

CAHIER  
LOUIS-LUMIÈRE

no.  
12

# Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines

sous la direction  
de Nicole Brenez  
Bidhan Jacob  
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

## Vers l'œil intérieur

Le film de Michael Higgins intitulé *At One Fell Swoop* (*D'un seul coup* n.d.a), réalisé en 2014, est un long métrage expérimental de soixante douze minutes tourné en 16 mm scope. Il a été présenté en France lors de l'édition 2015 du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris<sup>1</sup>. 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 16 mm 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 étalonneur<sup>2</sup>. 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

---

<sup>1</sup> <http://www.cjcinema.org/pages/fiche.php?film=2333>.

Trailer du film ici : [https://www.youtube.com/watch?v=JiUcQte\\_yFE](https://www.youtube.com/watch?v=JiUcQte_yFE)

<sup>2</sup> On trouvera ici de plus amples informations sur l'environnement de travail de Michael Higgins : <http://www.experimentalfilmsociety.com/about/>

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 décrirons *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  $\mu$  (Mu) qui inspireront l'orientation théorique de cette étude de cas<sup>3</sup>.

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 space (*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*) »

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

---

<sup>3</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992

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 conjoncture<sup>4</sup> plutôt que de dispositif permet d'inclure dans la description du versant technique du poïétique 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 1920<sup>5</sup>. 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

---

<sup>4</sup> Bien que généralement réservé depuis le milieu du XX<sup>e</sup> 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 : « conjuncture » ; « conjoindre » ; « conjonctif » ; « conjonction ». Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 1992.

<sup>5</sup> 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.

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'ennemi<sup>6</sup>. 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 artisanale<sup>7</sup>. 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 objectif anamorphosant 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

---

<sup>6</sup> 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). A. Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Armand Colin, 2013.

<sup>7</sup> 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 laboratoires associatifs : <http://www.filmlabs.org/>

Le film a été tourné sur deux pellicules négatives différentes : une Kodak 16 mm 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 et blanc peuvent perdre de façon assez notable certaines de leurs propriétés, notamment en contraste. Les pellicules couleurs perdent, en plus du contraste, énormément de richesse chromatique. 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 cinémascope 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 anamorphoseur<sup>8</sup>. Il s'agit généralement d'un objectif anamorphoseur de projecteur 35 mm qui, à la différence de ceux destinés à la prise de vue, n'a pas

---

<sup>8</sup> 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://filmscopefr.blogspot.com/2012/01/lhypergonar-dhenri-chretien-in-french.html>  
<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbXmaWxtb3Njb3BIznIyfGd4OjNjODU0ZTJINDNhNmQyNjE>

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.

Michael Higgins a monté un Proskar x2 sur un jeu d'objectifs standards de caméra Bell&Owell 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 deux<sup>9</sup>. Le format 16 mm 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 grain<sup>10</sup>.

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 : rétrécissement de l'hyperfocale lorsque le point est fait sur un avant-plan (se traduit par des arrière-plans assez vite flous), 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 est suffisamment

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

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 secondes. 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 bacs de chimie, 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 admettrons maintenant qu'il tend vers un type icono-plastique<sup>11</sup>.

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 d'autre part que 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

---

<sup>11</sup> Ce concept est emprunté au Groupe  $\mu$ , *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 *Rythmus 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'iconique en plastique.

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 (réfèrent) 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.

L'ensemble des procédures liées à l'émulsion, décrites plus haut, sont assimilables à un filtrage dans le sens où elles éloignent le réfèrent de son signifiant iconique. Bien que le résultat de ce filtrage fut 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 16 mm n'ayant ni la finesse du 35 mm 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 lavis 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 développement<sup>12</sup>, 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.

Le filtrage lié à l'émulsion et son traitement, par sa constance et son homogénéité, déterminent l'isotopie de l'énoncé. 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 et introduction d'un élément allotope (*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 correspondant<sup>13</sup>. Dans le cas d'*At One Fell Swoop*, l'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,

---

<sup>12</sup> 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.).

