

Martine Beugnet

L'attrait du flou

Yellow Now



Côté cinéma / Motifs



The IPCRESS File

PROLOGUE

vision myope

Je suis astigmat. Privée de mes verres correctifs, j'ai du monde une vision brouillée, dédoublée, et imprécise à toute distance. Aller au cinéma sans lunettes est hors de question : si je suis sensible au flou de cinéma, à la beauté vague de ses apparitions et de ses arrières-plans chatoyants, c'est bien parce qu'au contraire du simple défaut de vision, c'est d'un flou signifiant qu'il s'agit. Cela ne m'empêche pas d'avoir un faible pour les personnages myopes, et comme le sort réservé aux femmes portant lunettes est, à l'écran, rarement enviable³, ma préférence va à un personnage masculin : Harry Palmer, l'espion aux lunettes d'écaille.

Gros plan sur un œil entrouvert. Une sonnerie stridente résonne, irritante, interminable. Rapide zoom arrière : dans la pénombre, le visage d'un homme à moitié endormi. Il tend la main, la caméra suit le mouvement, une lampe s'allume. Abrupt changement d'échelle, contre-plongée : les plans qui suivent rendent palpable la désorientation du personnage. Il tâtonne les draps d'un geste ensommeillé, se redresse brusquement, regarde autour de lui d'un air égaré. En place du contrechamp qui permettrait de se situer, un panoramique complètement flou s'offre alors à nos yeux : des taches de couleur bleutées, des faisceaux et points de lumière qui se diffusent en traces claires et formes géométriques. On croirait une peinture abstraite ou la vision em-

buée d'un paysage urbain aperçu à travers une fenêtre un soir de pluie. La séquence ne dure que quelques précieuses secondes. L'homme se penche vers la table de nuit, se saisit de ses lunettes et les chausse. Un nouveau panoramique commence, mais le bref instant d'enchantement s'est dissipé ; au mystérieux surgissement flou se substitue désormais la vision nette d'un intérieur exigu et banal.

Tourné en 1965, *The IPCRESS File* (Sidney J. Furie) sort la même année que le premier des James Bond (*Thunderball*, *Opération tonnerre*, Terence Young) mais s'affirme, dès les premières images, comme l'antithèse du film d'espion à la 007. Cynique, doté d'un esprit caustique à toute épreuve, Harry est également très myope. Le spectateur, qui fait, en matière d'introduction au personnage, l'expérience de la vision floue, connaît donc d'emblée le point de vulnérabilité et peut-être la douceur que démentent l'attitude sardonique et l'apparente froideur de son regard bleu. La déficience physique signale aussi ce qui fait sa force : Harry Palmer, espion bigleux, se laisse rarement tromper par les apparences.

Du gros plan sur l'ampoule allumée à l'empreinte du diaphragme qui laisse sa trace dans les formes géométriques lumineuses du plan flou, la technique s'affiche, et avec elle, une ambition formelle singulière⁴. Cadrage scope, profondeur de champ et bascule optique, distorsion des perspectives : la myopie du personnage, et son ensommeillement, s'intègrent à la sensibilité baroque du film.

LA TECHNIQUE N'A PAS DE RÈGLES

*La technique, au tout début, elle n'a pas de règles. Après, on lui apprend à parler*⁷⁹. Jean-Luc Godard

*L'image floue n'est-elle pas souvent ce dont nous avons précisément besoin*⁸⁰ ? Ludwig Wittgenstein

Dans la période de transition où se trouve le cinéma en ce début de XXI^e siècle, la coexistence de multiples supports ouvre des possibilités formelles d'une richesse inégalée⁸¹. Les différents formats et types de pellicule argentique avaient habitué le spectateur à un grain, à des degrés de piqué ou de douceur des contours très variables. L'image électronique (par ses effets d'entrelacs, de peigne et de rémanence), puis l'image numérique (en basse définition ou au contraire dans le foisonnement pléthorique de ses effets spéciaux, ou encore en perturbant les constructions algorithmiques, comme dans le *datamoshing*⁸²) ont généré leurs propres effets de flou. Quitte à ajouter un peu de « bruit » au stade de l'étalonnage pour atténuer le piqué de son rendu, le numérique peut par ailleurs simuler le frémissement, le grain, la richesse des flous argentiques.

Mais l'accroissement des capacités techniques des appareils tend aussi, paradoxalement, à produire un appauvrissement du langage cinématographique : les caméras ne sont plus de simples machines, mais des ordinateurs ; la mise au point automatique devient la règle, la part de la chance et de l'invention se réduit d'autant.

