

David Bordwell

Bruno Dequen and Helen Faradji

Le film-essai ou l'oeil sauvage

Number 159, October–November 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67850ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

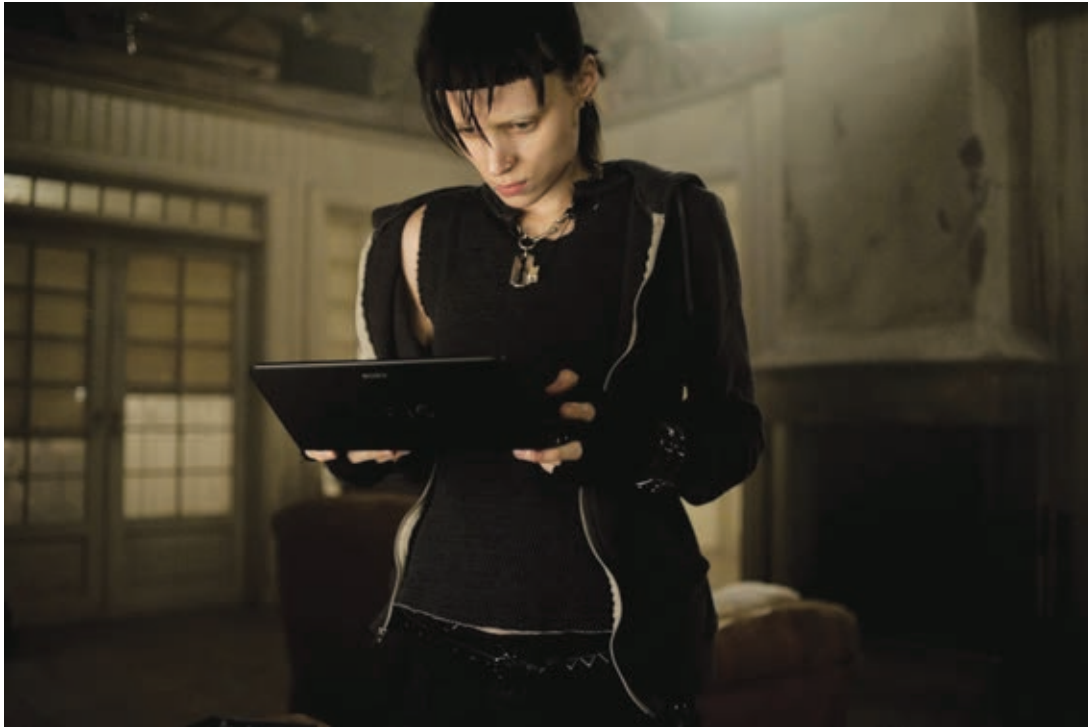
Cite this article

Dequen, B. & Faradji, H. (2012). David Bordwell. *24 images*, (159), 60–63.

ENTRETIEN

David Bordwell

propos recueillis par Bruno Dequen et Helen Faradji



THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO. La technologie permet à David Fincher de resculpter les images.

DAVID BORDWELL EST PROBABLEMENT LE THÉORICIEN DU CINÉMA LE PLUS CÉLÈBRE EN AMÉRIQUE du Nord. Il occupe une place à part qu'il doit non seulement au fait d'avoir écrit avec sa femme Kristin Thompson un ouvrage de référence d'introduction aux études cinématographiques (*Film Art: An Introduction*), mais aussi à sa passion pour la théorie cognitive et le fonctionnement de l'industrie du cinéma. Ardent cinéophile, il a en plus réussi à rejoindre un grand nombre de lecteurs non universitaires par ses ouvrages sur le cinéma de Hong-Kong et de Hollywood. Désormais retraité, il parcourt encore le monde à la recherche de films peu visibles et alimente un blogue sur les enjeux formels et ceux de l'industrie dans l'histoire du cinéma (www.davidbordwell.net/blog/).

Avant d'entrer dans le vif du sujet, pourriez-vous nous présenter vos principaux champs d'intérêt en cinéma?

Je m'intéresse à trois éléments en particulier, que j'observe toujours dans une perspective à la fois théorique et historique: dans un premier temps, l'esthétique de la narration, ou comment les films sont assemblés (structures narratives, mais aussi choix de mise en scène et de montage) pour présenter leur récit; dans un second temps, le style, à savoir l'organisation et la nature plus large des éléments formels; enfin, l'activité du spectateur et la façon dont les films suscitent son interaction et son interprétation. J'aime particulièrement suivre l'évolution historique de ces multiples éléments.

À ce propos, que pensez-vous de l'explosion récente de la 3D?

