaces fixes, marquant des arrêts dans le parcours des spectateurs. Ensuite, la production de Magali Desbazeille, *Rue Barbe-Torte* de 2010¹¹, qui consiste en une marche publique guidée par deux performeurs projetant sur les murs d'une ville des images fictives créées à partir des lieux de la déambulation. Il s'agit d'une réflexion sur le rapport au temps, le public est placé dans un futur hypothétique (l'an 2150) et écoute le récit autobiographique fictif racontant la ville et les usages du xx^e siècle. On peut également citer le travail de Danièle Raymond intitulé *Bruits d'archives*¹². Cette artiste-chercheuse filme en plan fixe des projections *in situ* d'images d'archives personnelles. De cette manière, elle confronte des époques autant que des mediums car ces images sont d'origine argentine.



Voyage au bout de la nuit, réalisé par Sham en 2011



Bruits d'archives, Danièle Raymond

Dans ces exemples, le principe de re-projection d'image, qu'il soit réalisé par le biais de la réalité augmentée ou par l'utilisation d'un vidéo-projecteur, est mis en jeu dans le but de faire vivre ou revivre des images dans l'espace réel, d'inscrire des archives ou bien des images fictionnelles dans des lieux qui leur sont liés. Cependant, on ne retrouve pas les trois actions présentes dans mon protocole de création : les projections mobiles sont envisagées comme performances, la re-captation de la projection de Danièle Raymond se fait en plan fixe.

Dans mon travail, le pico-projecteur est exploité pour sa mobilité au-delà de sa simple fonction de diffusion, puisque, associé à une caméra, il devient générateur de situations filmiques. Ce dispositif combine alors dans un même temps captation et diffusion, prise de vue directe et post-production. Par ce protocole, les notions d'écran, de traitement de l'image, de signal, d'effets, de temporalité et les postures de spectateur et d'artiste, sont entre autres mise en question. D'un point de vue optique d'abord, puisque lorsqu'on projette dans la rue sur les trottoirs et façades en circulant, l'image se trouve déformée selon

les volumes parcourus. La mobilité abolit l'écran classique, rectangle immaculé, et permet d'imaginer le monde comme un écran qui agirait sur les images qu'il accueille. Du point de vue de l'opérateur, un tel dispositif fait fusionner les actions de diffusion et de création à travers le mouvement : le projectionniste est aussi un marcheur, un spectateur et un vidéaste dont le regard et le corps déterminent la prise de vue. Une telle proposition permet d'envisager l'artiste vidéaste comme performeur, expérimentateur d'espaces autant que d'images, d'espaces par les images. Enfin, du point de vue de la composition des images, l'espace de projection transforme les images, il joue comme une palette d'effets sur leur visibilité et lisibilité.

2. Projeter en mouvement : faire corps avec les images

La relation aux objets écraniques tels que les *smartphones* est un des sujets que j'ai étudié dans ma thèse. Dans nos poches, au creux de notre main, ces appareils sont des objets personnels, intimes. Leurs écrans sont petits et les contenus que l'on y regarde sont difficilement partageables. Ainsi voit-on fréquemment dans les rues ou dans les transports en commun des personnes en train de consulter leurs téléphones. La projection en déplacement procède au dépliement de ce corps-à-corps écranique. Par ce geste, je mets à distance l'appareil, je sors de la relation fusionnelle que l'on peut avoir avec les *smartphones*. La projection que j'effectue dans l'espace expose son contenu aux yeux de tous, le dispositif écranique hybridant cinéma et écran mobile déjoue le cloisonnement de l'un et l'individualisme de l'autre. Par ailleurs, les écrans notamment tactiles ont un pouvoir prescripteur sur le corps, les gestes à effectuer sont des chorégraphies privatisées que nous devons apprendre pour utiliser l'appareil¹³. Ici l'interactivité est différente, le contrôle est totalement aux mains de l'expérimentateur. La projection hors-écran supprime ce rapport de subordination du corps à l'appareil, l'expérimentateur est libre de projeter ses images là où il le souhaite. Cependant, cette apparente liberté produit d'autres contraintes, les surfaces de projection sont difficiles à trouver, ce sont la plupart du temps les trottoirs qui offrent la meilleure surface d'inscription. Le pico-projecteur utilisé possède une faible capacité lumineuse et ne se règle pas automatiquement selon la distance de projection. Aussi, les images sont-elles la plupart du temps faiblement visibles et floues. La portabilité du dispositif induisant une libération du corps par rapport à l'objet écran produit de la défaillance dans la production filmique. Ce procédé permet de mettre à jour une dialectique entre corps et technique de l'image. Il ne vise pas l'efficacité visuelle mais la découverte de frictions permettant trouvailles esthétiques autant que réflexivité technique.



What Shall We Do Next? (Sequence #2), 2014

La notion de défilement filmique est également mise en question à travers cette démarche expérimentale. Face à un film diffusé sur un écran, le mouvement est regardé mais non vécu physiquement. Cependant on dit que l'on « suit » un film, le fil de l'écoulement temporel se déroule devant nos yeux. Ce déroulement est ici vécu activement, par la mise en marche du spectateur/projectionniste. Le temps filmique se superpose à la trajectoire spatiale de l'expérimentateur, sa marche fait advenir un montage inédit entre la représentation et le *hic et nunc* de son expérience singulière. Ce jeu de révélation par le déplacement est particulièrement intéressant lorsqu'il s'agit de projeter des images produites par d'autres. Dans *Dimanches de décembre*¹⁴, ce sont deux déplacements pédestres qui sont effectués successivement. Bridget Sheridan, artiste-chercheuse dont le travail se concentre sur la trace mémorielle à travers la pratique de la marche, a filmé à l'aide d'une caméra GoPro plusieurs balades effectuées en Ariège au début de l'hiver ; l'une d'elles se déroule sur une crête enneigée. J'ai choisi cette séquence pour la projeter dans les rues de Toulouse, un dimanche soir. Ainsi, j'ai découvert la marche de Bridget Sheridan en étant moi-même en mouvement. Mes pas se superposent alors aux siens et j'ai tenté de suivre la route qu'elle était en train de tracer tout en étant dans un territoire totalement différent.



Nosella Carole, en collaboration avec Bridget Sheridan, *Dimanches de décembre*, vidéo, 2016.



Nosella Carole, *La Passante*, vidéo, 2016.

Dans *La passante*¹⁵, c'est également la mise en abîme d'une marche qui est en jeu. J'ai tenté de re-situer la marche de l'actrice dans l'espace urbain en reproduisant le mouvement de caméra effectué lors de la prise de vue initiale. L'actrice marche vers la caméra qui recule au rythme de son déplacement, la re-projection s'est effectuée en marche arrière également. L'image projetée conditionne ainsi le mouvement que le projectionniste promeneur va réaliser. Ce dialogue sensible, corporel, avec l'image permet de réfléchir aux corps mis en jeu dans le processus filmique, de la captation à la diffusion.

De fait, le promeneur d'images emprunte les différentes fonctions des métiers du cinéma, sans qu'il n'en ait la maîtrise ni la possibilité de contrôler tous les paramètres : il est en effet le cameraman, l'opérateur lumière et son, rôles qu'il partage avec l'espace urbain et ses rencontres et qu'il ne peut pas toujours anticiper ; mais il est aussi le scénariste car il choisit la route à prendre – et le parcours devient alors une narration. Son corps, par ailleurs, imprime un double mouvement aux images, surtout dans le cas où la projection et la captation se font avec deux mains différentes.

La mise en mouvement de la projection par un seul opérateur produit des perceptions fantomales, furtives, pour le passant qui croise son chemin comme pour le spectateur immobile. La presque invisibilité de cette projection en mouvement est particulièrement intéressante. En effet, ces images ne sont pas réellement visibles pour les passants, car elles sont fugaces. Elles suivent le parcours de l'expérimentateur, sans laisser de traces. La variation de visibilité engendrée par le phénomène de déplacement se combine avec les lumières parasites qui elles aussi amoindrissent la puissance des images. Je vois ici un renversement possible du rapport d'assujettissement aux images qui nous assaillent. Le système économique de l'attention¹⁶ a pour effet de nous confronter à un rythme de lecture des images très rapide ; les fenêtres surgissantes des publicités, les formats vidéo très courts, les images qui disparaissent après quelques secondes (Snapchat) produisent une perception clignotante dans l'expérience des dispositifs écraniques. Par le mouvement, j'inverse les règles du jeu : ce qui varie dans mes vidéos, ce n'est pas le film mais ce sont les écrans. Ainsi est rejoué une forme de rythme, la navigation devient une déambulation physique, l'aspect fugace, labile des images est rejouée par les surfaces de la ville, et par le déplacement des images dans l'espace. Dans l'espace urbain, la nuit, la luminosité varie selon les lieux. Les magasins éclairent leurs vitrines et leur pas de porte pour attirer les chalands et parasitent ainsi les images (comme sur les écrans de nos ordinateurs l'apparition des publicités, *pop-up*). Sur les places et dans les rues, des lampadaires sont placés à des intervalles réguliers pour faciliter les déplacements des citoyens ; les résidences et les cours intérieures sont plus sombres, plus intimes... L'image projetée disparaît et réapparaît selon ces variations de luminosité. Ainsi avec tous ces paramètres faisant varier la visibilité, il arrive que les passants puissent à peine voir l'image – peut-être l'identifier – qu'elle a déjà disparu... L'image peine ainsi à être perçue, il faut pour la voir, faire attention, se rendre disponible à son surgissement inopiné selon les configurations des lieux traversés.

3. Capter la projection : une post-production à même la ville

Si l'étape de la projection consiste en une forme de performance, la capture de l'expérience ne restitue pas la scène globale. Elle se concentre sur le faisceau lumineux, elle est effectuée dans le même geste que la projection. En effet, j'appose directement ma caméra sur le vidéoprojecteur, et j'enclenche la prise de vue en même temps que la lecture de la vidéo projetée. Ce double geste de capture et de diffusion m'évoque le premier appareil des frères Lumière, le cinématographe, qui était à la fois un projecteur et une caméra. Ici, il s'agit de deux appareils séparés qui, actionnés en même temps, permettent la diffusion et l'enregistrement dans le même mouvement, à l'image d'un cinéma réflexif. La caméra et le projecteur ayant à peu près le même angle de vue, les déformations pouvant être engendrées par le déplacement de la projection sur des surfaces obliques sont évitées. Il en résulte que l'image projetée dans l'espace apparaît toujours à peu près rectangulaire dans la captation effectuée. L'image se retrouve alors comme fusionnée dans le paysage.

Dans ma thèse, j'ai étudié comment les artistes s'emparent des appareils de captation en accidentant leur fonctionnement dans les différentes étapes de circulation du signal¹⁷. Ces différentes procédures de dérèglements tendent à rendre visible la part d'être de l'appareil, ce qui lui est constitutif. Le travail de Jacques Perconte permet en particulier d'apercevoir la trame ontologique des logiciels de traitement de l'image. Dans le procédé que j'utilise s'opère un déplacement du dispositif de visionnage, un mésusage de la projection qui rappelle ces procédures de dérèglement. Ici ce n'est pas l'appareil de captation qui est mis à mal, mais celui de diffusion. Dénudée de son écran révélateur, l'image projetée est affaiblie ; c'est par cet affaiblissement même qu'elle va se gorger de plasticité et de potentialités nouvelles. Dans une salle de projection, l'image ne négocie pas avec l'environnement, celui-ci se plie à ses règles. La projection exportée dans les rues, sur les routes, dans des lieux qui n'ont que faire d'elle, est humble et pauvre, elle se fait absorber autant qu'elle absorbe selon les aléas de la luminosité ambiante et des mouvements effectués. Par sa fragilité lumineuse, la projection exportée est ouverte à toutes les propositions de l'espace environnant, elle entre en dialogue avec lui. Apposée sur des objets, des matières, elle crée une forme hybride, ou les composants de l'écran modifient et déforment l'image. À tel point que l'écran devient comme un filtre de l'image, dans un renversement de la logique

numérique du calque d'effets. Ici, ce n'est pas un ajout sur la surface de l'image, mais le fond sur lequel elle se pose qui la modifie. Par ce renversement, l'écran est à la fois surface qui brouille la vue, comme l'écran de fumée, et surface qui permet de voir. Ces deux faces de l'écran (occultation et diffusion) se trouvent étrangement fusionnées. Michael Snow, dans son œuvre *The corner of Braque and Picasso streets* (2009), propose une installation vidéo produisant un « effet » cubiste. Il s'agit d'une projection des images captées et diffusées en temps réel de l'extérieur du bâtiment où l'œuvre est exposée, sur un écran volumique, composé de plusieurs cubes de tailles et de hauteurs différentes (qui sont en fait des socles empilés). La perte de planéité de l'écran de projection déforme les images, l'écran produit une sorte d'« effet » qui s'applique sur tout le film. Si l'image est appauvrie par les déformations des volumes, elle est enrichie de la possibilité d'apparaître autre. L'installation démultiplie les combinaisons esthétiques résultant de la confrontation d'un volume immobile et d'une image-flux toujours changeante.

En projetant en mouvement, on décuple les possibilités d'effets sur l'image projetée. Les surfaces qui varient, associées aux fluctuations de la lumière, deviennent comme des effets d'opacité, de floutage, de superposition permettant de créer des montages sans passer par des logiciels. La projection hors écran permet ainsi d'envisager le monde comme un logiciel de traitement de l'image, le réel comme table de montage. C'est ainsi un moyen de s'émanciper des programmes pré-encodés pour renouveler les possibilités esthétiques de la modification des images. Les procédures de traitement de l'image numérique sont ici déplacées dans leurs modalités : effets, superposition, composition, et fusion – autant d'opérations rendues possibles et popularisées par le numérique, sont ici présentes sans qu'aucun ordinateur n'intervienne.

Dans un deuxième temps, je modifie parfois l'image sur ordinateur pour rendre plus sensibles certains effets, mais c'est une intervention de correction et non de composition. Il s'agit de révéler, comme lors du traitement d'une photographie, les tensions sous-jacentes (je n'utilise d'ailleurs qu'un filtre de correction colorimétrique). On voit donc ici comment cette technique décompose les éléments du dispositif écranique ; le déplacement de la projection engendre une réflexivité sur la diffusion en même temps que sur l'opération de composition d'image.

L'expérience de ce processus de projection en mouvement apparaît ainsi comme une performance sauvage qui peut, selon les circonstances, n'être qu'une simple perturbation à peine visible ou bien faire acte de présence de façon puissante, selon le rythme de la marche et la luminosité des surfaces projetées. La forme de restitution publique reste le travail effectué à partir de la captation. Celle-ci met en avant l'expérience singulière du projectionniste promeneur. Si l'image est partagée dans l'espace public, elle n'est pour autant réellement lisible tout au long de l'expérimentation que pour celui ou celle qui la promène d'abord, pour son propre regard. La captation permet de reformuler cette expérience singulière en un film visible par tous. En outre, les effets obtenus par l'apposition des images dans des espaces en mouvement et leur re-captation offrent de nouvelles perspectives dans le champ du cinéma expérimental et des pratiques vidéos, tout en renouant avec les manières de faire de l'image en mouvement plus artisanales, bien qu'il s'agisse d'un procédé numérique. Envisager le réel comme une table de montage vidéo est un moyen de détourner la fabrication filmique du passage par l'informatique et les préconfigurations computationnelles du traitement des images. Les appareils utilisés, notamment le pico-projecteur, sont très peu performants, le dispositif dans son ensemble tient du bricolage et le hasard prend une large place dans la fabrication des vidéos. Ainsi, si cette pratique est de l'ordre d'« un art pauvre » technologique (dont parle Patrick Nardin dans son livre *Effacer, dérégler, défaire, pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*), c'est pour opposer à la toute-puissance des dispositifs la force des faibles selon l'expression de Jean-François Lyotard¹⁸. En affaiblissant les images par la confrontation à l'espace et au mouvement, on peut se réapproprier notre rapport aux dispositifs écraniques, mais aussi trouver d'autres voies de création ou se reconnecter à d'anciennes... Le terme de « cinéplastique » proposé par Elie Faure en 1922 et repris par Thierry Davila dans son livre *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du xx^e siècle* semble adéquat pour qualifier cette pratique, le mouvement y est créateur de plasticité et d'invention. Je conclurai donc avec les mots de Davila : « Telle est donc la cinéplastique, une façon de mettre en mouvement, de déplacer, pour produire, inventer des surprises et fracturer le réel, l'ouvrir à une nouvelle invention¹⁹. »

Biographies

Carole Nosella est maître de conférences en arts plastiques à l'Université Jean Monnet à Saint-Etienne. Sa thèse intitulée *Expérimenter les dispositifs écraniques, une esthétique du déplacement* soutenue en décembre 2016 sous la direction de Christine Buignet à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, a reçu le prix Rescam 2017 et sera publiée

en 2019 dans la collection arts et média à l'Harmattan. Artiste-chercheuse, elle interroge l'expérience sensible dans le contexte numérique actuel à travers des réalisations filmiques jouant de la défaillance et des limites des appareils.

Biography

Carole Nosella is a research professor in visual arts at Jean Monnet University in Saint-Etienne. Her PHD dissertation entitled *Experimenting screen devices, an aesthetics of displacement*, supervised by Christine Buignet, was defended in 2016 at Jean Jaurès Toulouse University. It

received the Rescam 2017 award and will be published in 2019 in the arts and media collection of l'Harmattan. Artist-researcher, she questions the sensitive experience in the current digital context through filmic achievements playing on the failure and limitations of the devices.

Bibliographie

- > BRENEZ N., JACOBS B. (dir.), *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010
- > CITTON Y. (dir.) *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014
- > DENIS S., GONOT A., SAPIEGA J., (dir.) *Arts numériques, narration et mobilité*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016
- > DAVILA T., *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris, Editions du Regard, 2007
- > JACOBS B., « Jacques Perconte : voies et formes de la libération du signal », *La Furia Umana*, no. 26, 2015, [en ligne], URL : <http://www.lafuriaumana.it/?id=436>
- > LYOTARD J.-F., « Sur la force des faibles », in *Revue L'Arc*, n° 64, « Lyotard », Paris, 1976
- > NARDIN P., *Effacer, défaire, dérégler : pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*. Paris, l'Harmattan, 2015

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ À paraître en 2019, dans un cahier *Remix* de l'observatoire de l'imaginaire contemporain <http://oic.uqam.ca/fr/cahiers-remix>

[Retour au texte >](#)

² NOSELLA C., « Promener des images empruntées. Retour sur l'expérience de vidéo-projection en mouvement dans l'espace urbain » in BEYROUTHY D., MARTIN J., NOSELLA C. (dir.), *Réel-Virtuel*, n° 7, « Images en transit : trajectoires et réarticulations », 2019, en ligne : <http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7/penser-pratiques-artistiques/promener-images-empruntees>

[Retour au texte >](#)

³ Expression proposée par Nicole Brenez et Bidhan Jacobs dans l'ouvrage *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

[Retour au texte >](#)

⁴ BRENEZ N., « L'objection visuelle », in BRENEZ N., JACOBS B. (dir.), *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 5.

[Retour au texte >](#)

⁵ Thèse en arts plastiques soutenue le 9 décembre 2016, sous la direction de Christine Buignet, à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès.

[Retour au texte >](#)

⁶ CRARY J., « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention », in CITTON Y. (dir.) *L'économie de l'attention*, Paris, La Découverte, 2014, p. 54.

[Retour au texte >](#)

⁷ BRECHT G., *Chance-Imagery* (1957), New-York, Something Else Press, 1966.

[Retour au texte >](#)

⁸ L'ensemble des vidéos est à voir sur la page <https://vimeo.com/carolenosella>

[Retour au texte >](#)

⁹ CHATELET C., « Le corps spectatorial comme processus poétique : du corps-opérateur au corps social créateur », in DENIS S., GONOT A., SAPIEGA J., (dir.) *Arts numériques, narration et mobilité*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ SHAM, *Voyage au bout de la nuit*, 2013. un extrait du spectacle est disponible sur YouTube : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bbLOXCyrDvo>

[Retour au texte >](#)

¹¹ DESBAZEILLE M., *Rue Barbe Torte*, 2010. URL : <http://www.desbazeille.fr/v2/index.php?/performance---/rue-barbe-torte/>.