Le philosophe Vilèm Flusser en était convaincu : la pre-

mière tâche de l'artiste photographe ou cinéaste consiste à résister à la tentation de l'automation, à se démarquer du simple opérateur⁸³. Agnès Varda fait sienne cette conception de l'artiste-cinéaste dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), lorsque, sur le mode du pastiche de clip publicitaire, elle dissèque le manuel d'emploi d'une petite caméra digitale : ces petits appareils qui sont « numériques, fantastiques » offrent, d'un simple déroulement de menu, « des effets stroboscopiques, des effets narcissiques, et même hyper-réalistiques ». Joignant le geste à la parole, Varda filme et se fait filmer, répertoriant toute une panoplie de flous, de la soupe colorée du ralenti-bougé à l'erratique pixellisation du *datamoshing*. C'est sur la main de la cinéaste que le regard papillonnant de la petite caméra, finalement, se pose. Une main filme l'autre : la technique n'est rien sans le sujet filmant.

Adieu au langage (2014) : Le titre exprime un même désir de technique libérée que la ludique séquence du mode d'emploi de *La Glaneuse*. Pour ce film, Godard met en branle tous les potentiels de l'image numérique ; il tourne en 3D, avec des smartphones, des caméras Go-Pro, des appareils photo, fait glisser l'image vers la peinture, parfois l'art vidéo. Le flou est partout, sous toutes ses formes : dans le vacillement des lignes dédoublées, la saturation éblouissante des couleurs, l'obscurité humide, criblée de phares, d'une route la nuit, l'étendue ondoyante du lac, la surface fluctuante de la rivière où se réfléchissent les arbres, les chevauchements sonores, et dans la disjonction de l'image sous l'effet de la 3D.

Car la 3D n'est pas ici conçue pour créer l'illusion d'un



Agnès
Varda,
*Les
Glaneurs
et la
Glaneuse.*

espace tridimensionnel homogène (Godard filme bien avec plusieurs caméras, mais il les aligne imparfaitement), mais pour le dissocier, afin de mieux dérouter l'œil et l'attirer hors de sa zone de confort. Ainsi, lorsque Godard met en scène des couples, le flou rend compte de la relation homme-femme sur le mode de l'hétérogénéité et de l'écart. Les images en 3D ont tendance à se dissocier, il faut alors choisir entre les deux, entre ce que voit l'œil gauche et ce que voit l'œil droit, voir la femme ou voir l'homme, jusqu'à ce que les images fusionnent à nouveau. Il n'y a plus un point de vue, mais plusieurs, dont l'imparfaite convergence produit une vision changeante et floue. Enfin et surtout, Godard filme des enfants, et un chien : l'image instable, tremblée, rend alors compte d'un monde « où nous [hommes et femmes adultes] ne sommes pas seuls⁸⁴ ».

Chez Godard comme chez Varda, chez les cinéastes qui cultivent le flou, la technologie de l'image n'est pas articulation d'un regard consommateur, point d'ancrage d'une pensée de la certitude. Elle ne sert pas à éradiquer les effets du hasard, à évacuer la part d'indéfini de l'image cinématographique. À l'évidence, il ne s'agit pas non plus de remplacer un régime d'image (net) par un autre (flou) qui lui serait artificiellement opposé. Ce qui importe, c'est de préserver des espaces où l'œil puisse échapper aux automatismes, douter, vaguer : le flou sera toujours l'allié indispensable du cinéma qui explore le « rapport ambigu d'un être incarné et limité avec un monde énigmatique⁸⁵ ».

TABLE DES MATIÈRES

Prologue [Vision floue]

Éloge du vague

Le flou HD

Définition

Esthétiques du flou

Pluies, brumes et brouillards

Mise au point

Alfred Hitchcock, le flou ou la mise en scène du désir / Alain Cavalier, la vision rapprochée / Voir [et] toucher

Flous cinétiques

Vitesses / Le ralenti [Jean-Luc Godard] / Le bougé [Sally Potter] / Entrelacements [Leighton Pierce]

Les rêveries de l'image

Photogénie de la mélancolie

Le pictural et l'informe

Pictorialisme [Josef von Sternberg] / L'attrait de l'abstraction [Michelangelo Antonioni] / Vers l'informe / Les limbes [Gus Van Sant] / Photogénie de la mémoire

La technique n'a pas de règle