

Séquences

L'image et la réalité

Numéro 25, avril 1961

URI : id.erudit.org/iderudit/52070ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1961). L'image et la réalité. *Séquences*, (25), 3-6.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1961

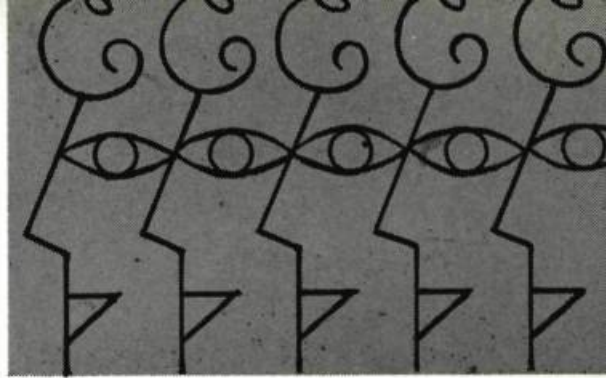
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

LE MONDE DE L'IMAGE



L'image et la réalité

A la suite d'une sérieuse opération, notre collaborateur Henri Agel a dû suspendre de nombreuses activités. Il n'a donc pu rédiger son article pour ce numéro. Nous lui souhaitons — au nom de tous les lecteurs de SÉQUENCES — un heureux rétablissement. C'est Jean Collet, rédacteur à TÉLÉRAMA et à TÉLÉCINÉ, qui a bien voulu rédiger le présent article. Nous le remercions de sa précieuse collaboration. N.D.L.R.

A l'origine de tous les progrès du cinéma, il y a une découverte technique. C'est vrai pour tous les arts, mais encore plus vrai pour le cinéma. On pourrait montrer comment la découverte de la peinture entre le Moyen-Age et la Renaissance, comment le vitrail par exemple, s'épanouit entre le fameux « Bleu de Chartres », dont on n'a pas su retrouver le secret de nos jours, et la transparence, la décoloration qui caractérise le XIV^e siècle.

Au cinéma, l'art est encore plus « conditionné » par la technique, par ses limites et ses possibilités.

1. Les progrès de la technique

A l'origine, en 1895, Louis Lumière et ses premiers spectateurs furent frappés par le pouvoir "réaliste" de l'image cinématographique. Les premiers films, pris sur le vif : *La sortie des usines*, *Le déjeuner de bébé*, *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, étaient bouleversants de vérité. Les spectateurs s'écriaient avec admiration : "les feuilles bougent !..." Oui, cette image sur une toile blanche, c'était déjà l'irruption du monde dans la salle du "Grand Café" où les spectateurs n'en croyaient pas leurs yeux.

Et c'est à la découverte du monde, que partirent les premiers cinéastes. A son origine le cinéma fut documentaire ; l'actualité, le reportage, précédèrent la fiction.

Si le reportage était né du pouvoir réaliste de la caméra, le cinéma de fiction allait trouver son origine dans les défauts de cette caméra, ou si vous préférez dans les limites de son pouvoir de reproduction du réel. C'est parce qu'une caméra s'était arrêtée au cours d'une prise de vues que Méliès eut l'idée de faire des disparitions, apparitions, et autres truquages.

Peu à peu, on s'aperçut encore que l'image au cinéma trahissait beaucoup ce qu'elle voulait montrer. D'abord, elle reproduisait, en noir et blanc, une réalité colorée. L'interprétation des couleurs dans une gamme de gris était d'ailleurs extrêmement fantaisiste,

tous ceux qui ont quelque expérience de la photographie le savent bien. Ainsi, les premières émulsions cinématographiques étaient très sensibles au bleu et pas du tout au rouge. Le ciel le plus profond était aussi uniformément blanc qu'un ciel de brume. Les nuages n'existaient pas pour l'oeil de la caméra, ou plus exactement tout ciel était un vaste nuage. Par contre le rouge orangé qui exerce toujours une fascination sur notre rétine, était désespérément noir à l'écran.

Le premier pas vers une plus grande fidélité de l'image fut l'invention des films orthochromatiques (qui restituent les couleurs d'une manière droite, égale). Là, les ciels contrastaient avec les nuages, mais les teintes rouges étaient encore bien sombres. Enfin, vers 1926, la découverte du film panchromatique (qui traduit fidèlement toutes les couleurs) fut un progrès décisif pour le cinéma en noir et blanc. Dès lors, toutes les nuances de lumière et de couleurs pouvaient être finement reproduites. De plus, en utilisant des filtres devant l'objectif de prise de vues, on pouvait, avec autant de liberté qu'un dessinateur, interpréter ce qu'on filmait. Dès 1931, les films de Jean Renoir, par exemple, mirent à profit ces possibilités : des oeuvres telles que *Toni* ou *Bondu sauvé des eaux*, nous frappent aujourd'hui encore par le réalisme de leurs images, de leur décor. La profondeur de champ est désormais permise, les acteurs ne sont plus con-

damnés à jouer sur un même plan comme au théâtre, devant un décor flou. Les voici qui s'éloignent et se rapprochent, nous font oublier que l'écran est privé de la troisième dimension. On sait jusqu'à quelles performances dramatiques Orson Welles devait pousser, par la suite, cette utilisation de la profondeur dans des oeuvres comme *Citizen Kane* ou *La splendeur des Amberson*.