[Retour au texte >](#)

¹² RAYMOND D., *Bruits d'archives*, 2015. <https://vimeo.com/124958371>

[Retour au texte >](#)

¹³ Comme le montre Julien Prévieux dans son œuvre *What shall we do next*. Il s'agit d'un film d'animation présentant un panel de mouvements de doigts et de mains qui permettent l'activation de telle ou telle fonction d'appareils numériques (tablettes, Gsm, ordinateurs portables, consoles de jeu...). Ces gestes sont brevetés par les entreprises informatiques avant même que l'objet soit commercialisé. Projeté à travers un rétroprojecteur, le film montre les mains sans la machine qu'elles sont censées manipuler ; elles semblent alors exécuter une sorte de ballet. L'artiste dénonce ainsi une technologie jouant le rôle de « prescripteur de comportement », tout en s'appropriant les gestes ici décontextualisés. *What Shall We Do Next? (Sequence #2)*, 2014, URL : <https://vimeo.com/111013619>

[Retour au texte >](#)

¹⁴ NOSELLA Carole, en collaboration avec Bridget Sheridan, *Dimanches de décembre*, 2016. <https://vimeo.com/157578102>

[Retour au texte >](#)

¹⁵ NOSELLA Carole, *La Passante*, 2016. <https://vimeo.com/188355781>

[Retour au texte >](#)

¹⁶ Depuis quelques décennies déjà dans les milieux de recherches anglo-saxons, allemands et italiens, plus récemment en France (Citton), certains chercheurs considèrent que notre époque est régie par une nouvelle forme d'économie, celle de l'attention. Pour ces auteurs, à travers ce phénomène, le capitalisme serait arrivé à son stade terminal. Qualifié de « mental » (Georg Franck) ou de « cognitif » (Yann Moulier Boutang), il fonctionnerait sur une logique de capture de l'attention du consommateur, dans un contexte de partage intense de données, de prolifération d'informations, de stimuli incitatifs (à travers notamment la publicité), et de biens de consommation tant matériels qu'immatériels. Sur-sollicités de toutes parts, les individus subissent une réelle pression attentionnelle ; conséquemment,

cette aptitude limitée se voit valorisée et on assiste au « déplacement du principe de rareté de la sphère de la production à celle de la réception ». L'attention serait ainsi devenue ainsi « la première rareté et la plus précieuse source de valeur ». CITTON Y. (dir.), *L'économie de l'attention*, Paris, *La Découverte*, 2014, p. 8.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Selon la conceptualisation de la notion de signal faite par Bidhan Jacobs et notamment décrite dans son article « Jacques Perconte : voies et formes de la libération du signal », *La Furia Umana*, no. 26, 2015. [en ligne], URL: <http://www.lafuriaumana.it/?id=436>

[Retour au texte >](#)

¹⁸ LYOTARD J.-F., « Sur la force des faibles », in *Revue L'Arc*, n° 64, « Lyotard », Paris, 1976.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ DAVILA T., *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris, Editions du Regard, 2007.

[Retour au texte >](#)

L'étalonnage peut-il être un lieu d'expérimentation filmique ?

Is the Color-correcting the Place for Filmic Experimentation?

Bérénice Bonhomme

Résumé

C'est une évidence que l'étalonnage numérique a décuplé les possibilités de transformation de l'image. Nous proposons donc de réfléchir à l'étalonnage contemporain comme moment d'expérimentation, interrogeant les rapports à la création, aux outils, aux temps et aux autres membres de l'équipe. À partir d'entretiens et d'exemples, sans volonté toutefois de généralisation, nous proposerons ici quelques pistes de réflexion permettant d'envisager ou non le moment de l'étalonnage comme un lieu d'expérimentation.

Abstract

It is obvious that digital grading has increased the possibilities of image transformation tenfold. We propose to reflect on contemporary grading as a moment of experimentation, challenging the relationship to creation, tools, times and other team members. On the base of interviews and examples, without the desire to generalize, we will give here some suggestions for reflection to consider the grading moment as a place of experimentation or not.

C'est un lieu commun que de considérer que l'étalonnage numérique a décuplé les possibilités de transformations de l'image. Désormais, il est possible de travailler par zones, d'ajouter ou d'enlever de la matière, de séparer hautes et basses lumières. Chaque paramètre de l'image semble modifiable à l'infini, un infini qui n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes. L'étalonnage a changé de nature et continue d'ailleurs à évoluer (ce que l'on pourrait qualifier désormais de changement de degrés). Par exemple, il est envisageable aujourd'hui de travailler davantage sur la température de couleur. Je propose donc de réfléchir à l'étalonnage contemporain comme moment d'expérimentation, interrogeant les rapports à la création, aux outils, aux temps et aux autres membres de l'équipe. En effet, si l'expérimentation semble possible, cela dépend de nombreux facteurs. Pour cela, je me suis appuyée sur des entretiens de deux étalonneurs mais aussi d'un réalisateur¹. Nous évoquerons donc des cas particuliers sans volonté de généralisation, afin de proposer quelques pistes de réflexion pour envisager le moment de l'étalonnage comme un lieu d'expérimentation ou non.

Le numérique : des possibles à l'infini

De façon radicale, les problèmes en numérique se posent très différemment qu'en pellicule et dans la perspective qui nous anime, je voudrais mettre en exergue deux éléments qui font tendre l'étalonnage numérique vers l'expérimentation.

- L'un des points les plus intéressants qui transparaît vite dans les entretiens, c'est que le numérique ne paraît pas encore normalisé, ce qui est à la fois inquiétant et riche de potentiels. Yov Moor² (étalonneur) explique :

Techniquement, en numérique il n'y a pas de dogme. En digital, il y a moins d'aura, on voit les choses. Les *workflow* ne sont pas gravés dans le marbre. Le processus de recherche est plus intéressant. Car cela demande d'humaniser la matière au travers d'une vision, d'une sensation, d'un sens ou même d'une utopie³.

Plusieurs *workflow* restent possibles. Ainsi, on peut privilégier de travailler avec une LUT (souvent une LUT film, qui mime la pellicule), en REC 709, voire directement en Log ou même avec un espace de couleur qui n'est même pas encore normalisé, en ACES⁴. De plus, il est possible de mélanger les normes. Serge Antony (étalonneur)⁵, évoque ainsi :

Le côté magique du numérique, qui permet de croiser les flux, de faire des mélanges. En passant en ACES pour ensuite revenir, je vais gagner des couleurs, ce que je ne m'explique pas.⁶

Tout ne s'explique pas toujours en effet et les bifurcations font apparaître de nouvelles matières. Notons cependant que ce côté magique vient peut-être aussi d'un défaut d'informations. En effet, avec la multiplication des petits laboratoires, il manque parfois pour les étalonneurs de directeurs techniques sur lesquels s'appuyer pour le choix du *workflow*, alors que ceux-ci peuvent avoir une influence déterminante. Par exemple, Thibault Carterot (laboratoire M141) va proposer à Arnaud des Pallières pour son film *Orpheline* (2017), mais aussi à Serge Antony, d'utiliser la norme ACES au moment de l'étalonnage. Ce qui a permis au réalisateur d'être satisfait de l'image. La fabrication du master vidéo a cependant posé problème. En effet, la norme ACES n'étant pas encore normalisée, elle avait changé, ce qui entraînait des aberrations. Ce choix de mélanger les flux, de jouer avec le chaudron numérique comporte des risques et depuis le début du numérique, il y a parallèlement une volonté de normalisation du *workflow*, que l'on peut voir comme un appauvrissement ou une sécurisation.

- Par ailleurs, d'une certaine façon, le digital semble exiger une approche expérimentale en post-production. Ainsi Yov Moor (étalonneur) explique :

En 35, dans la manière d'appréhender l'image et la façon dont le 35 capte l'image, il y a quelque chose de quasi indicible et de généreux. La pellicule vit sa vie en quelque sorte, même si nous pouvons altérer son développement en labo. Il y a quelque chose de sensuel dans le rapport au support qui n'existe pas en digital. La pellicule est une matière vivante. En digital, il faut forcément manipuler, le Raw⁷ n'est pas si humain que cela. Il faut travailler pour ramener de la vie et de l'humanité.

Il faut malaxer, transformer la matière numérique et le moment de l'étalonnage y est propice. Yov Moor parle de « dompter le digital, pour ramener de l'humain », comparant cela avec ce qui s'est passé en musique au moment du passage au digital.

Enfin, notons également que l'on peut voir, souvent en temps réel, les implications esthétiques de chaque choix, ce qui permet une expérimentation instinctive, processus d'essais et d'erreurs :

On fouille, étape par étape, jusqu'au bout, jusqu'à prendre le luxe de se tromper, et puis, d'un coup, ça brille. L'expérimental est continu en étalonnage.

L'étalonnage numérique serait-il par nature expérimental ? Il est évident que cela ne concerne pas tous les films et qu'il y a des degrés dans l'expérimentation. Souvent, on affirme que chaque film est différent et que l'étalonnage n'est pas un moment isolé, « hors sol ». Comment s'articule la pulsion exploratrice et expérimentale de l'étalonnage numérique avec les outils disponibles, les autres membres de l'équipe de film ou encore le temps mis à disposition ? L'étalonnage en numérique, c'est un moment où tout est encore ouvert. C'est d'ailleurs l'infinie séduction mais aussi le piège du numérique. La palette est tellement riche qu'il y a presque trop de chemins. Comment la route finit-elle par se dessiner ?

Les outils

Commençons par la question qui paraît la plus simple, celle des outils. Il existe plusieurs logiciels d'étalonnage (associés à une console), DaVinci Resolve, Nucoda (Digital Vision), Baselight (film light), Firefly... Il ressort des entretiens que les coloristes passent d'un logiciel à l'autre et apprécient de changer, chacun de ces outils ne permettant pas forcément les mêmes choses. À ceci s'ajoute la question des *plug-in* qui sont très importants sur certains logiciels comme DaVinci Resolve mais coûtent aussi très chers. Un étalonneur indépendant (*freelance*) passe de laboratoire en laboratoire et l'équipement en *plug-in* peut-être différent. C'est un élément qu'il faudrait anticiper au moment des essais, ce qui permet de les utiliser au mieux. Selon Serge Antony, « si ce n'est pas anticipé en amont, c'est qu'il y a un problème ». Notons également que, pour un étalonneur *freelance*, il peut être délicat d'être responsable d'un achat pour le laboratoire. Or, les *plug-in* jouent un rôle de plus en plus essentiel, d'autant que les chefs opérateurs commencent à les connaître. Ainsi, le coloriste travaille en fonction des possibilités offertes par le logiciel et, suivant ce dernier, ce n'est pas forcément la même pensée de l'étalonnage qui est à l'œuvre. Yov Moor explique :

Dans le cas de Resolve, mon approche diffère par rapport à un long métrage sur Baselight. Dans le cas de Baselight, certains outils tels que le debayering, la variété d'espaces couleurs, les piqués d'images sont tous assignables dans des masques zonables dans une image. Resolve et Baselight sont deux logiciels qui doivent être compris en profondeur pour pouvoir tirer le maximum de leur science des couleurs, sinon on se retrouve à appliquer une forme de recette. Je cherche à éviter une sorte de mécanique des couleurs. Pour étalonner, je pense qu'il faut être un peu geek et entrer dans le logiciel.

Ce qui se joue ici, c'est également la définition de ce qu'est un étalonneur. Jusqu'où va la compétence technique et graphique de l'étalonneur ? De même que tous ne s'intéressent pas au *workflow* et ne mélangent pas les normes, tous ne considèrent pas que l'étalonneur doit entrer dans le logiciel. D'autres, comme Yov Moor, défendent cette approche, lui qui actuellement mène des recherches, dès qu'il le peut, pour modéliser le grain en 3D. Avec l'évolution des possibilités des outils, on peut aussi voir tendre le métier d'étalonneur vers le graphisme, avec la possibilité d'effacer les perches, de recadrer... Reste à voir si le film y gagne ou si cela devra être intégré dans le même temps d'étalonnage.

L'équipe de film

Le deuxième point essentiel, sans doute plus difficile à appréhender, est la question de la place de l'étalonneur par rapport au collectif filmique. Dans la salle d'étalonnage, se trouvent d'habitude le réalisateur, le chef opérateur et l'étalonneur. Peuvent s'y joindre, par moments, des membres de la production, le directeur technique du laboratoire, ou encore le superviseur VFX. Par rapport au tournage, le moment

de l'étalonnage est un moment en petit comité, qui permet sans doute davantage l'expérimentation. Ce n'est pas forcément le cas lors de toutes les étapes de la postproduction. Il y a ainsi une nette différence avec les VFX qui travaillent souvent en équipe de plusieurs graphistes.

Commençons par le chef opérateur. En effet, l'étalonneur fait partie de l'équipe image qui est dirigée par le chef opérateur. La plupart du temps, le chef opérateur participe à l'étalonnage et le dirige. Selon les chefs opérateurs et selon les films, plusieurs approches sont possibles. Yov Moor décrit :

Certains chefs opérateurs ne cherchent pas à expérimenter pendant l'étalonnage. Cela serait plutôt : ce que j'ai vu au tournage, c'est ce que je veux. C'est au moment du tournage que je donne tout, je cherche au moment de la captation et je ne veux pas travestir l'image derrière, ce sont des personnes ayant une approche photographique de l'image.

Pour d'autres chefs opérateurs, l'expérimentation se fait au moment des essais caméra où l'on discute pour donner un look à l'image. Et puis d'autres ont vraiment pris le digital pour ce qu'il est, sans plus vouloir tendre vers la pellicule et nous poussent à expérimenter tout du long.

De même, le réalisateur peut avoir envie de transformations marquées ou bien encore s'être habitué à l'image au moment du montage et avoir du mal à s'en éloigner. Le travail d'étalonneur est un travail d'écoute et de prise en compte des points de vue.

Selon Serge Antony :

C'est comprendre la personne qui est le plus compliquée, c'est plus intéressant de parler avec le réalisateur ou avec le chef opérateur plutôt qu'on vous indique les boutons à tourner.

Et Yov Moor ajoute :

Moi je ne suis pas toujours d'accord mais j'adore qu'on me mette dans une zone d'inconfort. Je ne fais aucune résistance inutile, c'est leur film. Ce que j'aime, c'est le point de vue, c'est pour cela que je fais de l'étalonnage.

Yov Moor et Serge Antony expriment tous les deux le besoin de « sortir de leur zone de confort », d'être « poussé dans ses retranchements » par le chef opérateur et le réalisateur. Ce goût de la direction tranchée, de la prise de position marquée, influe surtout en début d'étalonnage. Ainsi Yov Moor raconte :

J'essaie, au début, de ne pas être que dans le léger, pas que dans le « un ou deux degrés dans un sens ou dans l'autre »⁸. Sinon tout le monde est déçu. J'ai eu une fois un réalisateur qui voulait bouger au début un ou deux degrés à chaque fois. Cela a duré 5 jours et puis on lui a proposé avec un chef opérateur des choses plus marquées et le film a enfin pris vie.

Serge Antony décrit ainsi un début d'étalonnage :

Je veux que le réalisateur ainsi que le chef opérateur soient décisionnaires de l'image et c'est pour cela qu'on passe la première journée à tester. Je leur montre en Rec 709, en Log C, en Aces, avec des propositions de Lut film. Et puis on passe les étapes en escalier, ce n'est pas une progression régulière. Sur *Michael Kohlhaas* (Arnaud des Pallières, cheffe opératrice Jeanne Lapoirie), d'abord les deux premiers jours restent très contrastés, puis au fur et à mesure on a « décontrasté, » jusqu'au DCP où finalement on a trouvé cela trop gris et les trois derniers jours, on a tout « recontrasté ».

Michael Kohlhaas (2013) est un exemple de synergie entre le réalisateur, la cheffe opératrice et l'étalonneur, vers la proposition d'une image très contrastée et très saturée. Arnaud des Pallières, le réalisateur, explique :

Avec Jeanne Lapoirie, on avait déjà un peu les mêmes goûts. La même sensibilité. Tous les deux, on aimait la couleur, le contraste. On souhaitait « griffer » l'image du film. Ne pas nous contenter d'une image naturelle. On voulait imprimer un certain style au film. Une véritable écriture de lumière. On assumait de fortes zones sombres, notamment dans certains intérieurs, non compensées, afin d'obtenir un contraste violent entre intérieurs et extérieurs fortement ensoleillés. Tout en travaillant en lumière naturelle. C'est-à-dire très peu de lumière additionnelle (les décors étant peu faciles d'accès), quelques réflecteurs parfois et surtout le talent (c'est-à-dire surtout : le regard) du chef opérateur. On a joué des caractéristiques de l'Alexa. De ses défauts de l'époque dans le rendu limité des couleurs. Pour ce jus brun sur les visages (que nous avons salis au maquillage). Et obtenir cet aspect « statue vivante », qui a découlé principalement du jeu de l'acteur et d'un défaut dans le rendu des couleurs de cette caméra en particulier : l'Alexa. Défaut que nous avons retourné en qualité. Cependant, à la fin de l'étalonnage, alors que nous pensions être arrivés au bout de ce qu'on était en droit d'attendre d'un étalonnage « naturaliste », nous restions un peu sur notre faim. Nous n'étions que raisonnablement satisfaits. Il y avait quelque chose d'un peu sage dans le résultat obtenu, d'un peu moyen. J'ai fait part à Jeanne de ma légère frustration. Et le dernier jour, lorsque je suis venu revoir tout le film, un miracle avait eu lieu. Jeanne avait demandé à l'étalonneur de pousser arbitrairement la chroma et le contraste de 5% sur la totalité du film. Quelque chose du caractère excessif du personnage et du film était ainsi passé dans la nature de l'image. Qui s'approchait d'un rendu Technicolor, tout en restant une image naturaliste. Une image naturaliste stylisée. Interprétée. Qui convenait idéalement au film.⁹

L'étalonnage numérique participe complètement ici au processus créatif. Ainsi le côté monochrome est-il compensé numériquement tout en conservant le jus brun sur le visage. Arnaud Des Pallières a trouvé, avec le passage au numérique, l'image qu'il voulait :

Le contraste a donné tout son caractère au film, accentuant par exemple les fausses teintes projetées au sol par les nuages. Redessinant les visages. Surlignant les moindres nuances de variations météorologiques. Pour moi, la grande révolution de l'étalonnage numérique, c'est de pouvoir séparer hautes et basses lumières et de pouvoir n'agir que sur le contraste. Je voulais à la fois la saturation des couleurs et le contraste. Avant, pour contraster, il fallait forcément refroidir l'image. Et plus on rajoutait de la couleur, plus on ramollissait l'image, notamment en perdant de la définition. Je voulais toutes les couleurs à la fois, les chaudes, les froides, ce qui crée à mes yeux une image dynamique. Tendue. Pouvoir séparer ainsi, c'est extraordinaire. Cela demande une expertise de l'image différente mais une fois qu'on a compris comment cela fonctionne, qu'on sait quel caractère exactement de l'image on veut travailler, mais aussi qu'on peut dissocier des caractères afin de les travailler séparément, c'est incroyable de pouvoir amener l'ensemble de l'image d'un film vers une expression qui nous est propre. Vers une image singulière.

Cette recherche d'une image singulière peut pousser vers une approche expérimentale où, dans ce cas, toute l'équipe va dans la même direction.

Le temps de l'expérimentation

Je finirai sur une question cruciale, celle de la temporalité. En effet, même si l'étalonnage numérique confère de grandes possibilités de création, il n'est pas dit que le temps imparti laisse tout le loisir de les

exploiter. Ainsi, pour *Orpheline*, il n'a pas été possible de parvenir au résultat dans le cadre du temps imparti. Les semaines supplémentaires à la suite du basculement en ACES n'ont pu être accordées que grâce à la bonne volonté de l'étalonneur et du laboratoire. Serge Antony raconte :

Il a fallu 5 semaines d'étalonnage mais il y en avait moins de prévu. Quand on est investi, il est difficile d'abandonner, de lâcher un film et j'ai continué.