C'est un phénomène auquel je me suis intéressé sur le tard, à vrai dire. Comme je passe toute ma vie dans les cinémathèques, les festivals et les centres d'archives, j'étais encore persuadé l'année dernière que le 35 mm avait de l'avenir!

Si je me suis intéressé à la 3D, ç'a d'abord été pour comprendre l'impact éventuel qu'elle a sur mes champs de prédilection. Comment la 3D influence-t-elle le style des films? Un de ces grands débats, par exemple, concerne la capacité ou non de cette technique à reproduire certaines des techniques phares des grands réalisateurs hollywoodiens comme les différents degrés de mise au point. Est-il

possible de faire un plan 3D partiellement hors foyer? Ce type de question est essentiel pour moi en tant qu'historien passionné par les changements de normes stylistiques. Toutefois, dans ce cas précis, la question est d'autant plus importante qu'elle est profondément liée à une capacité majeure du cinéma : celle de guider le regard du spectateur sur un aspect précis du plan au moyen de la technique. Comment conserver cette capacité lorsque tout est au foyer? Cela impliquera nécessairement des changements stylistiques.

Le titre de votre livre Pandora's Digital Box est intrigant. Pensez-vous que le cinéma soit condamné par le numérique?

Non. Je voulais simplement dire que toute innovation technologique engendre des problèmes et des avantages. Pour la production, il y a eu d'immenses gains, en particulier du point de vue des coûts et du temps nécessaire pour réaliser un film.

Toutefois, outre certaines réserves sur la qualité variable de l'image numérique, je regrette un peu que cette technique favorise une mode qui s'est emparée de Hollywood depuis quelques années : celle des genres spectaculaires tels que la *fantasy* et la science-fiction. Autrefois, ces films demandaient beaucoup d'effets spéciaux, des maquettes, des effets photographiques. Les problèmes sont résolus assez facilement aujourd'hui par l'utilisation de logiciels. Cela dit, les genres hollywoodiens changent constamment, et la tendance actuelle n'est pas différente de celle qui a consacré la suprématie du western et de la comédie musicale dans les années 1940-1950.

Ce qui me manque le plus aujourd'hui, c'est probablement l'aspect artisanal/industriel du cinéma. Le cinéma demeure un médium du XIX^e siècle, qui exigeait un véritable travail physique et manuel. Aujourd'hui, de simples boutons servent à projeter ou à monter un film. Cette remarque ne procède pas d'une nostalgie déplacée. En disant cela, je m'interroge sur le fait que la perte de cette dimension physique du travail en cinéma, qui impliquait une

grande connaissance des différents éléments du médium, ait pour conséquence une perte des savoirs historiques indispensables pour comprendre et apprécier l'évolution du cinéma. Par exemple, il est important d'avoir une idée du fonctionnement des caméras des années 1930 pour saisir la façon dont les films étaient faits alors. Il me semble que la lourdeur des appareils donnait aux images un aspect très stable, une sorte d'importance naturelle qui impliquait une profondeur et une densité. Les images d'un Fritz Lang vous tombaient dessus comme des monuments! Cette lourdeur de l'appareil devenait primordiale chez Tarkovski. Cela dit, la légèreté du numérique peut tout aussi bien être exploitée dans un but artistique. Il suffit de penser à Lars von Trier. Il serait simplement dommage de perdre les avantages des anciennes techniques.

Êtes-vous certain que cette opposition des choix esthétiques offerts par la pellicule et le numérique soit si tranchée? Prenons le cas de David Fincher, qui vise par exemple à utiliser le numérique pour obtenir des images d'une stabilité encore plus grande que ce que permettaient les anciennes caméras.

Il est vrai que Fincher recherche clairement la solidité du 35 mm en numérique. D'ailleurs, son style est de plus en plus classique. L'avantage du numérique dans son cas est que la technologie lui permet de resculpter sans cesse ses images.