Depuis la guerre surtout, la technique a progressé à pas de géants. Les procédés en couleurs — Technicolor puis Eastmancolor — permettent aujourd'hui de composer les images d'un film avec presque autant de liberté qu'un peintre. Cette liberté donne au cinéaste l'envie d'échapper au réalisme, de même que l'emploi de l'écran large, Cinémascope, Vistavision ou Todd-AO. Il est frappant que tous ces procédés, en principe réalistes, soient employés justement dans les films qui le sont le moins : films historiques à grand spectacle où l'image attire l'oeil et le retient par le faste qu'elle déploie.

C'est donc vers le noir et blanc qu'il faut encore aujourd'hui se tourner, pour trouver des images qui nous donnent l'illusion du réel. Grâce à des émulsions ultra-rapides, on peut désormais, dans ce domaine, filmer avec un éclairage très réduit. Il y a quelques années encore, il était impensable qu'on tourne une scène dans les rues d'une grande ville, la nuit. Aujourd'hui, c'est presque un film entier, *Deux hommes dans Manhattan*, de J.-P. Melville, qui se déroule dans ce décor réel.

Parallèlement la technique de la télévision a influencé le cinéma. On s'est aperçu que des images grises, plus ou moins mal cadrées, avaient un caractère d'authenticité qui manquait à la plupart des films. De jeunes réalisateurs y ont puisé un renouveau. Dans ce domaine, d'ailleurs, nous ne sommes pas au bout de nos découvertes. On peut espérer le jour, peut-être pas si lointain, où une technique d'image électromagnétique remplacera la pellicule de cinéma traditionnelle et permettra de filmer exactement ce que voit l'oeil humain, où un clair de lune de cinéma sera un vrai clair de lune.

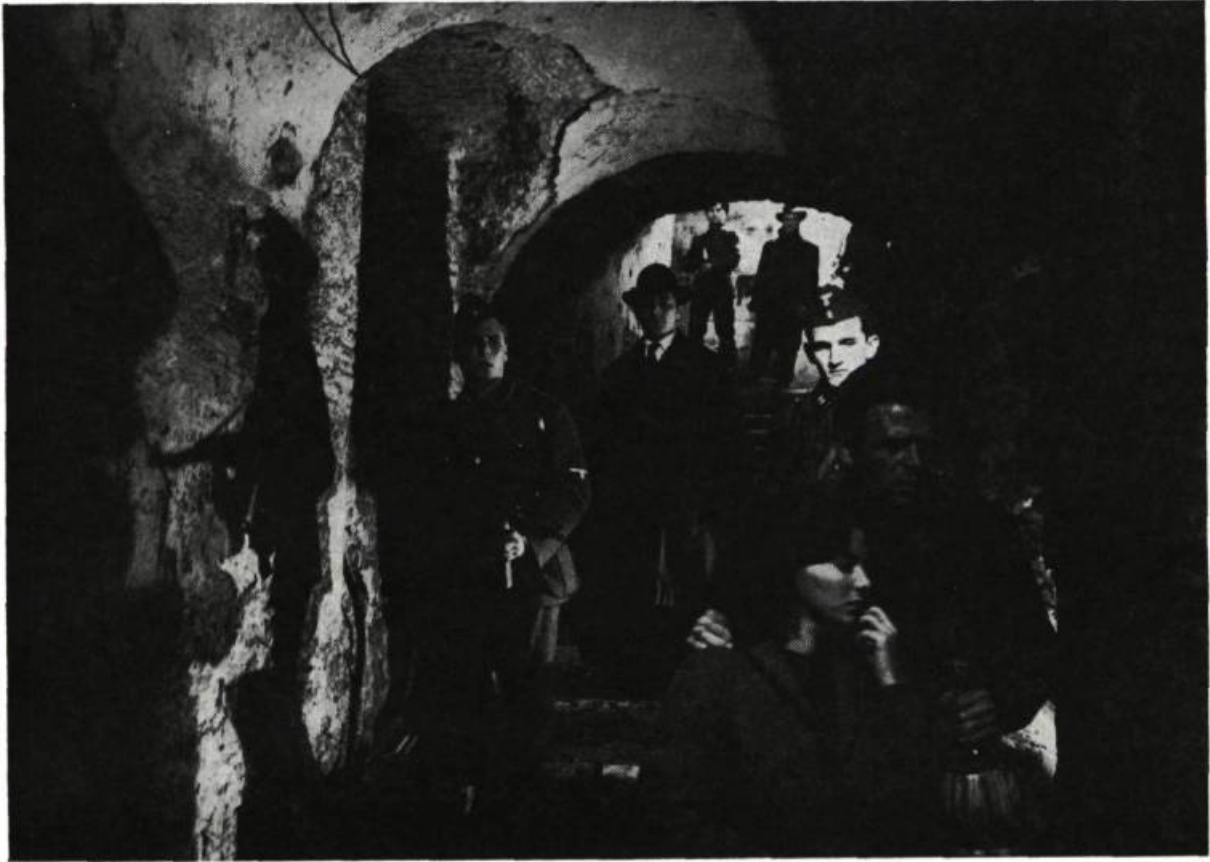
2. Des images composées ou négligées ?