De façon plus générale, Serge Antony souligne le fait que, même si les possibilités se sont multipliées, le manque de temps rend difficile d'expérimenter autant qu'il le faudrait parfois. Au-delà du temps défini par la production, c'est souvent le désir du cinéaste qui porte le film et l'équipe. Notons cependant qu'en numérique, il faut aussi apprendre à finir et à choisir. Ainsi, même si de plus en plus de chefs opérateurs savent se servir de Da Vinci et proposent des modifications en montrant des images, l'étalonneur, lui, doit étalonner le film dans la durée, et en deux ou trois semaines. Le rapport aux images n'est pas le même. Serge Antony explique :

Je veux bien passer du temps mais sur un plan important. Sur un plan raté, ce n'est pas forcément une bonne idée. Il vaut mieux tirer le meilleur du meilleur. C'est cela qui donnera son image particulière au film.

Dans ce temps restreint, deux systèmes permettent de gagner du temps en amont.

En premier lieu, l'importance des tests apparaît centrale. Pourtant, il semblerait qu'avec le numérique, on teste presque moins qu'en argentique. En effet, autrefois, les gros laboratoires (comme *Éclair*) avaient davantage de moyens et faisaient des essais pour remporter les films (des sortes d'appels d'offres). Désormais, la multiplication des petits laboratoires a changé la donne. De plus, les essais français sont très normalisés et le plus souvent filmés chez le loueur, ce qui n'est pas forcément le support idéal pour l'étalonnage.

En second lieu, il est également possible et de plus en plus fréquent d'étalonner les *rushes* pendant le tournage. Tout d'abord pour les vérifier, puis pour donner une direction. Ce qui permet aux *rushes* d'être étalonnés au moment du montage, le réalisateur s'habituant vite à l'image. Les deux étalonneurs interrogés pour cette publication sont tous les deux favorables à l'étalonnage des *rushes*. De fait, comme toute création, l'étalonnage se déploie dans le temps et l'œil évolue. Je conclurai sur l'exemple d'un autre film d'Arnaud des Pallières, *Disneyland, mon vieux pays natal*. Le film a été tourné, monté et étalonné en 2001, puis le réalisateur en a refait l'étalonnage en 2017. Son œil avait changé :

Avec ce nouvel étalonnage, *Disneyland* change beaucoup. Ça me paraît presque un autre film maintenant. Parce que mon regard a beaucoup changé depuis qu'il s'est habitué à l'image numérique. On ne peut pas vraiment améliorer la définition du film, ni toucher au vieux format 1,33 pour la télévision. Mais la saturation des couleurs, la densité, le contraste, ça oui. C'est une vraie réinterprétation. Quand on a revu le master d'origine, avec l'étalonneur, il nous a paru totalement gris. Je suis conscient que mon regard a évolué. Particulièrement depuis 2004, époque où j'ai commencé à réfléchir à mon film *Parc*. Pour ce film, je m'étais plongé dans la photographie américaine contemporaine. Et sur tous ces points : saturation des couleurs, densité, brillance, contraste, mon regard s'en est trouvé profondément modifié. Mes exigences rehaussées. Caméra et étalonnage numérique me permettent d'être plus exigeant dans la voie de ces grands photographes de l'argentique des années 70 à aujourd'hui : épaisseur, profondeur, complexité, multiplicité des couleurs, dynamique des palettes. Énergie et structure données par le contraste et la brillance.

Ainsi l'étalonnage semble ici, pour le réalisateur, potentialité d'une nouvelle création, afin de toujours sur le métier remettre son ouvrage...

« La revue *Création Collective au Cinéma* propose un espace de réflexion sur la dimension collaborative du travail de création cinématographique et plus spécifiquement sur la question de l'équipe de film. Elle est ouverte à des démarches aussi bien historiques qu'esthétiques, économiques, techniques et sociologiques. Chaque numéro se compose d'un cahier de recherche, comprenant des articles de critique, ainsi que d'un cahier de création proposant, en regard, des documents relatifs à la fabrique filmique (entretiens, documents de genèse...). Le premier numéro, sur l'équipe de film, est disponible en ligne ; le second, consacré à la problématique du rapport entre invention, innovation et équipe, est sorti en mars 2019. »

<https://creationcollectiveaucinema.com/>

Biographies

Bérénice Bonhomme est Maître de conférences en cinéma à l'Université de Toulouse II Jean Jaurès (ENSAV). Elle est membre du laboratoire de recherche LARA-SEPPIA. Elle travaille actuellement sur les thématiques suivantes : Image et imaginaire ; La technique cinématographique dans son rapport à la création ; La question de l'équipe de film. Elle a publié *Les Techniques du cinéma*

(Dixit, 2011) et développe un projet de recherche sur les chefs opérateurs français dans leur lien au numérique, sujet sur lequel elle a écrit plusieurs articles. Elle coordonne, en outre, avec Katalin Pór (Université de Lorraine, 2L2S) un projet de recherche, sur l'équipe de film, intitulé : « Création collective au cinéma ».

Biography

Bérénice Bonhomme is a senior lecturer at the University of Toulouse II Jean Jaures (ENSAV), member of research laboratory LARA-SEPPIA. She works on these topics : picture and imagination ; filmmaking technology and creation ; film crew. She published *Les Techniques du cinéma* (Dixit,

2011) and develops a research project about cinematographers and digital technology. She wrote several scientific articles on this topic. She coordinates with Katalin Pór (University of Lorraine, 2L2S) a research project about film crew : La Création collective au cinéma »

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Je voulais remercier ceux qui ont pris le temps de répondre à mes questions.

[Retour au texte >](#)

² Yov Moor a travaillé sur de nombreux films comme étalonneur, notamment *Mustang* (2015), *La Douleur* (2017) ou *Shéhérazade* (2018).

[Retour au texte >](#)

³ Entretiens inédits du 20 juillet 2017 et 27 juin 2018.

[Retour au texte >](#)

⁴ La LUT (Look Up Table ou table de conversion en français) transforme les couleurs selon une table de conversion décidée en amont qui change une valeur en une autre valeur et permet de passer d'un espace colorimétrique à un autre.

Le REC 709 est un standard de l'industrie audiovisuelle pour la haute définition, proposant un espace colorimétrique.

Le format Log est un format d'enregistrement avec une image moins contrastée et saturée (flat). Il en existe plusieurs spécifiques aux fabricants de caméra, comme le S-Log (Sony) ou le Log C (Arri)

L'Academy of Motion Picture Arts a proposé un cadre pour faciliter la gestion de la couleur en postproduction. La version 1.0 de la spécification de l'ACES (Academic Color Encoding Specification) a vu le jour en 2008 – à l'époque sous l'appellation IIF (Image Interchange Framework) mais depuis rebaptisée en ACES. Pour davantage de précision, voir l'article de Ludovic Noblet (Dolby), Benoît Maujean (Mikros Image) et Marie Fétiveau (Mikros Image) : « Le point sur ACES : la maîtrise de la colorimétrie », texte mis en ligne sur le site *Mediakwest* le 17 septembre 2013, <http://www.mediakwest.com/post/animation-effets-speciaux/item/le-point-sur-aces-la-maitrise-de-la-colorimetrie.html> (dernière consultation le 14 janvier 2019)

[Retour au texte >](#)

⁵ Serge Antony a travaillé sur de nombreux films comme étalonneur, notamment *Les Invisibles* (2019), *Mademoiselle de Joncquières* (2018) et *Orpheline* (2016).

[Retour au texte >](#)

⁶ Entretiens inédits du 22 juin 2017, 4 août 2017 et 30 août 2018.

[Retour au texte >](#)

⁷ Le format RAW (cru ou brut en anglais) n'est pas une image. C'est l'enregistrement brut (avec une légère compression) des données de lumière et de colorimétrie qu'il faudra réinterpréter ensuite.

[Retour au texte >](#)

⁸ L'étalonneur travaille souvent sur des surfaces de contrôle proposant des boules de commandes et des molettes permettant de faire varier, de façon plus ou moins importantes des éléments de l'image comme la luminance, le gamma, le contraste...

[Retour au texte >](#)

⁹ Entretiens inédits du 26 juillet 2017 et 5 septembre 2018.

[Retour au texte >](#)

Vers l'image claire ?

Towards the Clear Image?

Christophe Guérin

Résumé

En revenant sur les étapes de ma pratique artistique, je décrirai quelques procédés et systèmes qui m'ont permis de réaliser des films en contournant certains principes classiques de la création de l'image. Avec ces dispositifs hybrides mêlant analogique et numérique et dans lesquels l'objectif est tantôt considéré avec désinvolture, tantôt absent, j'ai cherché à créer une image qualifiée par l'artefact, le stigmat, les traces, les ciselures de toutes natures. Un récent projet m'a conduit à constituer un nouvel arsenal technique qui a produit un changement d'approche, traduit par le désir de construire une image claire, comme purgée de toute surcharge. Mon engagement en faveur du cinéma expérimental est double et j'évoquerai également mon activité de programmeur, intimement associée à ma pratique artistique.

Abstract

While reconsidering the stages of my artistic practice, I will describe some processes and systems which enabled me to achieve films by circumventing some classical principles of the image creation. With these hybrid devices mixing analogical and digital and in which the lens is sometimes considered with flippancy, sometimes absent, I sought to create an image qualified by the artifact, the mark, the traces, chisellings of all natures. A recent project led me to constitute a new technical arsenal which produced a change of approach, represented by the desire to build a clear image, as purged of any overload. My commitment in the experimental cinema movement is double and I will also evoke my programmer activity, closely associated with my artistic practice.

Mon appartenance au courant du cinéma qualifié d'expérimental n'est pas nouvelle et elle est double. J'agis en effet sur le terrain de la création comme cinéaste et sur celui de la diffusion comme programmeur ; il me semble difficile de dissocier ces deux activités qui sont pourtant bien distinctes, mais qui façonnent toutes deux ma relation à l'image et au film.

En revenant sur les étapes de ma pratique artistique, je décrirai quelques procédés et systèmes qui m'ont permis de réaliser des films en contournant certains principes classiques de la formation de l'image. Avec ces dispositifs hybrides associant analogique et numérique et dans lesquels l'objectif est tantôt considéré avec désinvolture, tantôt absent, j'ai cherché à créer une image qualifiée par les stigmat, les traces, les ciselures de toutes natures. Un récent projet m'a conduit à constituer un nouvel arsenal technique. Celui-ci a participé à une nouvelle approche nourrie par le désir de construire une *image claire*, comme purgée de toute surcharge.

Premières bobines

Mes premiers films en Super 8 datent du début des années 1980. S'ils s'apparentent plus ou moins à la forme du journal filmé, il s'agit davantage de carnets de notes visuels dans lesquels sans véritable connaissance technique ni théorique, je tente quelques expérimentations intuitives et pour l'essentiel, ces bobines sont filmées plutôt classiquement, l'œil dans le viseur de la caméra. Je n'ai pas le souvenir d'intentions particulières, seulement celui du plaisir de filmer et plus encore de recevoir les bobines de K40 au courrier et l'intense émotion de la première projection.

Ensuite, mes expérimentations n'ont pas porté spécifiquement sur l'optique mais à la réflexion, il m'est apparu que de diverses manières, j'avais contourné certains principes classiques de la formation de l'image et que mon usage du dispositif optique n'a pas toujours été ordinaire - je m'en suis même parfois dispensé. Dans l'ensemble de ma production, je peux distinguer les films « tournés à la volée » en Super 8 et ceux qui relèvent de la pratique du *found footage*.



Le Havre port (1), Christophe Guérin, 2008

Les films tournés à la volée / l'œil déporté

Élu par cette crapule – unité de programmation de cinéma expérimental – avait installé un labo d'artiste dans une friche portuaire du Havre. Après une formation à Grenoble au labo MTK, j'ai passé des heures dans l'obscurité à traiter des bobines de Super 8 et 16mm dans des spires *Lomo* et j'ai développé la pellicule de mon film *Le Havre : port*.

Le film a été tourné en Super 8 n&b avec une caméra Bauer C107XL pendant un parcours à bicyclette sur la zone portuaire du Havre. La prise de vue est réalisée en mode image par image grâce à l'intervallomètre intégré à la caméra qui permet de filmer à des cadences variables. Pour ce qui est des réglages, le mode d'exposition est automatique, la mise au point est calée sur l'infini, seules varient la focale et la cadence de prise de vue. Le guidon du vélo est tenu d'une main, la caméra de l'autre, à bout de bras, plus ou moins dans l'axe de la progression et parfois latéralement, en fonction de la nature du paysage qui défile.

Dans cette posture, la caméra n'est pas ce qu'elle est d'ordinaire, c'est-à-dire le prolongement de l'œil, elle devient l'extension du corps, elle vient en quelque sorte *augmenter* le corps du cinéaste et l'objectif devient alors un œil déporté, hors de contrôle. L'axe optique n'est plus la référence pour construire l'image. Ainsi, ne pouvant matériellement viser et progresser sur ma bicyclette en même temps, je ne vise pas et de la sorte, je ne suis pas installé dans la posture *normale* de l'opérateur, l'œil rivé à l'œilletton. Je délègue à l'objectif de la caméra la saisie à la volée des découpes de ce paysage qui défile et qui, mises bout à bout, vont le reconstituer de façon accidentelle, accidentée.

Les photogrammes qui se forment sur l'émulsion ne sont donc pas le résultat d'une visée, d'une action qui combine divers facteurs de composition de l'image, mais sont le produit d'un *accident*, d'une rencontre entre l'objectif de la caméra et le paysage qui m'entoure. La chaussée sur le port n'étant pas adaptée à la bicyclette, il y a dans ce parcours de nombreux soubresauts. Sur la pellicule, l'échantillonnage du paysage, s'il reste plus ou moins linéaire, est fortement perturbé par les secousses que subit la caméra et le *jump-cut* continu du tourné-monté qui impose son allure effrénée. Bassins, quais, entrepôts, grues, tracteurs, architecture de conteneurs et hommes au travail, ruines présentes et futures défilent tels des impressions fugitives.

J'avais déjà appliqué ce principe de tournage à la volée sur un film précédent intitulé *Pas à Pas*. Le film est l'aboutissement d'une démarche qui combine structurellement l'acte de filmer et celui de marcher : le projet consiste à parcourir une distance prévue en filmant un métrage prévu. Le résultat est un diptyque constitué à partir de deux parties tournées en Super 8 lors de marches effectuées dans le pays de



Pas à pas, Christophe Guérin, 2007



LE HAVRE: PORT

Caux (Normandie) en 1999 et 2001. *Pas à pas* fait référence à la fois au mode de transport et au mode de prise de vue au cours de ce cheminement. Le moteur de la caméra ne tourne pas en continu mais la pellicule avance *pas à pas*, selon le mode de prise de vue image par image. Il n'y a pas de rythme prédéfini, simplement le calcul approximatif permettant de tourner trois bobines de Kodachrome 40 en trois jours, le temps de chaque parcours.

Dans le montage final, la rencontre des deux images est délibérément fortuite : l'ordre du montage caméra est respecté, il n'y a ni ajouts ni transformation graphique, simplement soustraction de certains plans d'un côté ou de l'autre du diptyque – ce qui permet de focaliser le regard sur une image. J'ai



CROSS, Christophe Guérin, 2014

également introduit quelques variations de la vitesse de défilement. Le paysage de *Pas à pas* n'est pas construit à partir d'un point de vue, mais de deux lignes de fuites projetées sur l'écran ; deux images dont la rencontre accidentelle crée une nouvelle perspective.

Le film est tourné avec une caméra Chinon 132PXL sans bague de mise au point, équipée d'un petit zoom et d'une option de prise de vue image par image, caméra basique entièrement en plastique, très légère et parfaitement adaptée au projet. À la différence du film *Le Havre : port*, quelques séquences



PAS A PAS (1'50)



Caméra, Christophe Guérin

sont tournées en visant, quand je m'arrête au bord du chemin et que je m'attarde sur un détail ou un événement. Cela crée des pauses dans la continuité du travelling avant lors desquelles j'isole un sujet : des bâtiments, des animaux, un élément du paysage...

Pour *CROSS*, je reprends d'une part le principe du tournage à vélo initié avec *Le Havre : port* mais cette fois en milieu urbain - dans le centre-ville du Havre reconstruit par Auguste Perret et, d'autre part, la construction en diptyque qui permet la simultanéité de deux images comme dans *Pas à Pas*. Ici il n'y a pas de *split screen*, mais une seule image en 16/9 formée par deux images 4/3 qui fusionnent en son centre.

CROSS propose une condensation du paysage urbain : condensation temporelle - le trajet dans la ville, filmé en discontinu, est restitué par un flux d'images précipité – et condensation spatiale - les parcours se chevauchent, se croisent; les points de vue se multiplient, l'horizon fait défaut, les lignes s'entrecroisent. L'espace ordonné du tissu urbain est totalement brouillé.¹



CROSS (1')



Pellicule, Christophe Guérin



Scanner, Christophe Guérin

Dans ces trois films, l'acte de filmer ne s'accomplit pas comme un simple enregistrement, mais relève de la performance: le corps-caméra est engagé dans un dispositif en mouvement qui va générer une écriture filmique plus corporelle que visuelle. La restitution du paysage est pensée comme le résultat de cette expérience physique.

Dans ce contexte, où le cadrage se fait et se défait au jugé, au gré d'un geste plus ou moins calculé, la relation à la caméra s'apparente à une certaine forme de *désinvolture* qu'il faut entendre dans ses deux acceptions :

a/ Manière quelque peu inhabituelle d'être dégagé, libre et élégant. En effet, il n'est pas ordinaire de filmer sans contrôler l'image d'une manière quelconque. Ainsi est-il *inhabituel* d'être dégagé de la contrainte de la visée et engagé ailleurs - à la relative stabilité du dispositif de progression sur le chemin ou la route. *Libre* de pointer ma caméra où bon me semble, pas nécessairement dans la direction de mon cheminement, par exemple dans *Cross* quand je tourne autour de l'église et que je vise le clocher avec mon bras tendu vers le ciel. Et pour ce qui est de l'*élégance*, pourquoi pas : filmer sans en avoir l'air...



Banc-titre, Christophe Guérin

b/ Manière de se comporter avec une liberté excessive voire inconvenante. En faisant un pas de côté, on pourrait soutenir qu'en matière de création, en particulier dans le domaine de l'expérimentation filmique, *la liberté excessive* est une condition et que l'inconvenance est toujours bienvenue, mais de cela, c'est à chacun d'en juger...

Dans la posture expérimentale qui préside à la création de ces films tournés à la volée, ma relation au dispositif optique ne relève pas de l'ignorance – j'utilise en toute conscience un outil qui me permet d'enregistrer les images ; ni de la négligence mais procède davantage de la distance :

- distance réelle, physique entre l'œil et l'objectif
- distance symbolique dans l'acte de filmer qui me permet en quelque sorte d'autonomiser la caméra
- distance imaginaire, qui me permet de penser l'image sans la contrôler *a priori*.



Le Havre port (2), Christophe Guérin



Romance sans paroles, Christophe Guérin, 2013

Les films de *found footage*

Parallèlement à cette production en Super 8, j'ai réalisé une dizaine de films qui rentrent dans la catégorie du *found footage* et il y a ici un lien entre mon activité de programmeur et ma production artistique, matérialisé par la pellicule.

Comme programmeur, devant assurer les projections en 16 mm, j'ai un contact direct avec les bobines de films que j'ai toujours eu du plaisir et de l'émotion à manipuler – en vivant ce moment comme un privilège, celui de voir, de toucher des yeux, concrètement, le film (cette expérience est particulièrement instructive lorsqu'il s'agit d'artistes tels que Paul Sharits, Stan Brakhage, Peter Kubelka, Cécile Fontaine, Rose Lowder...). C'est cette affection pour le ruban de celluloïd qui m'a conduit à récupérer par divers moyens des films jetés, perdus, abandonnés. Souvent sans intérêt particulier, le film matériel recyclé peut donner lieu alors à de multiples spéculations : il va être traité et volontiers maltraité - selon divers procédés bien connus ou en concevant des techniques particulières. Dans ma cuisine personnelle, j'ai élaboré quelques recettes...