Il y a quelques années, George Lucas a dit quelque chose d'intéressant dans le documentaire de Martin Scorsese, *A Personal Journey Through American Cinema* : « le cinéma était de la photographie. Maintenant, c'est de la peinture ». Cette remarque avait un double sens : non seulement le cinéaste peut désormais filmer ce qu'il a dans la tête en faisant fi du monde physique, mais il peut aussi, tout comme le peintre sur sa toile, revenir sans cesse pour ajuster ses images. Tout cela représente un formidable progrès, et les cinéastes obsédés de contrôle n'ont jamais eu autant d'outils pour s'assurer



La cascade réelle de Tom Cruise dans MISSION : IMPOSSIBLE – GHOST PROTOCOL

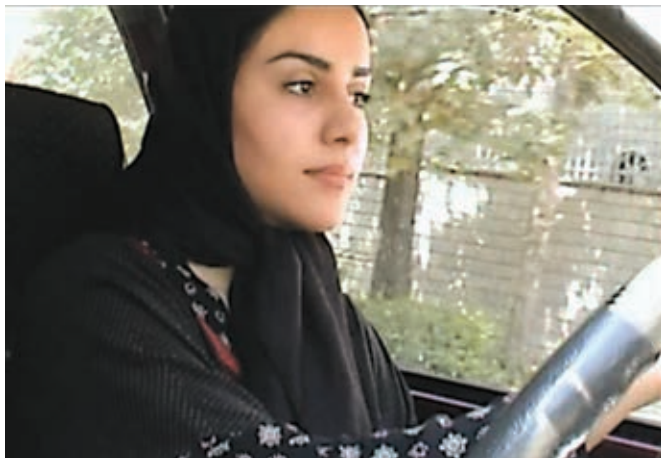
que leur vision initiale sera reproduite telle quelle. Je crois que Hitchcock aurait adoré le numérique!

Mais alors le concept de réalisme a-t-il encore alors son utilité dans le champ des études cinématographiques?

C'est la question que pose Lucas, je pense, dans ses propos. Bazin ou Kracauer ont fondé leur approche esthétique du cinéma sur le lien fondamental que le médium entretenait avec le monde réel au moyen de la saisie photographique. Or, même si je n'adhère pas vraiment à leurs propositions, force est d'admettre que la force de certains films ou projets artistiques est liée à ce rapport au réel. Dans le domaine commercial, par exemple, le plaisir que j'éprouve à regarder les films de Jackie Chan est d'autant plus grand que je sais qu'il fait lui-même toutes ses cascades.

*Cet exemple vient éclairer un paradoxe fondamental du cinéma de divertissement actuel. Alors que les genres les plus prisés usent abondamment d'effets numériques, les spectateurs ne sont jamais aussi impressionnés que lorsqu'ils savent qu'il y a une part de réel. L'exemple le plus récent en est la cascade de Tom Cruise sur une tour de Dubaï dans le dernier **Mission: Impossible**. À elle seule, elle génère une sensation de vertige plus grande que tous les **Spider-Man** réunis.*

En effet. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle toute la campagne publicitaire du film a été axée sur le fait que c'était une cascade réelle. On en revient à Bazin. Même les films de fiction ont



TEN et SHIRIN d'Abbas Kiarostami, tournés en numérique.

besoin de cette dose de réalité, de ce lien photographique avec le monde réel.

Il y a aussi un élément que l'on peut appeler « découverte visuelle » dans les films de fiction. C'est un peu leur part documentaire, cette part d'apprentissage du comportement du monde réel et des objets. L'un de mes exemples favoris pour expliquer ce phénomène provient d'*Un été chez grand-père*, l'un des premiers films d'Hou-Hsiao-hsien. Dans ce film, une jeune fille joue avec un mini-ventilateur portatif. Alors qu'elle s'approche dangereusement d'une voie ferrée, une dame court pour l'attraper et la faire traverser juste avant le passage du train. Ayant échappé à la fillette, le ventilateur se retrouve sur les rails au moment où le train passe. Or le plan large permet de voir non seulement le train et les deux personnages de l'autre côté de la voie, mais aussi le ventilateur. Et il se passe quelque chose d'extraordinaire : sous la pression du train, les pales se mettent à tourner dans l'autre sens. Cet effet naturel provoqué par la pression n'est lié *a priori* à aucun thème ou symbole, il n'a aucune importance narrative, mais il nous fait découvrir quelque chose du monde.

Cette fascination fondamentale pour les aspects réalistes de toute œuvre de fiction explique également la passion de nombreux amateurs pour les coulisses des tournages. Or, encore une fois, le numérique se situe à un endroit paradoxal. Depuis l'explosion des DVD et d'Internet, les spectateurs n'ont jamais eu autant accès aux coulisses, alors que ces dernières n'ont jamais été si peu impressionnantes. Voir James Cameron dans un hangar, c'est bien loin de Coppola en pleine jungle...

Oui, c'est terrible. Les réalisateurs sont devant un écran, assis sur une chaise et c'est tout. L'idée de l'effort humain n'existe presque plus. D'autant plus que la machine promotionnelle fait tout pour nous faire croire que les tournages sont des expériences faciles! Il n'y a plus vraiment cette idée de la réalisation d'un film comme étant une aventure périlleuse.