Parallèlement à ces progrès techniques, les modes et les écoles se sont succédés. L'expressionnisme allemand était concevable à l'époque des films orthochromatiques ; les éclairages très stylisés des films

de Marcel Carné, de *Quai des brumes* aux *Portes de la nuit*, s'expliquent à l'époque de la guerre où la moindre prise de vues exigeait un éclairage abondant, même en plein jour, et le déploiement d'un matériel peu léger. C'était l'ère des grands chefs-opérateurs qui aimaient faire "de la belle image", parfois au détriment de l'action du film. On admire encore maintenant les éclairages d'Agostini ou de Figueroa. Avec eux, le cinéma s'éloigne de la réalité. Il recompose et stylise tout ce qu'il nous montre. La réalité sous les yeux de ces photographes prend un caractère irréel. L'image s'impose en tant qu'image. Il faut se souvenir ici de ces deux films qui marquent peut-être l'apogée de cette école : *Dieu est mort* de John Ford, et *Le Troisième homme* de Carol Reed, tournés en 1947 et 1949.

Pourtant, la fin de la guerre allait coïncider avec l'avènement d'une autre tendance : le néo-réalisme. Dès 1945, les films de Rossellini, de Vittorio de Sica, de Lattuada, de Visconti sacrifient délibérément la beauté des images. Ils cherchent à faire oublier l'inévitable re-composition de leurs scènes. Ils veulent donner l'impression du "pris sur le vif", *Païsa*, *Umberto D*, *Le manteau*, *La terre tremble* apparaissent comme des reportages. Nous avons l'impression d'assister à quelque chose qui se déroule sous nos yeux, nous oublions le cinéaste et sa caméra. Ici, plus de premiers plans recherchés, de ciels tourmentés et de contre-jours artificiels. Nous sentons que le soleil éclaire les personnages. La caméra les suit, les traque dans leurs décors quotidiens. Dans *Païsa*, Rossellini va jusqu'à intégrer dans son film des images d'actualité, qui donnent le ton aux séquences reconstituées. L'image devient témoignage.

C'est la même tendance qui se manifeste à l'époque, dans quelques films du cinéma français : *Farrebbique*, *La bataille du rail*, ou *Rendez-vous de juillet*, de Becker. A propos de ce dernier film, on raconte que Becker devait tourner une scène dans le décor réel du Muséum à Paris. Quand il arriva avec son équipe, des travaux avaient été entrepris à proximité et un marteau pneumatique faisait un bruit infernal. Il était impossible d'enregistrer le son en supprimant cette machine. Becker la laissa tout simplement dans son film. A travers la fenêtre du bureau où siège le directeur, on découvre le chantier — on sait qu'il ne s'agit plus d'un décor — le directeur s'approche de la fenêtre et exprime son soulagement de voir les travaux entamés. Cette réflexion, cette image, ce son donnent à la scène le climat de son époque : c'est



La caméra de Rossellini s'enfonce dans une réalité qui dépasse infiniment le petit cadre de l'écran. Ici, un traveling-arrière dans *Il faisait nuit à Rome*.

l'après-guerre, on peut à nouveau entreprendre des travaux. Le détail réaliste dilate le contenu du film. L'image s'alourdit d'éléments inattendus et riches de signification.

Cette méthode, les réalisateurs de la nouvelle vague française l'ont conduite à ses extrêmes conséquences. Claude Chabrol avec *Le beau Serge* est allé tourner dans la Creuse avec son opérateur Decae des images qui nous surprennent par la vérité des visages, des murs, des ombres, par tout ce qu'on ne peut inventer et dont le décor naturel est prodigieux. Allant plus loin encore, J. L. Godard, avec *A bout de souffle*, improvise au jour le jour sa mise en scène. Son opérateur, Raoul Coutard, va jusqu'à se cacher dans un triporteur pour filmer, sur les Champs-Élysées, les comédiens mêlés à la foule des passants. Jean Rouch, en pleine Afrique tourne *Moi, un noir* où les habitants de Treichville incarnent devant la caméra leur

propre aventure quotidienne. La caméra, tenue à bout de bras, improvise, selon les mouvements des acteurs, ses panoramiques et ses travelings. Les plans sont bougés, mal éclairés, parfois sur-exposés ou sous-exposés, parfois flous comme dans un film d'amateur. Mais leur assemblage, leur rythme, la qualité du son, du texte qui les accompagne, l'action qui se déroule donnent à ces images une unité profonde, un style.