Un premier procédé évite l'étape de la prise de vue en utilisant un scanner transparent. Cette méthode permet aussi bien de reproduire l'échantillonnage linéaire de la pellicule en scannant les photogrammes qui se suivent ou bien de déconstruire totalement le matériau de départ en ciselant et morcelant le ruban filmique puis en scannant – plus ou moins au hasard - des échantillons ainsi produits, comme je l'ai fait pour mon film *Romance sans paroles*. Le matériau de départ est une bobine d'un film de cape et d'épée en 35mm n&b, que j'ai découpé selon plusieurs méthodes : en longueur, en largeur, en diagonale... À partir de ces lambeaux de films, j'ai créé des centaines d'images que j'ai assemblé afin d'obtenir une composition rythmique, un flux d'énergie lumineuse.

J'ai expérimenté un autre procédé en mettant au point un dispositif qui est une sorte de banc-titre : la pellicule est maintenue dans un rail horizontal rétro-éclairée et tirée manuellement de manière à défiler sous l'objectif de l'appareil photo muni d'une bague macro. La prise de vue se fait image par image en utilisant un intervallo-mètre, avec un temps d'obturation suffisamment long permettant d'obtenir des effets de filés plus ou moins prononcés selon la vitesse de défilement de la pellicule.

Avec ce travail en cours, j'explore la collision, le bégaiement, le recouvrement dans un jeu de contraste entre apparition et disparition, négatif et positif, image et signe, qui se disputent l'espace d'un *pumping screen* fantomatique.



Romance sans paroles



Fendre les flots, Christophe Guérin, 2016

Trois caractéristiques communes à ces deux façons de faire des films

1 - La qualité des images. Dans les films tournés en Super 8, on peut distinguer le grain de l'émulsion, les rayures du support, les traces accidentelles du développement manuel, c'est-à-dire la matière même du film.

Dans les films de *found footage*, d'une part le grain de l'émulsion et tous les défauts du support, amplifiés par le traitement numérique, et d'autre part la combinaison de plusieurs couches d'images participent à une forme de brouillage. Dans les deux cas, l'image est plus ou moins maltraitée, esquintée, brouillée, ciselée. Elle porte les stigmates du processus de création qui la rendent difficilement déchiffrable. Ce n'est pas une image qui peut se définir par sa lisibilité : ce n'est pas une *image claire*.



SANS TITRE (1'18)

2 - Le rôle de l'objectif. Pour les films tournés sans viser, il est déporté et tenu à distance, et pour les films sans caméra, il est absent du dispositif. Dans les deux cas, la qualité des images – telle que je viens de la décrire – n'est pas fondée sur le rôle de l'optique dans le dispositif.

3 - La place du hasard. Celui-ci fait partie de la règle du jeu, du principe productif. Pour les films tournés sans viser : hasard du cadrage approximatif et succession aléatoire des photogrammes en fonction de la cadence de prise de vue image par image mais aussi aspect accidentel de la rencontre entre deux images du diptyque. Et concernant les films de *found footage*, on retrouve un double niveau de hasard, dans la matière scannée et dans la rencontre des couches lors du *compositing*.

Un nouveau projet

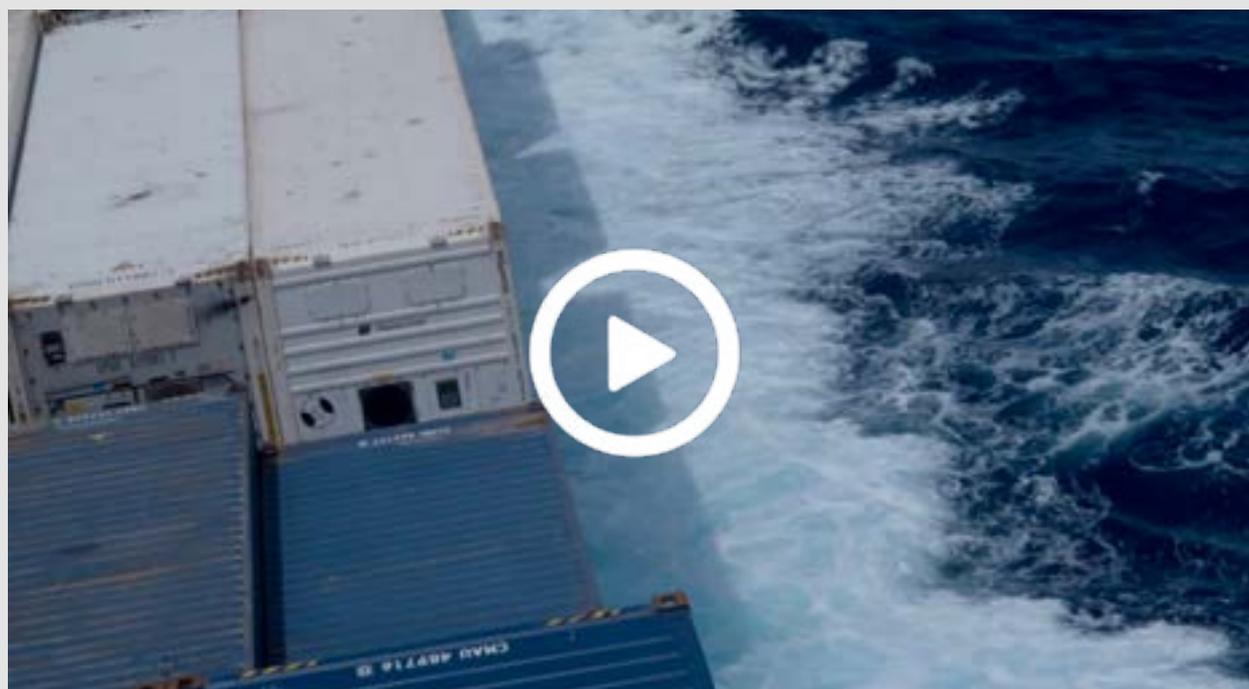
Un projet récent m'a conduit à repenser ma relation à l'outil, donc à la création des images. En août 2016, j'ai embarqué au Havre à bord d'un porte-conteneurs pour un voyage de 42 jours vers l'Amérique Centrale. J'ai filmé cette expérience : la traversée de l'Atlantique, les escales en mer des Caraïbes, le retour vers l'Europe et les grands ports du nord. L'expérience, c'est l'enchaînement des jours, une certaine monotonie et je me suis efforcé d'être attentif à toutes les variations : la mer, les nuages, l'horizon ; le navire, la passerelle, les ponts, les machines ; les zones portuaires, les manœuvres, les opérations commerciales. J'ai vécu le navire comme un espace paradoxal : un lieu fixe et délimité, mais toujours en mouvement sur l'infini de la mer. Ceci m'a conduit à penser une écriture filmique dans laquelle il n'y aurait que très peu de mouvement de caméra, des plans fixes qui devaient durer assez longtemps pour que le mouvement s'installe dans l'image. Cette façon de construire l'image était donc bien différente de mes expériences précédentes.

C'est aussi une nouvelle façon d'aborder la question du temps. Par exemple dans *Le Havre : port* ou dans *Cross*, le temps est condensé à cause du montage caméra en jump cut, là au contraire, le temps est dilaté, suspendu. Ce qui, de manière inattendue, rapproche cette façon de faire des plans assez longs de la peinture : le spectateur n'est pas pris dans un flux d'images dont la densité sollicite sa rétine sans relâche, il a au contraire le loisir de laisser divaguer sa pensée au cours d'une attention flottante. Alors que je pensais m'éloigner d'une manière de cinéma plasticien pour explorer le territoire d'une

forme de *straight cinema* – comme il y a eu la *straight photography* en réponse au pictorialisme dans l'histoire de la photographie, je réalise que je n'ai jamais été aussi proche de la peinture, mais par la question de la temporalité et non celle de la matière d'image.

Pour réaliser ce film, s'est posée alors la question du choix de matériel. Ayant eu plus d'une fois de mauvaises surprises lors de tournage en Super 8 et souhaitant pouvoir contrôler les *rushes* pendant le tournage, sachant que j'allais être 42 jours à bord d'un cargo sans aucune possibilité d'assistance, j'ai choisi de filmer en numérique, mais un peu à reculons. Plusieurs solutions étaient possibles mais guère enthousiasmantes jusqu'au jour où j'ai découvert la D16 Bolex, une caméra numérique conçue aux États-Unis, avec l'aval de la célèbre firme suisse Bolex. Cette caméra est équipée d'origine d'une monture C comme la H16 Bolex, ce qui m'a permis de tourner avec des objectifs qui ne sont pas sans défauts mais qui ont une vraie personnalité, comme le zoom Angénieux type L2.

Jusqu'alors, j'avais fait mes films avec des moyens très modestes et des connaissances techniques limitées à ce qui était nécessaire. Je n'avais jamais travaillé avec un tel équipement dont la maîtrise m'a imposé un double apprentissage. D'abord, au niveau de la prise de vue : la caméra n'ayant aucune assistance à la mise au point et à l'exposition, tous les réglages sont manuels. Cela demande une certaine pratique avant d'obtenir une image « correctement » exposée. Par ailleurs, j'ai fait de très nombreux tests avec diverses optiques afin d'en étudier les caractéristiques, ce qui m'a permis de chercher dans l'image des éléments que j'avais jusqu'alors négligés : déformations angulaires, aberrations chromatiques, piqué... Ensuite, au niveau de la post-production, la caméra filmant en format RAW, cela impose un flux de production assez contraignant. Tout cela n'a rien d'extraordinaire, mais dans mon parcours cette expérience nouvelle dans la construction de l'image représente une rupture. Cette approche que l'on pourrait qualifier de plus traditionnelle est de fait une véritable expérience car j'explore un nouveau territoire. Ce n'est pas un retour aux fondamentaux – je ne suis jamais passé par là mais l'apprentissage d'une nouvelle manière de filmer, donc aussi de voir. En quelque sorte, je fais un peu le chemin à rebours. C'est pourquoi je considère *Fendre les Flots* comme mon film le plus expérimental, non du point de vue de l'expérimentation, mais du côté de l'expérience.



Film-annonce *Fendre les Flots* (1'45)

L'image claire ?

Pour qualifier cette image, purgée de toute trace, stigmat, ou artefact qui viendrait perturber sa lisibilité, j'ai employé le terme d'*image claire*, en référence à la *ligne claire* qui définit une certaine école de bande dessinée. Dans le dispositif de production de cette *image claire*, l'objectif a une part fondamentale car l'image se construit par le regard, le dispositif optique est la prothèse de l'œil.

Il ne s'agit pas, dans ce désir d'*image claire*, d'obtenir l'image la plus lisible, la mieux définie possible, l'*image nette*. Il ne s'agit pas de filmer en 4K avec des objectifs scientifiquement parfaits et pour être plus précis, cette image claire se définit par contraste (mais non par réaction) à l'image *esquintée* que j'ai produit jusqu'alors.

En cherchant l'origine de ce désir, il m'apparaît que cette bifurcation s'explique aussi par la recherche d'une nouvelle temporalité dans le film. Mes travaux précédents témoignent d'une certaine agitation à la fois graphique et temporelle alors que ma pratique actuelle s'oriente vers une forme de stase, d'étiement. Dans *Fendre les Flots*, l'image claire est également une image longue. Peut-être mon intérêt à montrer des images stigmatisées par le processus de création fait-il place à une inclination vers une écriture dans laquelle le geste est transparent, entraînant le cinéma du côté de la *cosa mentale*.

Pour conclure, il me faut commenter la présence de ce point d'interrogation qui ponctue le titre de mon article : rien n'est catégorique ni définitif : je n'ai pas renoncé au côté obscur de l'image...

Biographies

Christophe Guérin a réalisé une vingtaine de films qui circulent dans le circuit des festivals internationaux. Son travail de cinéaste s'articule autour de deux axes principaux :

- L'approche du paysage : rural avec *Pas à Pas* (2007), portuaire avec *Le Havre : port* (2008), urbain avec *Cross* (2014), maritime enfin, avec son documentaire *Fendre les Flots* (2016).

- La pratique du *found footage* : elle donne lieu à diverses recherches sur le matériau argentique comme dans *Chez Sacha* (2006), *Las Vegas Shadows* (2009), *Romance sans paroles* (2013).

Très impliqué dans la promotion du cinéma expérimental, il a fondé l'association Elu par cette crapule (1992-2015) qui a organisé en Normandie des centaines de projections, rencontres, performances et ateliers et propose depuis 2010 une programmation exigeante au MuMa (Le Havre) dans le cadre des séances MuMaBoX. Il est par ailleurs trésorier de Light Cone, un des plus importants distributeurs européen de cinéma expérimental. Il vit et travaille au Havre.

L'essentiel de ses films est distribué par Light Cone.

<https://lightcone.org/fr/cineaste-1764-christophe-guerin>

Biography

Christophe Guérin has made about twenty films which circulate in the circuit of the international festivals. His work of filmmaker is articulated around two main axes:

- Approach of the landscape : rural with *Pas à Pas* (2007), harbour with *Le Havre: port* (2008), **urban with Cross** (2014), maritime finally, with his documentary *Fendre les Flots* (2016).

- Practice of the found footage: which gives various research on material film as in *Chez Sacha* (2006), *Las Vegas Shadows* (2009), *Romance sans paroles* (2013).

Very committed in the promotion of experimental cinema, he founded the association Élu par cette crapule (1992-2015) who organized in Normandy hundreds of screenings, meetings, performances and workshops and proposes since 2010 a particular monthly screening program in MuMa (Le Havre) called MuMaBoX. He is also treasurer of Light Cone, one of the most important european distributors of experimental cinema. He lives and works in Le Havre.

Most of his films are distributed by Light Cone.

<https://lightcone.org/fr/cineaste-1764-christophe-guerin>

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ D'ANGELA T. parle de CROSS dans son article *Lo splendore del mondo, o la politica della bellezza* dans la revue en ligne *LA FURIA UMANA*: <http://www.lafuriaumana.it/?id=422>
[Retour au texte >](#)

FONDER UNE ESTHÉTIQUE

ESTABLISH AN AESTHETIC

La nuit remue

Darkness Moves

Cyril Béghin

Résumé

La nuit existe-t-elle encore, à l'ère du cinéma numérique ? Chaque nouvelle caméra repousse les limites de la captation dans l'obscurité, mais cette victoire technique sur la nuit a des effets esthétiques complexes. Partant de l'idée que tout spectateur de cinéma possède un « imaginaire de la technique », lui-même part des perceptions de la technologie, ce texte explore à travers une dizaine d'exemples ce que le numérique transforme dans nos perceptions de la nuit filmée : ce qu'il advient de la division de la lumière, de l'autonomie des pixels, des montages hétérogènes dans le cadre et du problème plus général du « post-optique », considéré ici à travers les technologies infrarouges et thermiques.

Abstract

Does the night still exist, in the digital cinema era ? Each new camera pushes further the limits of what can be shot in the darkness. But this technical victory over the night has some complex aesthetical effects. Based on the idea that every moviegoer has a kind of « technical imagination », which is itself part of the perceptions of technology, this text explores through a dozen of examples what has changed in our perceptions of the night shot in digital cinema: what happens to the division of the light, the autonomy of the pixels, the heterogeneous juxtapositions inside the frame, and the more general problem of the « post-optic », considered here through infrared and thermic technologies.

Cette intervention portait d'abord un autre titre, excessivement sobre et technique : « Filmer en conditions de basses luminosités ». Il ne s'agira pas tout à fait de cela.

N'étant ni praticien ni technicien, je ne saurais dire grand-chose sur l'emploi des outils de tournage. Mon point de vue est celui d'un spectateur, d'un curieux des images et parfois d'un analyste. Je m'informe pour avoir les idées plus claires sur les techniques, mais quels que soient ces efforts, mes idées restent entachées d'imaginaire ou de fiction. Ma perception d'un film est dépendante, comme celle de tout spectateur non spécialiste, d'un *imaginaire de la technique* cinématographique, qui est une part de ce que l'on pourrait nommer les perceptions de la technologie, dont le jeu dans l'esthétique est rarement exploré¹.

Par ailleurs, ce ne sont pas les « basses luminosités » qui m'intéressent ici, plutôt la nuit, la grande obscurité. Mon interrogation de départ était assez semblable à celle des associations écologistes qui s'inquiètent pour la nuit à l'ère de la pollution lumineuse. Certaines réclament la préservation de la « nuit

nocturne », comme si la signification du substantif n'était dorénavant plus la même que celle de l'adjectif. D'un côté, il y aurait la nuit délavée par les lumières humaines ou percée par les prothèses optiques qui permettent de voir malgré elle ; et ailleurs, résistant dans des poches géographiques comme dans quelques niches visuelles, il y aurait le nocturne, l'ancienne nuit.

La nuit existe-t-elle encore, à l'ère de l'image numérique ? La nuit optique et ontologique : l'obscur comme limite du visible, les ténèbres impénétrables au-delà de la pénombre, là où l'œil humain ne discerne plus rien que du noir ? Et si le cinéma peut difficilement être qualifié de « pollution lumineuse » (ou bien selon un tout autre sens qu'écologique), ne participe-t-il pas technologiquement de cette pollution qui a défigurée la nuit, aujourd'hui comme depuis ses origines² ? On entend parler de capteurs de caméra aux sensibilités décuplées, de technologies infrarouges surpuissantes, de caméras thermiques capables de discerner un corps humain dans l'obscurité totale à trente kilomètres de distance – cette information n'est pas imaginaire, on y revient plus loin. La nuit a-t-elle été vaincue ? Techniquement parlant, il semble que oui. Esthétiquement, ça n'est pas si simple. C'est pourquoi, un peu par bravade et pour citer un poète, mon titre est devenu « La nuit remue » : elle bouge encore.

Ceci posé, on espère ne pas entretenir une lamentation. Il ne s'agit pas de faire un hymne à la nuit passée contre les méchants pouvoirs nyctalopes du présent (le nyctalope est celui, humain ou animal, qui voit dans l'obscurité). Car en commençant à chercher des films, j'ai vite compris qu'une simple loi dialectique est à l'œuvre : lorsque l'obscurité disparaît, la lumière devient un objet de mutation, puisqu'elle prend la place. La question se transformait donc ainsi : que devient notre perception de la lumière cinématographique, dans la nuit qu'elle dilue ou qu'elle transperce ? Et aussi : quel imaginaire technique de la lumière produit la nuit numérique, au cinéma ?

Quelques réponses s'esquissent à partir d'une dizaine d'extraits de films qui forment une suite d'intuitions esthétiques plus qu'une démonstration analytique ou un parcours historique. Il y manque des cas célèbres comme *Panorama of Esplanade by Night* d'Edwyn S. Porter (1901) ; les archives des missions Apollo (1969-1972) et *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (1975) ; *Predator* de John McTiernan (1987) ou *Collateral* de Michael Mann (2004). Aucun ne modifierait fondamentalement nos constats.

Divisions

Le premier exemple est tiré d'un film de 1920, qui va nous servir de métaphore. Il s'agit d'une scène intervenant à la fin de *The Symbol of the Unconquered* (1920) d'Oscar Micheaux — l'un des premiers cinéastes afro-américains de l'histoire, et encore aujourd'hui l'un des plus importants. La scène montre des membres du Ku Klux Klan déferlant, la nuit, sur les terres d'un homme noir dont ils cherchent à expulser la famille³. Pendant ce temps, cet homme essaye de rejoindre les lieux, à cheval, et l'on assiste à un va-et-vient surprenant entre les deux actions : dans cette scène consciencieusement ouverte par une horloge indiquant minuit, le montage alterne des plans nocturnes et des plans diurnes. Les cagoules du Ku Klux Klan chevauchent dans la nuit avec des torches, tandis que leur victime afro-américaine chevauche en plein jour. Du point de vue de la militance anti-suprémaciste du film, l'effet est limpide : il y a une coupe irréconciliable entre les deux versants de l'action, les personnages ne peuvent littéralement pas faire un monde ensemble. Néanmoins, plus trivialement, il est probable que dans l'économie serrée des *race films* indépendants d'Oscar Micheaux, la scène avec le cavalier seul a été filmée de jour parce qu'il n'y avait pas de raison narrative de l'éclairer de nuit avec des torches, ni de temps ou de moyens techniques pour le montrer par exemple sous la lumière d'une fausse lune — quant à l'hypothèse que les plans diurnes étaient destinés à être teintés en bleu pour du « *day for night* », elle est invérifiable et n'ôte rien au choc entre les éléments du montage.