Plus largement, c'est justement cette ouverture du cinéma de fiction aux aléas de la réalité que j'ai peur de voir disparaître avec le numérique, de même que la disparition de la spontanéité et de l'importance des prises de décision. Avec le numérique, les multiples prises et les nombreuses caméras sont courantes, et j'ai l'impression que cette tendance a un double effet pervers : d'une part, la multiplication des prises permet aux réalisateurs obsessionnels comme Fincher d'éliminer tout accroc et de créer les performances au stade du montage, ce qui génère parfois un côté un peu flou ; d'autre part, la trop grande couverture de la scène par les caméras (le côté Peter Jackson) repousse aussi la décision de mise en scène au stade de la postproduction. Les grands réalisateurs classiques faisaient leurs choix sur le plateau et vivaient avec. Il y avait une forme de confiance en certaines idées qui se perd. Cela donnait à leurs images une force, une puissance de conviction. De nos jours, les cinéastes retravaillent sans relâche leurs images et cela donne un côté laborieux, dans le sens péjoratif du terme.

Cela dit, les remises en question des cinéastes sont parfaitement logiques. Toutefois, je préférerais la méthode Fassbinder/ Godard. Ils réalisaient plusieurs films par an et, au lieu de vouloir mettre toutes leurs idées dans le même film, ils faisaient un film par idée! Un peu comme Picasso qui a peint tant de toiles en si peu de temps.

Mais nous n'en sommes plus là. Et ces cinéastes étaient déjà des phénomènes particuliers. De nos jours, Lars von Trier et Steven Soderbergh semblent avoir cette même volonté de risquer, d'essayer des choses.

Le numérique peut-il donc être « sauvé » par la dimension humaine des films ?

Oui, je crois. Tout doucement, je suis en train de faire la paix avec le numérique et sa domination. Je ne suis pas un puriste de la pellicule. Tant qu'il y aura des réalisateurs imaginatifs, il y aura de nouvelles façons d'utiliser les nouveaux outils. Par exemple Abbas Kiarostami, que j'admire beaucoup, n'a eu aucun problème à aller vers le numérique. Et que dire de Chris Marker qui, dès les années 1990, s'en est emparé pour faire des choses très intéressantes. Pour moi, ce qui compte, c'est la créativité. Mais il ne faut pas laisser la technique dominer et guider tous les choix.

Et quelle influence le virage numérique a-t-il sur la cinéphilie ?

Tout le monde veut parler de cinéphilie, mais je dois vous avouer que pour ma part, je veux en parler de moins en moins. J'ai peur que la cinéphilie soit devenue une sorte de marque. Les festivals se disent cinéphiles parce que souvent ils programment autre chose que du cinéma hollywoodien, ce qui me semble procéder d'une définition trompeuse de la cinéphilie.

Qu'est-ce que la cinéphilie ? Adorer les films ou les comprendre ? Pour moi, idéalement, ce serait les deux. La culture numérique a accentué de façon importante notre accès au cinéma. Est-ce que cela a gâché notre expérience ? Beaucoup le pensent. Voir un film sur un iPhone, est-ce vraiment le voir ? Je ne sais pas. À mon époque, nous avons vu beaucoup de classiques à la télévision. Ça dégradait encore plus l'expérience. La première fois que j'ai vu *The Wizard of Oz*, c'était sur la télévision familiale en noir et blanc. J'ai complètement raté l'apparition de la couleur dans le monde d'Oz !

Le moment glorieux de la cinéphilie, dans les années 1950-1960 aux États-Unis, est révolu. Il n'y a pas vraiment d'élan chez les jeunes générations actuelles. On ne se dit pas : « Je dois voir le nouveau Kiarostami » comme on disait : « Je dois voir le nouveau Bergman ». Mais peut-être n'était-ce qu'un bref moment, une parenthèse, qui concernait d'ailleurs bien moins de gens qu'on a bien voulu le penser. C'était en effet un phénomène principalement local : à New York, à Chicago et à Los Angeles, à Paris ; à Montréal, à Toronto ou à Vancouver ici. La grande différence avec notre époque est que le petit nombre de cinéphiles de la grande époque était très influent. À New York, les cinq, six critiques majeurs comme Pauline Kael et Andrew Sarris dominaient le discours sur le cinéma. C'est qu'il n'y avait pas alors la multiplicité des sources d'information que génère aujourd'hui Internet. 📺



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8400, Côte-de-Liesse, bureau 210

Ville Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511

F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153

info@rsbimedia.com