Aujourd'hui, cette tendance a fait école, Godard, Truffaut, et dernièrement Jacques Demy avec *Lola* nous montrent des images prises à la main. Les plans fixes sont rares, les mouvements sont toujours imprévus, déroutants comme ce qui peut apparaître à notre regard quand quelque chose se passe réellement sous nos yeux. On serait bien en peine de trouver dans ces films quelque règle qui présiderait à la composition des images. Ces images sont-elles négli-

gées pour autant ? Certes pas. Simplement, elles ne sont pas là en tant que belles photographies. Elles sont là pour nous aider à découvrir quelque chose.

3. Le cadrage : un tableau ou une fenêtre ?

Ce qui distingue radicalement cette tendance moderne et réaliste des images de cinéma classique, c'est que le cadrage n'est plus considéré comme la bordure de l'écran. Comme la limite d'un tableau. Si l'on réfléchit cette distinction est d'une importance capitale. En effet, tant que les photographes de films et les réalisateurs ont accepté, comme une donnée intangible, l'espace délimité par le cadre, ils ont cherché à composer à l'intérieur de ce cadre, ils ont appliqué plus ou moins à l'écran les lois de la composition picturale, autrement dit, l'espace représenté sur l'écran devenait un tout qu'il fallait organiser. Si l'on regarde, par exemple, les images des films d'Eisenstein, chaque détail, à l'intérieur de chaque plan, chaque ombre, chaque ligne sont étudiés pour amorcer le mouvement d'un acteur, celui de la caméra, ou celui que le montage introduira par le plan suivant. Dans *Alexandre Newsky*, qui est sans doute le chef-d'œuvre de cette méthode, toute la mise en scène est fondée sur la composition des images. Chez René Clément, dans *Le Château de verre*, par exemple, on trouverait aussi une utilisation très précise, très concertée de l'espace de l'écran. Chez Antonioni, — et c'est peut-être le seul exemple parmi les auteurs modernes — on peut sentir le même souci de composition (dans *Le cri* ou dans *L'avventura*, par exemple, ainsi que dans *La nuit*).

Mais si les images de film sont considérées comme des tableaux mouvants, l'espace qui est hors de l'écran, celui qui ne nous est pas montré — et celui donc, qui n'est pas mis en ordre — ne nous est pas suggéré. Il n'a pas part au spectacle cinématographi-

que. Il est l'équivalent des coulisses au théâtre, ou du mur qu'orne le tableau du peintre. C'est dans la mesure où l'image capte le réel avec le minimum d'appât, c'est quand l'espace de l'écran semble conforme à celui que nous avons quitté dans la rue, qu'il déborde vraiment le cadre de l'écran. Ici, l'image appelle le mouvement d'appareil qui suit, et traque les personnages, balaie une scène, comme un projecteur, pour nous en faire découvrir les centres d'intérêt. Par opposition, souvenons-nous qu'Eisenstein emploie une caméra presque toujours fixe. Chez Rossellini, au contraire, nous sentons à chaque instant que de part et d'autre de l'écran, le monde vit, le monde bouge, que nous ne captions que l'infime reflet d'une réalité qui nous dépasse. On peut en dire autant des films de Jean Renoir, ou de François Truffaut. Dans ces films, tout l'art de la mise en scène vise à faire oublier celle-ci. Plus exactement, la réalité n'est plus mise en scène, construite à l'intérieur du cadre de l'écran. C'est l'écran qui saisit un peu de cette réalité vivante. L'image n'existe plus en tant que telle. Le cinéaste, heureusement nous laisse découvrir le mouvement de la vie. Par là, le cinéma, s'éloignant du théâtre et de la peinture, trouve sa vocation propre.

É T U D E

1. Comment la technique de prises de vues a-t-elle permis une fidélité de plus en plus grande au réel ?
2. En quoi "la belle photographie" peut-elle être un obstacle au réalisme d'un film ?
3. Est-ce que les spectateurs sont toujours incapables de distinguer une image composée en studio d'une image prise sur le vif, en décors naturels ?

Le cinéma, reflet de la réalité

Le cinéma jouit de l'avantage inappréciable de se trouver à tous les égards plus près de la forme extérieure des choses que n'importe quel autre domaine artistique.

Léopold LINTBERG