The Symbol of the Unconquered, Oscar Micheaux, 1920



Après un premier moment d'incompréhension, on accepte la scène, doutant même de ce que l'on voit (ce jour ne serait-il pas effectivement une nuit ?) et cherchant plus ou moins consciemment du regard ce qui en inverserait les signes (l'ombre des feuillages n'est-elle pas en vérité aussi noire que la nuit ?). Ce qui entre en jeu ici est beaucoup plus qu'une élasticité des conventions. On pourrait en effet affirmer que le montage transforme le jour en nuit uniquement parce que la fiction nous dicte d'en accepter l'opération. C'est le récit qui, implicitement et pour cette seule scène, donnerait l'énoncé performatif d'une aberration provisoire : « Durant quelques secondes, chers spectateurs, le jour, c'est la nuit ». Mais il y a une autre opération à l'œuvre : cette scène, si l'on accepte la brutalité de son montage, montre que la lumière est divisée. Par tâches, en détails ou en éclats, elle m'invite à voir de la nuit dans le jour et du jour dans la nuit. La fiction est à double effet, instruisant concrètement ma vision autant qu'elle appelle une suspension d'incrédulité.

Diviser la lumière est en partie un problème d'optique — plutôt que de « division » de la lumière, on parle plus volontiers de « décomposition ». Au cinéma, ça a été aussi une affaire d'émulsions et de filtres, aujourd'hui de capteurs. Mais la division dont je voudrais parler, et dont le modèle m'est donné par le montage du film d'Oscar Micheaux, a plus à voir avec un imaginaire technique. La sensibilité spectaculaire de certains capteurs de caméras numériques met les apparences du jour dans la captation de la nuit, mais elle le fait en divisant la lumière d'une manière nouvelle, division qui a lieu à l'intérieur des machines et pour ma perception de spectateur. Je parle depuis ce lieu entre les deux, entre la machine et la perception.

Un grain imaginaire

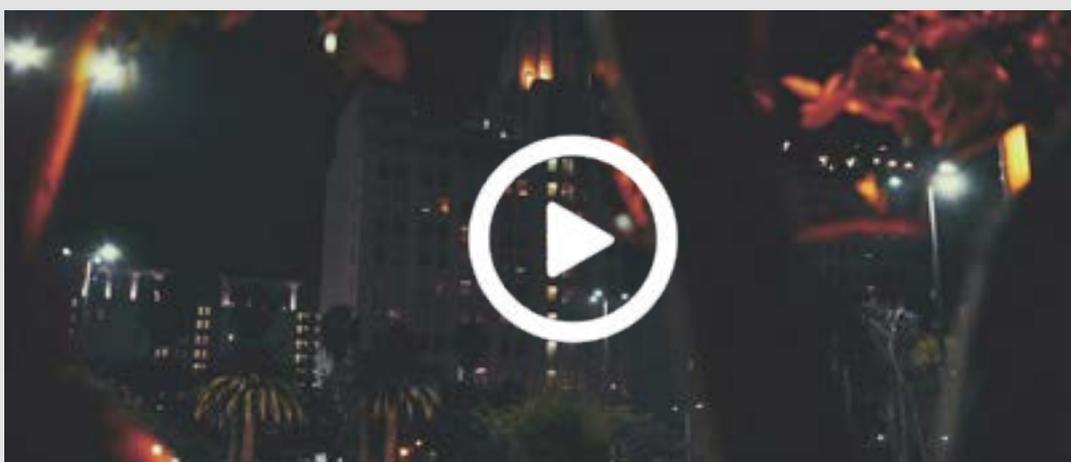
On trouve sur les plateformes vidéo d'Internet d'innombrables tests d'appareils numériques réalisés en conditions nocturnes. J'en choisis deux, provenant du site Vimeo et filmés en 2015 avec le Sony Alpha7 par des semi-professionnels américains. Le premier s'intitule, de manière significative, *Now I See*, « À présent, je vois » ; le second, *Subway to Downtown*⁴.

Le premier court métrage décrit une plage la nuit dans des conditions de lumière naturelle, aux abords d'un ensemble de bâtiments éclairés, en alternant la nuit nocturne qui correspond à la vision des anciens appareils, avec la « nouvelle nuit », filmée avec la capacité du Sony et où, comme le dit naïvement le

titre, « je vois enfin ». On n'est pas très éloignés du montage du film d'Oscar Micheaux : ici aussi, deux lumières différentes composent la même nuit. Mais une sorte de montage perceptuel interne à l'image se discerne aussi fortement dans les plans enregistrés avec le nouvel appareil. C'est celui qui, suivant les profondeurs de champs variables, avec plus ou moins de netteté, juxtapose dans le même cadre les ciels bleus-gris de la nuit mutante et la clarté modulée des architectures, ou les éclairages urbains vifs et l'éclat brusquement éblouissant d'une allumette, ou bien encore le reflet de la lune dans l'eau, quelques pointes d'étoiles dans le ciel pourtant clair, et la visibilité parfaite de corps assis sur la plage. Je vois ensemble des figures que la photographie nocturne ne semblait pas encore permettre de concilier aussi clairement, mais je les vois *dans l'isolement de leurs lumières*. C'est spectaculaire dans le second court métrage, *Subway to Downtown*, où une nuit urbaine devient une constellation de motifs lumineux séparés et de différentes tailles. L'image semble ainsi émiettée du dedans — d'où, je crois, l'espèce d'instinct qui pousse ceux qui filment à ne pas laisser l'appareil au repos, à le faire bouger pour que le mouvement reconstitue de l'unité spatiale par le balayage, et fasse traîner certains reflets ou baver quelques lampadaires.



Now / See, Philip Bloom, 2015



Subway to Downtown, Mike Dewey, 2015

Mon idée, ou mon sentiment, je ne sais trop, est que des nuits numériques de ce genre rendent tout à coup pleinement visible ce que l'on pourrait baptiser la tendance « mérismatique » de la captation numérique. « Mérismatique » est un adjectif savant qui vient de la rhétorique et de la phonologie. En phonologie, le niveau mérismatique est le plus petit niveau de division de ce qui se prononce. Mais je reprends le mot parce qu'il a été utilisé par l'historien de l'art Jean Louis Schefer pour parler d'un « degré mérismatique de la peinture » qui serait « l'examen technique d'une texture⁵ ». Schefer explique que, voulant écrire à propos d'une toile de Paolo Uccello, il en considère la reproduction photographique dans un livre. La peinture s'y trouve passée par deux filtres, celui du grain de la photographie argentique et celui de la trame de l'imprimerie. C'est une sorte de grille, dit-il, comme une « résille » qui produit « une division incessante des mouvements de la peinture ». Il nomme cela encore un « niveau mérismatique du détail » et un « grain imaginaire⁶ ».

Je vois qu'il y a une division mérismatique de la lumière inédite, dans la texture de l'image numérique. Mon imaginaire technique me dit, banalement et simplement, que cela est lié à la nature même du pixel, qui est une unité lumineuse autonome. « Allumer un pixel », isolément des autres, est une action technique accessible, là où « allumer un grain argentique » est beaucoup plus exceptionnel. À partir de là, toutes les divisions sont *imaginables*, et notamment celles qui séparent une source de lumière et ses effets. Il n'y a pas de solidarité nécessaire entre une source et ses reflets, ses projections ou ses halos. La mérismatique numérique autonomise les lumières.

Juxtapositions

Pour pousser l'examen un peu plus loin, on bascule dans un autre registre, avec un exemple tiré d'une production à grand spectacle. Il s'agit d'une scène nocturne située dans la dernière partie de *The Revenant*, d'Alejandro González Iñárritu, filmé en 2015 par le directeur de la photographie Emmanuel Lubezki, avec entre autres caméras une Alexa 65, appareil qui sortait alors tout juste des bancs d'essai. Il s'agit bien d'expérimentation, mais proprement industrielle, et où la curiosité artistique de Lubezki rencontre les intérêts économiques de la société Arri, conceptrice de la caméra. On est au début du XIX^e siècle, dans le nord des États-Unis ; un groupe de personnage part à la recherche d'un autre, d'abord au crépuscule puis en pleine nuit, dans une forêt. La situation lumineuse est comparable à celle de l'extrait du film d'Oscar Micheaux : des hommes à cheval s'y éclairent avec des torches. Mais la restitution des lumières est très différente. Nous voilà avec deux représentations photographiques du feu, la nuit, séparées par presque un siècle. Dans le film de Micheaux, les torches sont essentiellement des taches variables de blanc pur, chacune confondues avec le flou de leur halo et dégageant d'énormes panaches de fumée qui étirent le champ de visibilité de la lumière avant de se dissoudre dans le noir complet. Dans l'œil de l'Alexa 65, par contre, les flammes ont des formes nettes et leur fumée ne suffit pas à en étendre l'action lumineuse, c'est un supplément atmosphérique qui permet de voir leur halo. La scène donne en quelque sorte l'impression que de la brume a été ajoutée pour que la lumière n'y soit pas une simple forme vive découpée dans le noir. La séparation de la source lumineuse et de la lumière qu'elle déploie dans l'espace est ici bien visible sous la forme de deux textures juxtaposées.

On voit aussi la tendance, appelée par la capacité de l'appareil, à monter dans le plan des lumières hétérogènes. Un plan rapide, juste avant la nuit, montre les hommes à cheval s'avancant dans la neige, avec leurs torches en bas du cadre et le ciel de crépuscule, en haut ; dans un autre, un mouvement de caméra en contre-plongée découvre la lune au-dessus des personnages, comme un trou blanc légèrement bleuté qui contraste avec l'orangé illuminant la scène. Cette esthétique de confrontation lumineuse peut évoquer, par exagération, la célèbre toile de René Magritte, *L'Empire des lumières*, qui montre une maison éclairée par un lampadaire sur fond de plein jour.

Emmanuel Lubezki a beaucoup insisté dans des entretiens sur le fait que, grâce à la sensibilité de l'Alexa 65, presque aucun éclairage artificiel n'a été nécessaire pour le tournage de *The Revenant*. La caméra lui donnait aussi, selon ses mots, la satisfaction de n'avoir quasiment aucune texture, aucun grain visuel



The Revenant, Alejandro González Iñárritu, 2015

entre l'action et le spectateur. Il employait de très courtes focales pour se tenir prêt des acteurs et, « filmer leur respiration », tandis qu'il refusait les longues focales pour ne pas avoir la sensation de l'air autour d'eux⁷. Pourtant, il lui a fallu d'une certaine manière rajouter de l'air, dans la scène que l'on vient de décrire, pour faire exister la lumière dans la nuit autrement que comme ce qui découpe des formes. Le subterfuge n'a rien d'exceptionnel, et n'est aucunement lié au numérique : utiliser des fumées pour matérialiser la lumière est une technique spectaculaire au moins aussi ancienne que l'invention du théâtre — mais même avec ce truc, et dans la netteté des objectifs que Lubezki utilise, la division de la lumière persiste.



The Wordly Cave, Zhou Tao, 2017



Extensions

Ce sont des problèmes de ce type que soulève le niveau méristmatique de la nuit numérique. Comment refaire un espace nocturne? On trouve une réponse intéressante dans le travail d'un jeune artiste et vidéaste chinois, Zhou Tao. L'une de ses vidéos, intitulée en mandarin *Fán Dòng* et en anglais *The Wordly Cave* (« La caverne terrestre », 2017), est un long enchaînement documentaire de paysages presque entièrement nocturnes, vraisemblablement filmés avec un appareil à la sensibilité comparable à un Sony Alpha⁸. C'est une sorte de *Désert rouge* post-industriel, sans parole, nocturne et vidéo : dans cette caverne terrestre que le montage compose, pan par pan, à partir de plans tournés dans divers endroits du monde (mais on peut difficilement le comprendre à partir des images elles-mêmes), on voit des ombres et des lumières à toutes les échelles et que, comme aurait pu le dire Michelangelo Antonioni, les lumières artificielles — lampadaires urbains, phares de voiture, projecteurs géants, lampes de poche — sont « techniquement douces ».



Zhou Tao, *Fan Dong* (*The Wordly Cave*), 2017



Zhou Tao pour une autre section de la Biennale 2017

Techniquement doux est le titre d'un projet non réalisé d'Antonioni, et une expression terrible que celui-ci utilisait à propos de l'invention de la bombe nucléaire. Ici il n'y a pas d'explosion, l'atmosphère est faussement paisible, mais on a le sentiment vague d'une forme d'irradiation mutuelle des choses, et l'on peut contempler cette caverne terrestre comme une « nuit nucléaire ». Des lumières passent mais elles ne font pas vibrer l'atmosphère, seulement les surfaces, comme si elles imbibaient brièvement les sols, les reliefs et les corps. Un pêcheur debout au bord d'une rivière, portant une lampe torche sur le front, projette de la lumière sur du solide comme sur du liquide et se trouve lui-même entouré de reflets de différentes tailles et différentes qualités, de petites ombres de différentes provenances qui apparaissent sur le sol comme sur son corps. Dans un autre plan, on voit clairement les étoiles et la pleine lune crayeuse dont l'éclat joue à travers quelques fins nuages devant elle, mais il y a aussi dans le même plan une autre lumière blanche, gigantesque et d'origine inconnue, qui caresse la forme sombre d'une colline, dans le bas de l'image. Ceci pour dire que dans cette nuit tiède où tout est très net et visible, où le noir nocturne n'existe presque pas, on assiste à une coexistence hétéroclite des qualités de lumières et de leurs extensions spatiales. Le naturel et l'artificiel s'entrecroisent tandis que se superposent les sources visibles et invisibles, le très petit et le très grand, ou le très ponctuel et le très étendu. D'une certaine manière, Zhou Tao fait monter le niveau méristématique à toutes les échelles. Il infiltre le jour dans la nuit par bouffées et par plaques, et ça travaille en détail dans les textures, dans la poussière comme sur une montagne. Il étend le domaine de la division numérique à tout le paysage, pour en faire un jeu esthétique inquiétant.



Ni le ciel ni la terre, Clément Cogitore, 2015

Des qualités de nuit

L'imaginaire technique de la vision nocturne est aussi déterminée par le progrès des technologies infrarouges et des caméras thermiques. Ce sont des développements généralement menés dans les champs militaires ou médicaux, pour les caméras thermiques, mais les images sont parfois utilisées au cinéma ou dans l'art contemporain. On trouve les deux dans *Ni le ciel ni la terre* de Clément Cogitore, réalisé en 2015, une fiction sur des soldats français postés à la frontière entre l'Afghanistan et le Pakistan⁹. Certains d'entre eux disparaissent mystérieusement, la nuit et, malgré leurs outils de vision, les hommes n'arrivent pas à comprendre comment, ni pourquoi.

Cogitore emploie les technologies de vision nocturne pour, comme dans le film de Zhou Tao, perturber les échelles, mais sans passer par l'unité du plan. C'est le montage qui travaille. L'une des scènes nocturnes, par exemple, débute avec un plan à la caméra thermique (il y en a beaucoup dans le film), puis enchaîne avec des plans infrarouges alternant avec des vues « normales » sur un soldat plongé dans le noir. La rencontre de ces trois qualités de nuit permet déjà de confronter des modes différents de division de la lumière. On voit par exemple que, dans le premier plan

infrarouge, le phare d'une mobylette observée par le soldat produit une lumière excessivement éclatante, alors que cette même lumière était invisible dans le plan précédent, pris à la caméra thermique, où le moteur de la mobylette était la zone la plus vive de l'image. D'un plan à l'autre, la lumière se répartit de manière différente, la caméra thermique déliant totalement la représentation d'un réalisme qui correspondrait à la perception humaine (ce sont les ondes de chaleur du moteur qui sont captées et rendues visibles).

Dans les plans « normaux », l'œil du soldat apparaît excessivement cerclé par la lumière verte de sa lunette infrarouge ; quelques brusques explosions de tirs changent aussi la hiérarchie de ce qui se voit et de ce qui ne se voit pas. Surtout, le montage confronte des plans pris à des distances très variables avec ce qui est vu à travers la lunette, produisant des effets d'optique eux aussi différents. L'observation de la mobylette donne lieu à un plan cerclé de noir, dont l'espace est légèrement déformé et flou sur les bords. Une vue d'une colline noire, que l'on dirait empruntée à *The Worldly Cave* de Zhou Tao, est aplatie par une longue focale. L'image est sale, le bruit numérique est accentué au point de se confondre avec les quelques étoiles visibles dans le ciel infrarouge ou de produire un pur grouillement de pixels vert sombre. Lorsque le soldat se tourne vers un autre à côté de lui, c'est encore un autre régime de profondeur de champ qui apparaît, d'abord avec un très fort flou à l'avant-champ puis avec un plan sur une sorte de porte métallique qui introduit une nouvelle texture, d'autant plus hétérogène que le plan semble, à ce moment, légèrement ralenti pour donner au grain une présence encore différente. Le tout compose une sorte de chaos perceptif, où les ombres et les lumières sont imprévisibles et instables. La nuit a beau n'être plus nocturne, on n'y voit pas mieux. C'est un trouble un peu convenu que Cogitore met en scène de cette façon, dont la morale serait que les nouveaux outils de vision ne permettent pas de voir plus loin que le bout de notre nez et que, envers et contre tout, « la nuit remue » ou continuerait de remuer, ici comme le signe poético-politique d'une résistance à l'ordre militaire étranger¹⁰. Mais l'expression plastique de ce trouble reste forte, par son entrechoquement sans solution des divisions.

Résistance au post-optique

Les exemples suivants montrent deux utilisations de la caméra infrarouge qui opèrent avec une tout autre morale, plus persuadée que la technologie est capable de révéler quelque chose de ce qu'elle filme à travers la nuit. *Nightshot* de Stephen Dwoskin, est une série de trois portraits érotiques réalisée en vidéo en 2007 avec la fonction « nightshot » d'une Sony CCD (c'est-à-dire qu'il y a une projection de lumière infrarouge sur ses sujets). *Stranded in Canton* a été filmé en vidéo en 1974 par le photographe William Eggleston, qui avait bricolé un Portapak de Sony pour l'équiper d'un tube infrarouge et d'un objectif de caméra 16 mm, afin de tourner dans des bars ou des intérieurs la nuit, donc sans apport supplémentaire d'infrarouge. Le film d'Eggleston est une succession de courtes scènes montrant des amis, pour faire, comme chez Dwoskin, une suite de portraits¹¹.



Nightshot, Stephen Dwoskin, 2007



Stranded in Canton, William Eggleston, 1974





Stranded in Canton, 1974

On lit souvent des réflexions opérant une forme d'essentialisation de l'infrarouge, en transformant celui-ci en une technologie de vision propre au numérique et qui serait symptomatique d'un régime du « tout visible ». L'infrarouge est certainement l'une des technologies de vision les plus spectaculaires de la société de contrôle, mais elle n'est pas concrètement liée au numérique. Le film d'Eggleston a été tourné en vidéo analogique. Ce qui est intéressant néanmoins, dans ces critiques de l'infrarouge, c'est qu'elles relèvent une forme de tendance commune aux deux techniques. Une chercheuse américaine, Carolyn Kane, qui a écrit une passionnante histoire des couleurs industrielles et synthétiques depuis l'invention des teintes fluorescentes jusqu'aux couleurs algorithmiques de nos outils informatiques¹², explique par exemple que dans ce qu'elle nomme le modèle optique de vision, les corps ont finalement peu d'importance, les appareils optiques de capture d'image accueillant tout le champ du visible accessible à l'œil humain. Il en va autrement dans les modèles qu'elle nomme « post-optiques », dont l'infrarouge et le numérique font partie. Les corps en sont les cibles principales, parfois au sens propre, militaire du terme, parce que la réduction de l'information sensible, la perte de détail et de texture dans le cas de l'infrarouge, ou la simplification par les algorithmes, dans le cas du numérique, est essentiellement orientée vers le dessin des corps ou des objets.