<sup>13</sup> 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 Kinolorber est l'une des plus intéressantes. Récemment, une version redigitalisée en 4k a été présentée en août 2018 lors de la 75<sup>e</sup> édition de la Mostra de Venise.

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, même si elles furent partiellement accidentelles (entre autres raisons parce que les caméras ne disposaient pas de visées reflex). 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. 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'axonométrie de l'espace euclidien est perçue comme instable, fragile, peu sûre. Les modalités de localisation d'un corps dans l'espace tridimensionnel signifié 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 13 mm, 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 25 mm, la vision « ovale » est supprimée mais subsiste un assez fort vignelage (*ill n°6*)

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). 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. Les principaux index 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 transformation 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 poétique, 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 je fais moi, 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 spiraliq. 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.



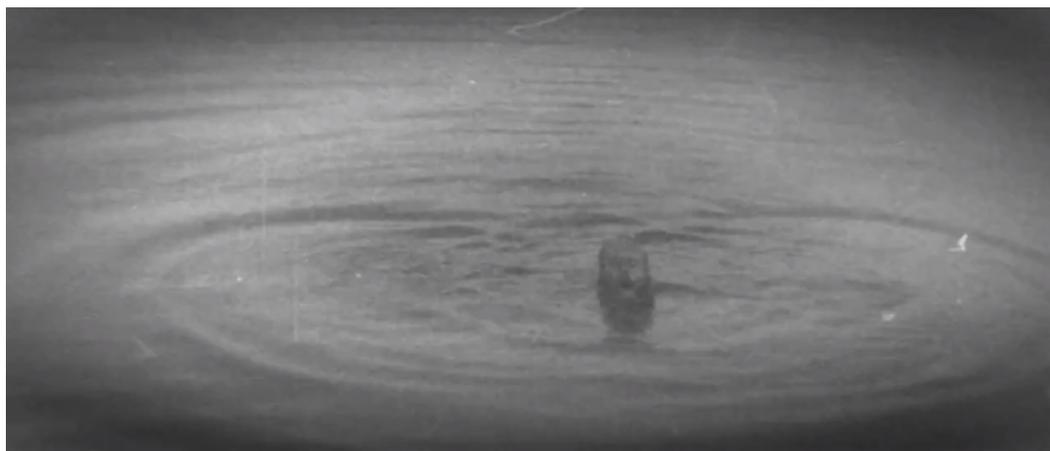
Copyright M. Higgins - 2018

Illustration n°1 : Michael Higgins derrière la caméra Bell&Howell 70DR (équipée d'un magasin à grande capacité). On distingue nettement l'objectif anamorphoseur Proskar fixé grâce à un système de bague sur l'objectif « primaire », et sur le flanc de la caméra le système de visée télémétrique.



Copyright F. Tachou - 2018

Illustration n°2 : Effet produit par le raccourcissement de la focale de l'objectif primaire. À gauche, l'image anamorphosée plein cadre. À droite, la courte focale laisse apparaître l'intérieur de l'anamorphoseur (images réalisées avec une caméra vidéo au format 16/9 en dé-zoomant derrière l'anamorphoseur).



Copyright M. Higgins - 2018

Illustration n°3 : Trois images du film : le bain du sculpteur, un paysage, le magasin. On notera sur ces trois images un effet de vignetage plus ou moins marqué (zones sombres dans les coins) lié au type de combinaison objectif primaire/anamorphoseur.



Copyright M. Higgins - 2018

Illustration n°4 : Le segment en couleur, élément allotope dans la rhétorique chromatique.  
L'attaque de « l'homme au sabre ».



Copyright M. Higgins - 2018

Illustration n°5 : Effet de basculement de l'orthogonalité, ici du côté droit, consécutive à la rotation de l'anamorphoseur de quelques degrés vers la gauche par rapport à l'aplomb.



Copyright M. Higgins - 2018

Illustration n°6 : Effet d'un très fort vignetage asymétrique, consécutif au désalignement de l'objectif anamorphoseur et de l'objectif primaire (La bague de raccordement des deux groupes permet un certain « jeu » de quelques dixièmes de millimètres).