Ce qu'exprime Carolyn Kane est une autre manière de parler de la division qui se révèle dans la nuit. Non seulement les technologies de vision infrarouge décomposent la lumière autrement, puisqu'elles décalent de façon plus ou moins importante le champ de la visibilité dans le spectre des couleurs ; mais ce faisant, elles séparent autrement les corps dans l'espace de l'image. D'où l'espèce d'attention obsessionnelle que Stephen Dwoskin comme William Eggleston portent aux corps et aux visages dans leurs films. Tous deux se rapprochent, ils viennent à fleur de peau, Dwoskin par de fortes variations de focale, Eggleston par l'usage d'un objectif qui lui permet d'être très près, pour en quelque sorte tester et briser de l'intérieur le destin de la technique. Par intermittence, Dwoskin passe par des flous et des ralentis pour « tremper » le corps dans des bains de matière vidéo, tandis qu'il porte une attention excessive et parfois effrayante à des détails, comme une petite boule de cocaïne très blanche que la femme à laquelle est consacré le premier portrait, essaye de déballer. Eggleston, lui, utilise le nimbe naturel du Portapak et les flous de rémanence générés par ses déplacements. On voit là aussi une allumette provoquer une explosion lumineuse, comme dans le test du Sony Alpha7 cité plus haut, mais la boule phosphorescente ne se résout pas en une forme de flamme. L'infrarouge sert ici à adoucir, à faire baver les lumières et à brouiller les limites entre les corps. Entre les mains de Dwoskin et d'Eggleston, il devient une technologie empathique.

L'âge sombre

Un photographe et cinéaste irlandais, Richard Mosse, a récemment employé une caméra thermique issue de la haute technologie militaire, capable de voir de nuit comme de jour à trente kilomètres de distance, pour filmer et photographier des camps de réfugiés d'Afrique et du Moyen-Orient, essentiellement à Idomeni, en Grèce. Il en résulte notamment un film, intitulé *Incoming*, réalisé en 2016 et qui a été montré dans des expositions¹³. Là aussi, il s'agit de retourner la technologie de surveillance contre elle-même pour montrer doublement, dans l'évidence choquante des situations comme dans la monstruosité de la représentation, la sape de l'humain à l'œuvre dans les camps, mais le projet se trouve pris à son propre piège en hésitant précisément sur la division des corps.



Incoming, Richard Mosse, 2016

Mosse explique dans des entretiens que, pour des caméras thermiques de cette sensibilité, tout est différent : le matériau du capteur, le système de refroidissement extrême qui lui est lié, et surtout la matière dans laquelle est taillé l'objectif, qui n'est pas du verre mais du germanium, puisqu'un objectif en verre ne laisserait pas passer les longueurs d'onde correspondant aux rayonnements thermiques. Beaucoup de plans adoptent une position en surplomb et des mouvements de balayage automatisé de la caméra qui correspondent aux dispositifs de surveillance mis en place par les militaires chargés des contrôles des camps. Mosse embrasse donc deux fois l'ensemble de l'appareillage : dans sa complexité technique et dans son usage spatial, même s'il y a aussi dans le film des plans saisis « à hauteur d'hommes », mais toujours avec la longue focale propre à cette machine.

Contrairement à Dwoskin et Eggleston, qui bricolent ou poussaient doucement la technologie à des endroits inhabituels, Mosse cherche à la déborder dans son propre excès : excès de profondeur et de netteté, excès de contrastes, excès d'étrangeté des expressions visuelles, où la vision thermique ressemble presque à des passages en négatif. Des rochers prennent ainsi des allures de blocs de glace, l'eau se change en lait, le feu devient une masse mouvante intégralement blanche. Le spectateur est évidemment affolé face à ces images dans lesquelles la perception ne sait pas toujours où se poser — d'autant qu'avec l'écrasement des profondeurs et la netteté produite par l'objectif, les divisions ont tendance à s'entremêler. L'image est à la fois très taillée et détaillée, et très confuse. Si l'on n'est pas habitué à « lire » les images thermiques, la différence entre le jour et la nuit n'a rien d'évident. Au regard de la logique de la surveillance, cette différence n'a effectivement pas beaucoup d'importance. Ces images réalisent en quelque sorte, esthétiquement comme par la logique de leur production, un lien interne permanent entre l'ombre et la lumière, entre le jour et la nuit. Mais il faut repenser à la séquence d'Oscar Micheaux et à son montage alterné qui affirmait, elle aussi sur fond d'outrage politique, une différence dans la nuit ; on est ici à l'opposé. Le montage des lumières, à force d'être intériorisé, vide la

division de toute possibilité de signification. Les images de Mosse sont, pour cela, des images tragiques : elles n'arrivent pas à combattre leur destin. Elles témoignent d'un âge sombre paradoxal, un âge sombre sans dialectique de la nuit.

Je voulais me garder d'une lamentation, mais j'ai été rattrapé par les images.

Biographie

Cyril Béghin est rédacteur aux *Cahiers du cinéma* depuis 2004, et membre de son comité de rédaction depuis 2009. Il a participé à de nombreux catalogues et ouvrages collectifs sur l'esthétique et l'histoire du cinéma. Il a codirigé la traduction française du *Siècle du cinéma* de Glauber Rocha (Yellow Now, 2006), a été éditeur scientifique des *Dialogues* de Marguerite Duras et Jean-Luc

Godard (Post-éditions, 2014) ainsi que des écrits de Robert Kramer (à paraître fin 2019 chez Post-éditions). Il est l'assistant de la chorégraphe et performer Valeria Apicella, avec qui il a fondé en 2005 la compagnie 3.14, et ouvrira en 2019 un lieu de répétitions, de représentations et d'expositions pluridisciplinaire à Naples.

Biography

Cyril Béghin writes for *Cahiers du cinéma* since 2004, and is a member of its editorial board since 2009. He has contributed to numerous catalogues and collective books about cinema aesthetics and history. He coedited the french translation of Glauber Rocha's *O Seculo do Cinema* (Yellow Now, 2006), has been scientific editor for Marguerite Duras and Jean-Luc Godard's

Dialogues (Post-éditions, 2014) as well as for Robert Kramer's writings (to be published by the end of 2019, Post-éditions). He is the assistant of the choreographer and performer Valeria Apicella, with whom he founded in 2005 the artistic company 3.14. They will open in 2019 a place for multidisciplinary rehearsals, presentations and exhibitions in Naples, Italy.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ On forge la formule « perception de la technologie » en inversant celle de Bernard Stiegler sur les « technologies de la perception », reprise par Jonathan Sterne dans un important livre sur le format MP3. Cf. STIEGLER B., *La technique et le temps*, vol. 1 : *La faute d'Épiméthée*, Galilée, 1994, p.2 ; STERNE J., MP3. *Économie politique de la compression*, Cité de la musique - Philharmonie de Paris, 2018, p. 122-123. Stiegler pose les technologies de la perception « *entre la mécanique et la biologie* » ; on pourrait poser les perceptions de la technologie entre l'imaginaire et la mécanique.

[Retour au texte >](#)

² Même si le léger retard marqué dans le développement des méthodes d'éclairage du cinéma (dominé par la lumière solaire durant les quinze premières années) par rapport à celui des éclairages électriques, reste une des belles singularités de son histoire : le cinéma est bien né héliotrope avant de devenir électrique.

[Retour au texte >](#)

³ Une copie du film est consultable ici : <https://www.youtube.com/watch?v=qol-uoKiaOA>

La scène dont nous parlons se trouve aux alentours de la 51^e minute.

[Retour au texte >](#)

⁴ *Now I See*, Philip Bloom, 2015: <https://vimeo.com/99893160>

Subway to Downtown, Mike Dewey, 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=qDd5r9PFycg>
[Retour au texte >](#)

⁵ SCHEFER J. L., *Paolo Uccello. Le Déluge*, première édition : Galilée, 1976 ; deuxième édition : P.O.L, 1999, p. 125.
[Retour au texte >](#)

⁶ *Idem*, p. 23.
[Retour au texte >](#)

⁷ Cf. entre autres, cet entretien consultable en ligne : <https://deadline.com/2015/12/emmanuel-chivo-lubezki-revenant-cinematographer-interview-oscar-1201671835/>
[Retour au texte >](#)

⁸ Zhou Tao, *Fan Dong (The Worldly Cave)*, 2017, 48 minutes. Première présentation publique à la 57e Biennale d'art contemporain de Venise, 2017. Quelques images sont visibles dans une bande annonce (<https://vimeo.com/248688410>) et d'autres dans un court métrage composé par Zhaou Tao pour une autre section de la Biennale 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=wpAO3zi-Ohg>
[Retour au texte >](#)

⁹ Clément Cogitore est aussi plasticien et a notamment réalisé une beau film-installation autour des aurores boréales, où les perceptions techniques dans la nuit sont fortement mises en jeu : *L'Intervalle de résonance*, 2016.
[Retour au texte >](#)

¹⁰ Pour une autre nuit chaotique et politique dans la même région du monde, alternant infrarouges, flammes et éclats de tirs, voir la longue séquence finale de *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2013) reconstituant l'exécution d'Oussama Ben Laden par les forces spéciales des États-Unis.
[Retour au texte >](#)

¹¹ Des images des courts métrages de Stephen Dwoskin : http://stephendwoskin.com/03filmo/03filmo_46.html

Une copie de *Stranded in Canton* : <https://www.youtube.com/watch?v=M1eDzz5fKio>
[Retour au texte >](#)

¹² KANE C., *Chromatic Algorithms. Synthetic Color, Computer Art and Aesthetics after Code*, University of Chicago Press, 2014. Sur l'infrarouge, cf. pp. 210-241, « Digital Infrared as Algorithmic Lifeworld ».
[Retour au texte >](#)

¹³ Pour plusieurs extraits d'*Incoming* et des photographies de la série *Heat Maps* qui lui est liée, voir la vidéo montée en 2017 par Richard Mosse pour expliquer son projet, *Artist Statement* : <https://vimeo.com/234290984>
[Retour au texte >](#)

Incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet : *Parallaxe (2017) de Nominoë*

Parallaxe (2017) by Nominoë : The impacts of an observer's changing positions of the observation of an objet

Vincent Deville

Résumé

La performance *Parallaxe* du collectif Nominoë explore l'espace du film. Le spectateur peut s'interroger sur le sens et la portée des déplacements opérés avec les projecteurs 16mm placés sur des rails de travelling et les jeux d'optiques des images abstraites multi-projetées. Comment et pourquoi part-on d'un point pour arriver à une « rivière de cubes » ? Que cherchent les cinéastes lorsqu'ils exacerbent la matérialité du dispositif cinématographique ? Pourrait-on penser qu'ils construisent-là une sorte de piège à capturer la complexité des formes du visible, du mouvement, du devenir et même du Vivant, qu'aucun mot du langage ni aucune image figurative ne pourrait atteindre ?

Abstract

Parallaxe, a performance by the collective Nominoë, explores the space of the film. The viewer can question the meaning and the scope of the displacements operated with 16mm projectors placed on tracking rails and the optic plays with multi-projected abstract images. How and why do we start with a point to arrive at a « river of cubes » ? What do the filmmakers look for when they exacerbate the materiality of the film device ? Could it be thought that they are constructing a sort of trap for capturing the complexity of the forms of the visible, of movement, of becoming and even of the Living, that no word of language or any figurative image could reach ?

Nominoë est un collectif de cinéastes vivant et travaillant à Paris, réunis depuis le début des années 2000 autour de projets fondés sur des multi-projections cinématographiques sur support argentique 16mm, qui relèvent de la performance, du cinéma élargi et parfois de l'installation.

Son travail entretient un lien fort au cinéma expérimental et d'avant-garde, qui s'explique notamment par le parcours des membres du collectif et leurs activités actuelles. Au cours de leurs études universitaires, trois des membres fondateurs du collectif ont mené un travail de recherche théorique directement lié au cinéma expérimental ; tous ont réalisé ou réalisent des travaux à titre individuel en cinéma et/ou photographie ; une part d'entre eux occupe aujourd'hui des fonctions dans des institutions liées au cinéma expérimental :

- Nicolas Berthelot a rédigé un mémoire sur Jonas Mekas¹. Il a travaillé comme monteur pour le cinéaste lettriste Maurice Lemaître et réalise des films à titre individuel.
- Alexis Constantin est l'auteur d'un mémoire sur un film de Paul Sharits². Il est attaché de collection cinéma au Centre Georges Pompidou à Paris et réalise des films et installations à titre individuel.
- Stéphane Courcy di Rosa a une formation d'ingénieur. Il est cinéaste, photographe, musicien, designer.
- Emmanuel Lefrant a mené une étude sur l'abstraction visuelle³. Il est directeur de Light Cone, l'une des principales structures de distribution du cinéma expérimental en Europe. Il réalise également des films à titre individuel.

Le collectif rassemble aujourd'hui Nicolas Berthelot, Stéphane Courcy di Rosa et Emmanuel Lefrant, Alexis Constantin s'étant pour l'instant retiré des projets. La géométrie du groupe reste variable, accueillant ponctuellement d'autres artistes (le danseur Stéphane Mensah sur la pièce *Cortex*, les musiciens Michalis Moschoutis ou Terrine sur *Parallaxe*...).

La présentation des travaux sur le site Internet du collectif⁴ montre que l'œuvre se découpe en deux périodes : sept pièces créées entre 2001 et 2006, peu détaillées sur le site, que l'on pourrait qualifier de prolégomènes, préambule d'une œuvre à venir. Et, après une interruption de cinq années, six nouvelles pièces créées entre 2011 et 2017, qui vont révéler une plus grande maturité, à travers des conceptions à la fois plus complexes en termes techniques mais aussi plus lisibles et distinctes en tant que projets singuliers⁵.

La performance *Parallaxe*

Parallaxe est la dernière pièce en date, créée le 23 mars 2017 à Athènes dans le cadre du 18^e Festival du Film francophone de Grèce (23-29 mars 2017), rejouée huit fois depuis en France et en Europe⁶. Le plan d'installation technique permet de visualiser et de bien comprendre le dispositif : trois projecteurs 16mm à focale fixe disposés sur des rails de travelling ; un projecteur 16mm fixe doté d'un objectif grand angle à focale fixe ; un écran formé de deux pans en angle à 90° ; un voile translucide situé entre les projecteurs et l'écran ; un système de diffusion sonore. Le collectif présente ainsi les enjeux de cette pièce :

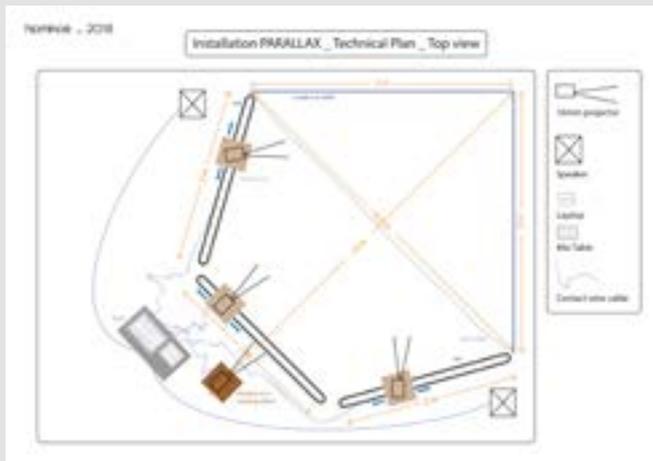
Le dispositif proposé par Nominoë consiste à travailler la notion d'espace au cinéma, depuis l'espace plan du photogramme jusqu'à l'espace scénique de sa représentation. La performance met en lumière un objet multifacettes qui se mue en un film-sculpture. Les mouvements de projecteur viennent multiplier les points de vues, le spectateur ne se déplace pas, il reçoit simultanément les différents axes de visions.

Nous verrons en effet que *Parallaxe* repense la dialectique de l'espace au cinéma, entre planéité et volume, depuis la matrice des images créées en vidéo puis à leur report sur support argentique, au gré ensuite des corps et des machines indispensables à la performance, jusqu'à l'écran et à l'espace de projections entièrement reconfigurés. Pour chercher à atteindre – c'est ce que nous montrerons –, quelque chose du visible, du devenir, du mouvement et du Vivant.

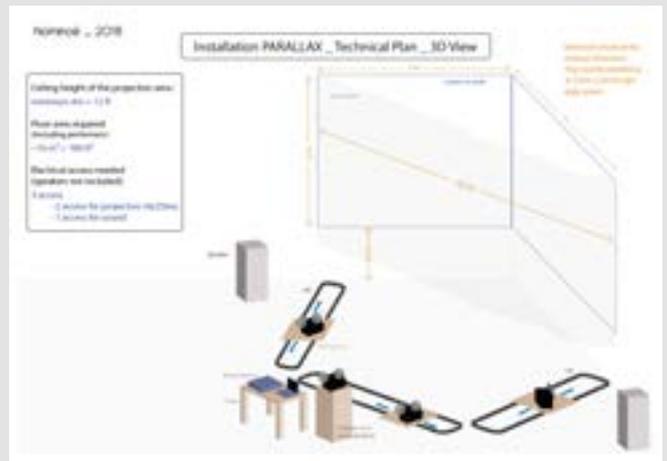
Pour décrire dans un premier temps le déroulement et le fonctionnement de *Parallaxe*, nous avons disposé d'une captation de la première performance de *Parallaxe* à Athènes⁷, d'une trame de la performance sous la forme d'un tableau qui précise l'enchaînement des parties et sert de conducteur à chacun des membres, ainsi que du master vidéo qui contient les motifs ensuite reportés sur support 16 mm dont chaque projecteur sera chargé.



Captation de la première performance de *Parallaxe* à Athènes



Plan d'installation technique de *Parallaxe*
(vue de dessus), Nominoë, 2018



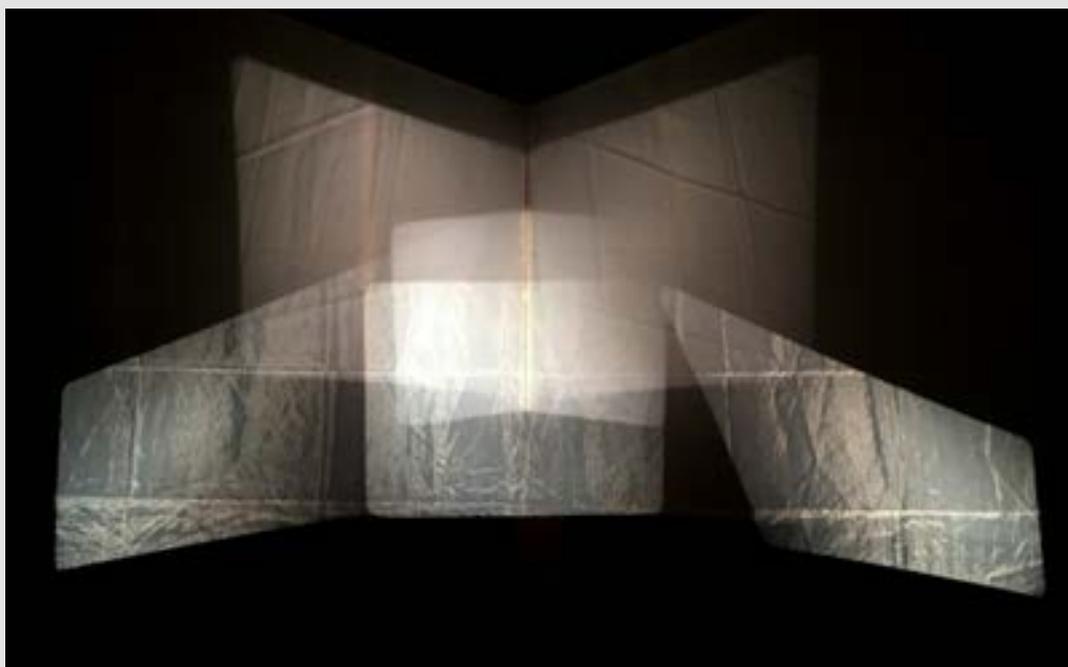
Plan d'installation technique *Parallaxe* (vue 3D),
Nominoë, 2018

Nous reprenons ci-dessous, pour dénommer les parties, la terminologie utilisée dans le conducteur. Il est très intéressant, lorsqu'on passe de la matrice vidéo à la captation de la performance, d'observer la transformation de ces motifs provoquée par le mouvement des projecteurs, qui créent précisément des effets de parallaxe, dont il n'est pas inutile de rappeler la définition : la parallaxe est l'« incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet⁸ ». Le terme parallaxe vient du grec παράλλαξις, qui signifie « déplacement contigu ». En psychologie, la parallaxe est une modification de la subjectivité, qui désigne la capacité à modifier la perception que l'on a d'une même réalité.

Passons donc maintenant à la description de la performance :

- En introduction, le titre *Parallaxe* apparaît dédoublé, écrit droit projeté sur le voile au premier plan, et affecté par la pliure de l'écran au second plan.
- « Balles » travaille les formes rondes, de la tache au point, du net au flou, de taille changeante, incluant des ronds dans des rectangles puis des points dans les ronds selon des inversions positif/négatif.

- « Passages » organise le défilement latéral et vertical des couleurs rouge-vert-bleu, qui se multiplient et se chevauchent de plus en plus, de manière à créer d'autres couleurs par synthèse additive. Ces mélanges sont présents dès le master vidéo.
- « Break » constitue une brève transition entre « Passages » et « Perspectives » au cours de laquelle seul le projecteur central, fixe et placé derrière les autres, projette une suite de formes de diverses couleurs, tournant sur elles-mêmes.
- « Perspectives » reprend les défilements latéraux et verticaux de « Passages », mais cette fois en les inscrivant dans un effet de perspective en profondeur de champ, par déformation du parallélogramme dès le master vidéo. Les faisceaux progressent initialement depuis les bords de l'écran et se rejoignent exactement au niveau de l'angle formé par la pliure entre les deux parties de l'écran, qu'ils désignent. Après multiplication et complexification, les formes rouge-vert-bleu d'abord distinctes se chevauchent là encore.
- « Flicker » fait se croiser les faisceaux des deux projecteurs gauche et droite, de manière à projeter deux carrés de part et d'autre de la pliure de l'écran, bord à bord. Les carrés s'approfondissent d'autres carrés qui se dessinent à l'intérieur d'eux-mêmes, qui grandissent ou rapetissent, dans une succession finalement peu clignotante, contrairement à ce que laisse supposer le titre de la séquence.
- « Zoom / D.zoom » succède rapidement à la séquence « Flicker » avec laquelle elle s'enchaîne sans transition perceptible. La profondeur d'espace est cette fois recherchée par des formes qui, sur le master vidéo, passent d'une couleur plein cadre à un petit carré sur fond noir, ou du plein cadre rapidement réduit à une barre verticale, qui annonce déjà un prochain motif à venir.
- « Rotation blanche » s'ouvre par la projection centrale fixe d'un carré en rotation selon un axe vertical qui, lorsqu'il est perpendiculaire à nous, ne trace plus qu'une ligne qui tombe sur la pliure de l'écran. Après multiplication de ce même motif qui passe de la forme plane à la forme en volume dans sa



Calage *Parallaxe*

rotation, on retrouve un effet entrevu dans « perspectives », la progression en profondeur pointant à nouveau la pliure de l'écran, pour dessiner et désigner au final à cet endroit précis une ligne verticale.

- « Lignes » explore ce motif de la ligne verticale, toujours selon une logique de prolifération. L'usage soudain du projecteur central fixe qui englobe la surface de projection des trois autres nous plonge dans une forêt de barres, grandes et petites renouvelant les impressions de profondeur de champ. Les lignes verticales deviennent moins nombreuses, plus fines et ténues, jusqu'à disparition.
- « Cadres » développe une série de cadres qui semblent s'autogénérer depuis leur centre en une multitude, s'entrecoupant entre eux et redéfinissant indéfiniment le cadre de la projection.
- Des « Cubes » en rotation arrivent maintenant du fond de l'espace et semblent se diriger vers nous, induisant un effet de profondeur. D'abord distribués à l'unité sur chacun des trois projecteurs mobiles, les cubes se multiplient jusqu'à se rejoindre et à former une chaîne.
- Après une interruption noire, les trois projecteurs, d'abord fixes, coordonnent maintenant leur flux de projection et de mouvement pour aboutir à une « Rivière de cubes ». Les projecteurs sur rails se rapprochent alors du centre pour croiser leurs faisceaux et ainsi former entre la projection sur le voile et la projection sur l'écran plié une circulation complète en circuit fermé, qui dure quelques dizaines de seconde.
- Un cut noir met soudainement fin à la performance.

Comme nous l'avons rappelé en préambule, les cinéastes annoncent que leur pièce propose un questionnement sur l'espace au cinéma. En quoi est-ce le cas, comment cela se manifeste-t-il, et comment cela peut-il soulever d'autres questions ? Repartons de la description que nous venons d'effectuer pour observer comment la pièce *Parallaxe* repense la projection en rendant visible et manifeste ce qui reste habituellement caché, tout en opérant un retrait de visibilité sur les images. Nous ferons alors l'hypothèse que cette pièce cible ses interrogations sur la recherche d'une forme qui, en mettant au centre le mouvement et le devenir, traque une représentation du vivant et des origines.

Devenir visible

Parallaxe revisite la projection classique et usuelle : pas un mais quatre projecteurs ; qui ne sont pas fixes mais mobiles ; à focale variable ; l'écran est, quant à lui, plié en deux ; les projectionnistes sont visibles, actifs au yeux de tous. Soit un ajout de visibilité à ce qui d'habitude reste caché au public.

L'usage exclusif du support argentique jusqu'à ce jour inscrit le collectif dans une « tradition⁹ » du cinéma d'avant-garde selon une démarche réflexive, à travers une étude matériologique à la fois du support (matérialité physique et chimique de la pellicule argentique) et du dispositif de projection (défilement cinématographique, discontinuité des photogrammes et illusion de continuité du mouvement). À l'ère d'intense dématérialisation des supports que nous traversons, cet attachement à la matérialité renvoie d'une part au geste inaugural de Dziga Vertov consistant à montrer la matérialité du support film des images filmiques, et d'autre part à la formule de ses admirateurs et commentateurs structuralistes anglais des années 1970, qui opposeront le *réalisme matériel à l'illusion narrative*¹⁰. Ce refus de l'illusion narrative est reconduit par Nominoë qui contourne presque systématiquement les images figuratives d'origine photographique¹¹. Le réalisme matériel ici passe à la fois par le support 16 mm, par les machines, et par les corps, tous concrets et tangibles.

De ce lieu étrange qui relève autant de la cabine de projection que du plateau de tournage, avec ses rails de travelling, ses éclairages, ses techniciens qui poussent les machines et qui sont aussi bien des

monteurs et des acteurs, se dégage l'impression d'un cinéma condensé, ramené à une version micro-cosmique. Le son lui-même, qui reprend et amplifie les bruits du plateau et des machines, contribue à créer un environnement homogène et autonome. Par un ensemble de procédures qui réaffirme le corps et le geste manuel/artisanal au sein d'un dispositif mécanique et technique de production des images, tout le matériel argentique réputé obsolète nous revient sous les atours d'une matière encore bien vivante. Et comme le dit le personnage de GTO dans *Two-Lane Blacktop* (1971) de Monte Hellman : « Rien de tel que de bricoler une vieille bagnole et de battre les neiges avec, ça donne des émotions inoubliables ! »

Ce qui frappe dans *Parallaxe*, c'est l'insistance et la prégnance du mouvement. Car les mouvements sont nombreux et partout, s'additionnant et se multipliant entre eux. Où sont-ils localisés ? Sur la matrice vidéo ; reportés sur la pellicule 16mm, elle-même en mouvement dans le projecteur ; dans les gestes des artistes manipulant les machines ; dans le déplacement des projecteurs montés sur rail de travelling ; dans les particules de lumières transportées dans l'espace ; dans le mouvement des formes dans l'espace, lui-même en reconfiguration permanente, mouvant. En préface de *Signes*, Maurice Merleau-Ponty fait du mouvement une condition dynamique de l'être-ensemble : « le monde ne tient, l'Être ne tient qu'en mouvement, c'est ainsi seulement que toutes choses peuvent être ensemble¹². » *Parallaxe* s'achèvera par une grande chorégraphie de cubes d'abord isolés qui progressivement s'assemblent en une rivière de cubes en mouvement.

Pour poursuivre une réflexion sur des images qui s'éloignent de la réalité visible au profit de formes abstraites, il est très éclairant de se tourner vers Paul Klee et son « Credo du créateur¹³ », qui le dit très simplement et très bien : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. » Nous pouvons retenir quatre autres points de ce texte, dont on pourrait penser qu'il structure l'approche du collectif¹⁴ :

- Plus pur est le travail graphique, plus s'amointrit l'appareil propre à la représentation réaliste des apparences.
- « Les éléments spécifiques de l'art graphique sont des points et des énergies linéaires, planes et spatiales. »
- « Tout devenir repose sur le mouvement. »
- « L'œuvre d'art également est au premier chef genèse ; on ne la saisit jamais simplement comme produit. »

Mouvement, devenir, l'œuvre se définit comme genèse, comme forme toujours en formation et non une forme figée. Ce que l'artiste et théoricien reformule dans « Philosophie de la création » : « Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. [...] La forme est fin, morte. La formation est Vie¹⁵. » L'idée de genèse est encore portée dans *Parallaxe* par des images qui sortent littéralement du noir et dont nous observons la naissance et l'expansion.

Cette mise en mouvement généralisée, intensifiée et amplifiée dans *Parallaxe*, tient aussi à l'usage d'un cinéma élargi. Gene Youngblood, dans son livre *Expanded Cinema* qui dresse en 1970 la première histoire de cette pratique, ouvre son analyse sur le constat suivant :

Quand nous disons cinéma élargi nous pensons en fait *conscience élargie*. (...) Le cinéma élargi n'est pas du tout un film : tout comme la vie, *c'est un processus en devenir*, c'est le projet historique de l'homme, toujours en cours, de *rendre visible sa conscience en dehors de son esprit*, devant ses yeux¹⁶.

Et en effet, le projet historique de l'homme de rendre visible sa conscience n'est pas nouveau, on en trouve notamment trace dans le préromantisme allemand, ainsi formulé par Novalis :

Tout doit sortir de nous et devenir visible – Notre âme doit être représentable – Le système de la science doit devenir le corps symbolique (le système-organe) de notre intérieur – Notre esprit doit devenir une machine sensiblement perceptible – non pas en nous, mais hors de nous¹⁷.

L'historien Carlo Ginzburg a lui aussi mis en relation l'art et le devenir, valorisant les formes artistiques qui visent la sensation en opposition à la représentation normée par une complexification des formes, au détriment de la réalité apparente :

La fin de l'art est de nous procurer une sensation de la chose, mais *une sensation qui soit une vision*, et non *pas seulement une reconnaissance*. Pour parvenir à ce résultat, l'art utilise deux procédés : *l'étrangement* des choses et la *complication des formes*, par laquelle il cherche à rendre la perception plus ardue et à en prolonger la durée. En art, la perception est une fin en soi et doit être *amplifiée*. L'art est le moyen de voir *quelque chose devenir*; ce qui a réellement été n'a aucune importance¹⁸.

Parallaxe part d'une matrice aux formes simples, qui prolifèrent et que tout le dispositif *expanded* contribue à complexifier¹⁹. S'il nous fallait décrire davantage encore dans le détail les phénomènes optiques complexes qui se développent devant le spectateur, nous serions amenés à utiliser des termes comme : multiplication, imbrication, intrication, chevauchement, enchevêtrement, entrelacement, entremêlement, réseau, dédale, labyrinthe, fouillis, chaos... L'un des paradoxes de ces accumulations de mouvement, cependant, serait une annulation du temps, comme nous allons le voir avec le cinéaste et plasticien Paul Sharits.

Développement du mouvement et annulation du temps

Paul Sharits, dont on constate aisément l'influence sur les performances du collectif, a mené dans ses propres films et pièces une réflexion sur les notions de mouvement et de stabilité, et sur les passages opérés du film à la performance et à l'installation.

À propos de *Shutter Interface* (1975), qui existe dans une version en projection double écran (durée 33 minutes) et comme installation pour quatre écrans et boucles (durée indéterminée), Paul Sharits déclare : « L'idée centrale était de créer une métaphore du mécanisme d'intermittence à la base du cinéma : l'obturateur²⁰. » Cette métaphore de l'intermittence est obtenue de deux manières : par le recours à la technique du flicker, consistant à faire se succéder rapidement des couleurs différentes sur la bande film, qui donnent un effet de scintillement ou de clignotement pour le spectateur ; et par les chevauchements d'écrans qui créent des zones de mélange optique des couleurs, renforçant le frottement et la dissonance visuelle.

Shutter Interface, dans sa version pour quatre écrans en boucle, appartient à ce que Sharits nommera des *locational pieces*, c'est-à-dire des pièces *in situ*, autrement dit des installations. Contrairement au cinéma élargi et à la performance, c'est une œuvre qui se passe de l'humain et prend son autonomie dans un lieu donné, sans durée préconçue. Première vertu de ces *locational pieces*, que Sharits développe à partir de 1971 pour *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED*, dont il conçoit une version mono-écran pour projection en salle et une version installation pour six écrans : elles contribuent à rendre le cinéma démocratique.

1). L'espace permet une libre circulation du public, hors de la projection autoritaire et directive du cinéma commercial, dont l'espace théâtral induit l'illusion

2). Il n'y pas de durée déterminée donc contraignante

3). La structure est non développementale, elle ne suit pas un schéma de progression artificiel narratif mais elle se base sur la Nature : « Il existe dans la Nature une dynamique fondée sur des oscillations et des cycles, et cela devrait être le principe de composition de base des formes du film démocratique²¹. »

Ces *locational pieces* ont également pour Sharits des vertus analytiques qui lui permettent d'approfondir sa démarche structurelle : « Nous devons regarder "en deçà" du niveau usuel du cinéma (ses fonctions typiques de "documentation" et de "narration") pour atteindre ses infrastructures, ses particules élémentaires de signification. Il faut faire des films qui *amplifient* les infrastructures générales du cinéma²². » Il se qualifia lui-même d'artisan du cinéma infrastructurel. Le titre du texte cité, « Cinema as Cognition » (Cinéma et cognition) nous éclaire sur un point : Sharits envisage cette infrastructure du cinéma comme une isomorphie du cerveau, dont elle est une réplique. On retrouvera chez Nominoë le phénomène d'amplification/complexification, et la référence à l'isomorphie du cerveau dans la pièce *Cortex* mais aussi *Parallaxe*, à travers les nombreuses inversions suscitées par les projecteurs qui croisent leur faisceau sur les deux parties scindées de l'écran, qu'on peut imaginer comme deux hémisphères du cerveau. *Zootrope* jouait cette symétrie en plaçant ses spectateurs et projecteurs de part et d'autre d'un même écran. Paul Sharits a réalisé *Razor Blades* (1965-68) pour deux écrans juxtaposés, dont on peut imaginer là encore une isomorphie avec le cerveau humain et ses deux lobes.

Sharits conclut cette réflexion sur l'installation de cinéma en notant deux tendances qui peuvent sembler antagonistes et qu'il n'a cessé d'interroger dans son propre parcours : « une dévotion esthétique-analytique sans compromis pour documenter la structure du cinéma » d'une part, et de l'autre « une tentative de rendre la pièce accessible à toute personne intéressée²³ ». On retrouvera cette double dimension



Performance *Parallaxe*

dans le travail de Nominoë, qui se situe à la fois dans une approche analytique-structurale tout en demeurant attaché à une dimension spectaculaire qui relève des arts vivants.

Si l'usage de boucles, dès l'origine des travaux du collectif, peut évoquer la pratique du sample en musique, elle est également associée très tôt aux travaux du cinéaste Paul Sharits, qui trouve lui-même des précurseurs en musique (*Vexation* de Erik Satie en 1893, une page musicale que le compositeur invite à jouer 840 fois de suite) ou en littérature (*Finnegan's Wake* de James Joyce en 1939 dont la dernière phrase s'enchaîne à la première). Sharits fera lui aussi usage dans ses films de fins qui raccordent avec les débuts ou qui leur sont symétriques, et de boucles dans le cadre d'installations, afin de parvenir à des formes qu'il qualifie cette fois d'isotropes, c'est-à-dire invariantes quelle que soit leur direction, visant à une annulation du temps. Sharits prend pour image une corde sur laquelle tirent à chaque extrémité deux forces identiques, provoquant un équilibre, donc une immobilisation.

Il y a enfin chez Paul Sharits une obsession permanente qui consisterait à sortir une fois pour toute des canons de ce qu'il nomme l'art narratif/dramatique. Il écrit ainsi à Regina Cornwell qu'avec *Sound Strip / Film Strip* en 1972, il y est peut-être enfin parvenu pour la première fois, alors que ses films précédents relevaient encore tous d'un développement. Il écrira même que « cela [lui] a pris des années pour trouver le courage de faire un film entièrement non dramatique (*non theatric*)²⁴ ». La clé résiderait pour lui dans une articulation du temps qui n'aurait pas recours à des modèles musicaux ou narratifs, et qu'il trouve dans un modèle isotrope, non développemental, oscillatoire.

Ce modèle oscillatoire qui vise tout bonnement à annuler le cours du temps, Nominoë l'a cherché dans *Ex-Machina* : « Lorsque la machine "Ex-Machina" est parvenue à une stabilité cinétique et sonore satisfaisante, la performance peut alors se figer dans ce qui pourrait être une installation²⁵. » Démarche qui trouve un aboutissement dans la réalisation de l'installation *Colours* en 2014, débouchant sur une forme minimaliste et totalement épurée, puisque même les artistes se sont effacés au profit d'un art ouvrant sur un double infini : infini du temps, le film y est devenu un « never ending film²⁶ » ; mais aussi infini du processus de création – par la combinatoire des boucles et des multi-projections, le film ne sera jamais deux fois identique à lui-même. Alors que *Parallaxe* pourrait sembler revenir à une forme en développement – puisque nous avons vu que l'on passait de manière quasi-dramaturgique du point au trait au carré et au cube –, on peut aussi appréhender les progressions et amplifications au sein de chaque séquence comme la visée d'une stabilité, atteinte en toute fin de pièce, lorsque la rivière de cubes trouve sa forme oscillatoire stabilisée pendant un peu moins d'une minute qui, à la manière d'un *perpetuum mobile*, pourrait semble-t-il ne jamais s'arrêter. Mais ce qui est recherché ici, tout autant que l'état de stabilité finalement atteint, c'est le processus pour y parvenir, ou la mise en œuvre du devenir comme forme du vivant.



Retour aux origines

Par son vocabulaire formel fondé sur des formes géométriques en mouvement, *Parallaxe* s'inscrit explicitement dans la tradition du cinéma graphique remontant aux avant-gardes abstraites des années 1920²⁷. Ce passage par l'abstraction au détriment de la figuration s'accompagne d'un refus du signifié clair et du langage explicite. La prolifération et la complexification des formes dans chacune des parties de la pièce contribue à brouiller la lisibilité globale. Dans le projet initial, pour renforcer l'aspect de film-sculpture, les cinéastes voulaient encore ajouter une machine à fumée au dispositif. À l'opposé de ce que nous avons montré pour la projection, il y a dans les images produites un retrait de visibilité quant à ce qui d'habitude est montré au public.

Pour Paul Sharits, entrer dans l'étude des principes actifs élémentaires du film ne signifiait pas pour autant faire des films abstraits, mais au contraire entrer dans la matière du film, donc faire des films matérialistes, soit l'exact inverse d'une abstraction. Ainsi, à propos de *Ray Gun Virus* en 1966, il écrit : « Bien qu'affirmant le projecteur, le faisceau de projection, l'écran, l'émulsion, la structure du photogramme, etc., ce n'est pas un film abstrait²⁸. »

Ce qui nous amène à nous poser la question : quand dans *Parallaxe* nous voyons des carrés, des lignes, des cubes, que voyons-nous au juste ? D'une part, nous ne voyons pas simplement des carrés, des lignes et des cubes, mais leurs projections démultipliées et entremêlées, modifiées par des effets de parallaxe. Nous voyons aussi une série et un enchaînement de formes, qui pourrait s'apparenter à un traité des formes, de la forme. Maurice Merleau-Ponty a expliqué la différence et l'interdépendance propre aux signes : « Ce que nous avons appris dans Saussure, c'est que les signes un à un ne signifient rien, que chacun d'eux exprime moins un sens qu'il ne marque un écart de sens entre lui-même et les autres. [...] L'unité dont [Saussure] parle est unité de coexistence, comme celle des éléments d'une voûte qui s'épaulent l'un l'autre²⁹. » Nous assistons dans *Parallaxe* à la naissance et à la croissance de signes (point, ligne, plan, pour paraphraser Kandinsky), qui semblent tous tendre vers la rivière de cubes finale (désignée pour l'accompagnement musical comme le troisième et dernier climax), et qui agit tout autant comme voûte du monde – mais une voûte dont la solidité et la résistance ne valent que par son mouvement interne.

Le peintre et théoricien Maurice Denis, défenseur du symbolisme contre le naturalisme et la plate figuration mimétique, nous rappelle la primauté du médium et du support sur l'imitation et le motif : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées³⁰. » Les pièces de Nominoë se situeraient donc dans un au-delà ou un en-deçà de la figuration, avant que ces couleurs ne soient assemblées ou une fois désassemblées. La remarque du peintre évoque une autre remarque célèbre du cinéaste Robert Bresson : « Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur ? (vois ton film comme une surface à couvrir³¹.) » Dans *Parallaxe*, la version de l'écran comme surface plane est bien sûr contrariée et mise à mal, mais elle contribue on l'a vu à une amplification des phénomènes. Poursuivons avec Merleau-Ponty :

Pour que l'œuvre d'art, justement, qui ne s'adresse souvent qu'à l'un de nos sens et qui ne nous investit jamais de tous côtés comme le vécu, nous remplisse l'esprit comme elle le fait, il faut donc qu'elle soit autre chose que de l'existence refroidie, qu'elle soit, comme dit Gaston Bachelard, de la « surexistence ». Mais elle n'est pas de l'arbitraire ou, comme on dit, de la fiction. La peinture moderne, comme en général la pensée moderne, nous oblige à admettre une vérité qui ne ressemble pas aux choses, qui soit sans modèle extérieur, sans instruments d'expression prédestinés, et qui soit cependant vérité³².

On touche ici à deux paramètres fondamentaux de la performance *Parallaxe* et du travail de Nominoë en général : porter l'œuvre d'art à une surexistence, qui déploie des moyens formels propres à déborder nos sens ; admettre que nous faisons face à une représentation qui ne ressemble pas aux choses, et

qui relève pourtant du vrai. Or, s'il y a rencontre avec la vérité, et que les moyens artistiques développés contribuent à nous la faire rencontrer, c'est qu'il y a aussi tout simplement une rencontre avec le monde, au risque de le refuser: « Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde? De quoi l'art abstrait parle-t-il, sinon d'une négation ou d'un refus du monde? (...) Ils ne veulent pas d'une peinture qui soit la ressemblance de la peinture et du monde³³. »

D'où il pourrait ressortir que malgré cet effet de parallaxe qui nous décale, qui modifie notre position d'observateur, c'est bien en face de la Nature et du Vivant que nous sommes. Une forêt de barres verticales. Une rivière de cubes. Une pliure-fente originelle. Et nous avons cherché à montrer dès notre description initiale à quel point les projections s'efforçaient de pointer ce pli, cet angle formé par les deux pans rabattus. Alors ce pli-hiatus, c'est celui d'un abîme, d'une faille, d'un chaos originel. Une fente qui libère les images en formation, telle une origine du monde, la pièce cultivant par ailleurs les allures d'une cosmogonie. C'est aussi un rythme de la Nature que l'on peut entendre dans cette pièce. Le va-et-vient des projecteurs évoque le ressac de la mer, comme le donne à entendre le teaser *Work in progress*³⁴, avec un son qui amplifie le mouvement des projecteurs sur leur chariot de travelling.



Teaser *Work in progress*.

On peut alors penser aux films d'Emmanuel Lefrant qui sont explicitement en quête d'une image de la Nature: *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* (2009) mélange à la tireuse optique les images d'un paysage filmé en Afrique et les altérations obtenues sur de la pellicule noire enterrée dans ce même paysage; *Le Pays dévasté* (2015), qui aborde la question de l'anthropocène, représente dans sa deuxième séquence une forêt qui anticipe « trait pour trait » la forêt de barres de *Parallaxe*; *I Don't Think I Can See an Island* (2016, coréalisé avec Christopher Becks) se présente comme « Un film d'aventures non euclidiennes et symboliquement authentiques », rejoignant le rapport à la vérité malgré une représentation qui chamboule la vision selon une géométrie qui nous fait sortir de nos repères quotidiens. Si la Nature, et le Vivant plus particulièrement, sont sans modèle extérieur, d'où vient alors qu'ils pourraient être logés au cœur même de *Parallaxe*? En dialectisant le visible et l'invisible, la monstration et l'invisibilisation, le développement et l'arrêt du temps, et l'amplification des infrastructures du cinéma, du langage et de la pensée, le travail de Nominoë, et cette pièce en particulier, cherche justement à donner une visibilité à un phénomène qui soulève un problème figuratif: le Vivant. Un principe fondamental et fondateur qui reste sans images et sans mots. Ce que pointait, pensons-nous, avec d'autres mots Stan Vanderbeek à propos des multi-projections de *l'expanded cinema*: « Le but et l'effet d'un tel flux d'images consiste à la fois à toucher la compréhension logique et à pénétrer des niveaux inconscients, à atteindre le dénominateur émotionnel commun à tous les hommes, la base non-verbale de l'espèce humaine³⁵. »

Je remercie les membres du collectif Nominoë d'avoir pris le temps d'organiser spécialement une répétition de *Parallaxe* en juillet 2017 et de répondre à mes questions à cette occasion, ainsi que pour la mise à disposition de leurs précieux documents de travail.

Biographie

Vincent Deville est Maître de conférences en Études cinématographiques à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, où il co-dirige depuis 2014 avec le producteur Serge Lalou le Master 2 Métiers de la production, et co-anime un groupe de recherche sur l'analyse filmique. Il a publié *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*

(Presses universitaires de Rennes, 2014) et contribué au *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (dir. A. de Baecque et P. Chevallier). Ses recherches actuelles portent sur la contribution des formes du montage à l'écriture de l'Histoire, sur l'œuvre de Werner Herzog et sur les représentations de la Nature au cinéma.

Biography

Vincent Deville is Film Lecturer at University Paul-Valéry Montpellier 3, where he co-directs with the producer Serge Lalou a Master's Degree in Film and TV production, and also co-directs a research group on film analysis. He wrote *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde* (Presses universitaires de Rennes, 2014) and participated in

the *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (ed. A. de Baecque and P. Chevallier). His current research focuses on the contribution of the forms of editing to the writing of History, on the work of Werner Herzog, and on the representations of Nature in film.

Notes

¹ BERTHELOT N., « *Walden, Diaries, Notes and Sketches* : le cirque de la mémoire », Mémoire de Maîtrise (Master 1) sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues, 1999, Université Paris-Diderot Paris 7.
[Retour au texte >](#)

² CONSTANTIN A., « Le film comme théorème figural, *Piece Mandala/End War* (1966) de Paul Sharits », Mémoire de DEA (Master 2) sous la direction de Philippe Dubois, juin 2001, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3.
[Retour au texte >](#)

³ LEFRANT E., « Cinéma graphique, cinéma plastique : le film révélé, l'abstraction visuelle dans le cinéma expérimental », Mémoire de Maîtrise (Master 1) sous la direction de Philippe Dubois, 1999, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3.
[Retour au texte >](#)

⁴ <https://nominoe.org/performances.php>
[Retour au texte >](#)

⁵ *Zootrope*, 2011 ; *Ex-Machina*, 2011 ; *Cortex*, 2013 ; *Atomic Light*, 2014 ; *Colours*, 2015 ; *Parallaxe*, 2017.
[Retour au texte >](#)

⁶ 8^e Mostra de Cinema Periferico, Fundacion Luis Seone, A Coruña, Espagne, juin 2017 ; Inauguration TOC Center, Copertino, Italie, septembre 2017 ; International Film Festival Rotterdam, WORM, Pays-Bas, janvier 2018 ; Festival PiedNu, Le Tetris, Le Havre, mars 2018 ; Festival Flatpack n°12, Centrala, Birmingham, Royaume-Uni, avril 2018 ; SCRATCH EXPANDED #9, Paris, juin 2018 ; 25 FPS Festival, &TD, Zagreb, Croatie, septembre 2018 ; École des Beaux-arts, Chapelle des Petits-Augustins, Paris, octobre 2018.
[Retour au texte >](#)

⁷ <https://vimeo.com/212590233>
[Retour au texte >](#)

⁸ Trésor de la Langue Française informatisé : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2673907560> ;
[Retour au texte >](#)

- ⁹ « *We must realise that the underground is now an established tradition and culture of a kind...* », LE GRICE M., « Thoughts on Recent 'Underground' Film » (1972), in *Experimental Cinema in the Digital Age*, London, BFI, 2001, p. 14.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁰ GRICE M., « *Material, Materiality, Materialism* » (1978), in *Experimental Cinema in the Digital Age*, op. cit., p. 170.
[Retour au texte >](#)
- ¹¹ À l'exception de *Zootrope*, mais dont les images animalières refilmées perdent en définition pour tendre à leur tout vers des formes graphiques et plastiques.
[Retour au texte >](#)
- ¹² MERLEAU-PONTY M., *Signes* (1960), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, Préface.
[Retour au texte >](#)
- ¹³ KLEE P., *Théorie de l'art moderne*, tr. Pierre-Henri Gonthier, coll. « Folio / Essais », Paris, Gallimard, 1998, p. 34-42.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁴ C'est Nicolas Berthelot qui m'a prêté et fait découvrir ce livre au début des années 2000, alors que nous faisons connaissance à l'atelier de création l'Etna à Paris.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁵ KLEE P., op. cit., p. 60.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁶ YOUNGBLOOD G., *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., Inc., 1970, p. 41-44, notre traduction, c'est nous qui soulignons. « *When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. (...) Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes.* »
[Retour au texte >](#)
- ¹⁷ NOVALIS, *Le Brouillon général, Œuvres philosophiques tome IV*, tr. Olivier Schefer, Paris, Allia, 2000, fragment 69, p. 33, c'est nous qui soulignons.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁸ GINZBURG C., « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), trad. de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001, p. 16.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁹ Le projet initial prévoyait d'ajouter encore une machine à fumée et un jeu de miroirs devant les projecteurs.
[Retour au texte >](#)
- ²⁰ SHARITS P., « Filmography », in *Film Culture – Paul Sharits*, n° 65-66, New York, 1978, p. 115-124, notre traduction.
[Retour au texte >](#)
- ²¹ SHARITS P., « Statement Regarding Multiple Screen/Sound "Locational" Film Environments – Installations » (1976), *Ibid.*, p. 79-80, notre traduction.
[Retour au texte >](#)
- ²² SHARITS P., « Cinema as Cognition: Introductory Remarks », *Ibid.*, p. 76-78, notre traduction, c'est nous qui soulignons.
[Retour au texte >](#)
- ²³ SHARITS P., « Statement Regarding Multiple Screen/Sound "Locational" Film Environments – Installations », *Ibid.*, p. 79-80, notre traduction.
[Retour au texte >](#)
- ²⁴ SHARITS P., « Letter to Regina Cornwell » (1971), in VASULKA W. and WEIBEL P., *Buffalo Heads: Media Study, Media Practices, Media Pioneers 1973-1990*, Karlsruhe, ZKM / Cambridge, MA, London, The MIT Press, 2008, p. 333.
[Retour au texte >](#)
- ²⁵ <https://vimeo.com/95509164>
[Retour au texte >](#)
- ²⁶ FRAMPTON H., « Interview with Paul Sharits », *Ibid.*, p. 283.
[Retour au texte >](#)
- ²⁷ Plusieurs moments rappellent les formes en expansion/contraction de *Rhythmus 21* de Hans Richter (1923) ou *Symphonie diagonale de Viking Eggeling* (1924).
[Retour au texte >](#)
- ²⁸ SHARITS P., « Filmography », op. cit., p. 115-124, notre traduction.
[Retour au texte >](#)
- ²⁹ MERLEAU-PONTY M., « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, op. cit., p. 63.
[Retour au texte >](#)

³⁰ DENIS M., « Définition du néo-traditionnisme », dans *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920 (4^e édition), p. 1.

[Retour au texte >](#)

³¹ BRESSON R., *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, 1988, p. 32.

[Retour au texte >](#)

³² MERLEAU-PONTY M., « Le langage indirect et les voix du silence », *op. cit.*, p. 91-92.

[Retour au texte >](#)

³³ MERLEAU-PONTY M., *loc. cit.*

[Retour au texte >](#)

³⁴ <https://vimeo.com/187554435>

[Retour au texte >](#)

³⁵ VANDERBEEK S., « Manifesto » (1965), cité in YOUNGBLOOD G., *Expanded Cinema, op. cit.*, New York, P. Dutton & Co., Inc., 1970, p. 387, notre traduction. « *The purpose and effect of such image flow is both to deal with logical understanding and to penetrate to unconscious levels, to reach for the emotional denominator of all men, the nonverbal basis of human life.* »

[Retour au texte >](#)

Comité scientifique

Raphaëlle Bertho, Maître de Conférences, Université de Tours - Intru.

Nicole Brenez, Professeure des Universités, Université Paris 3 - IRCAV.

Kira Kitsopanidou, Professeure des Universités, Université Paris 3 - IRCAV.

Martin Lefebvre, Professeur des Universités, Concordia University, Canada - Figura NT2.

Mathieu Saladin, Maître de Conférences, Université Paris 8 - Teamed.

Makis Solomos, Professeur des Universités, Université Paris 8 - Musidance.

Myriam Tsikounas, Professeure des Universités, Université Paris 1 - ISOR/CRH

Benoît Turquet, Professeur des Universités, Université de Lausanne, Suisse - UNIL.

Directeur de publication

Vincent Lowy,

Directeur de l'ENS Louis-Lumière

Direction Scientifique (n°12 – 2019)

Nicole Brenez, Bidhan Jacobs, Pascal Martin

Relectures et corrections

Bamchade Pourvali

Ont participé à la rédaction de ce numéro

Pascal Martin

Patrick Bokanowski

Jérôme Schlomoff

Monise Nicodemos

Frédéric Tachou

Vincent Sorrel

Carole Nosella

Bérénice Bonhomme

Christophe Guérin

Cyril Béghin

Vincent Deville

Pilotage de projet

Méhdî Aït-Kacimi

com@ens-louis-lumiere.fr / 33(0)1 84 67 00 10

Graphisme et maquette

Studio Axiome

Crédit photo de la couverture

Studio Axiome, d'après une œuvre de : **Joost Rekveld**

Enseignants-chercheurs de l'ENS Louis-Lumière

David Faroult, Maître de conférences

Véronique Figini, Maître de conférences

Francine Lévy, Maître de conférences

Pascal Martin, Professeur des Universités

Laurent Millot, Maître de conférences

Gérard Pelé, Professeur des Universités

Giusy Pisano, Professeure des Universités

et au titre de la Direction : **Vincent Lowy**, Professeur des Universités

Coordination de la recherche

Julie de Faramond

Diffusion

ENS Louis-Lumière

Copyright

Chaque auteur pour sa contribution.

L'ENS Louis-Lumière pour l'ensemble.

L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE

L'École nationale supérieure Louis-Lumière propose une formation initiale professionnalisante, théorique et pratique, technique et artistique. Placée sous la tutelle du Ministère de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, l'École est un établissement public qui recrute à Bac+2 par voie de concours. Elle dispense un enseignement dans le cadre de trois spécialités - cinéma, son, photographie – couronné par un diplôme de niveau Bac+5 qui confère le grade de Master.

La scolarité est gratuite pour les 150 étudiants.

L'ENS Louis-Lumière participe à des projets de recherche et dispense des cours en formation professionnelle continue (stages courts).

Créée en 1926 sous l'impulsion de personnalités comme Louis Lumière ou Léon Gaumont, pionnière des écoles de cinéma et de photographie, l'École a emménagé à la Cité du Cinéma en juillet 2012. En 2013, elle a ouvert une classe "égalité des chances" en soutien à la préparation de son concours. Depuis 2014, elle est membre associé de l'Université Paris Lumières (UPL).

La recherche

Actrice depuis 1926 de l'histoire des techniques de l'image et du son, l'ENS Louis-Lumière développe une recherche appliquée et théorique associée à la création, qui prend forme à travers des projets spécifiques et originaux, à la croisée de l'art, de la science et de la technologie.

Les projets de recherches menés par l'ENS Louis-Lumière et ses partenaires s'inscrivent dans des problématiques qui sont également au cœur de la formation et s'articulent autour de quatre axes transversaux et transdisciplinaires :

- Innovations technologiques et pratiques associées
- Recherche et création artistique
- Histoire des techniques, des technologies et des pratiques
- Expertise et caractérisation scientifique

Au-delà, nous souhaitons entamer une réflexion de type épistémologique sur la question des techniques de l'image et du son, centrée notamment sur la notion d'outil.

L'ENS Louis-Lumière est impliquée dans l'École Universitaire de Recherche ArTeC, une Graduate School à la française portée par la ComUE Université Paris Lumières. ArTeC a pour fonction de promouvoir des projets de recherche et des dispositifs de formation relatifs aux domaines des arts, des technologies, du numérique, des médiations humaines et de la création. Ce dispositif permettra à l'ENS Louis-Lumière de proposer à terme un échelon doctoral pour ses étudiants, à travers des travaux de recherche-crédation.

Le *Cahier Louis-Lumière* a pour ambition de mettre en valeur les relations entre la recherche et la création. Il s'adresse aussi bien aux chercheurs qu'à toutes celles et tous ceux intéressés par l'évolution de la réflexion dans les domaines de l'image et du son : professionnels, industriels, responsables d'institutions culturelles et de lieux de diffusion, étudiants...

2003 : Questions de cinéma

2004 : Espaces pluriels, images et son

2005 : Territoires audiovisuels, errances, itinérances et frontières

2006 : Les dispositifs (textes issus d'une colloque international organisé par l'ENS Louis-Lumière et l'Université de Marne-la-Vallée)

2007 : Coupe, découpe, découpage

2008 : Vide, vacuité, désœuvrement

2009 : Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels (actes d'un colloque organisé au Sénat par l'ENS Louis-Lumière)

2010 : Un cinéma du subjectif (Actes du colloque organisé par l'ENS Louis-Lumière et l'École supérieure d'Audiovisuel de l'Université Toulouse II le Mirail)

Éditions numériques

(disponibles gratuitement en intégralité sur les sites www.persee.fr et www.ens-louis-lumiere.fr)

2015 : Mémoires d'écoles

2016 : Archéologie de l'audiovisuel

2018 : Le cinéma face aux histoires du regard

École nationale supérieure Louis-Lumière
La Cité du Cinéma
20, rue Ampère
93200 Saint-Denis
France
33 (0)1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr