

Les Cahiers de médiologie 10

.....

*Lux*  
des Lumières aux lumières



90 F  
12,20 €

Gallimard - ensib

# 10000 Mk.

Belohnung

## Wer ist der Mörder?

Seit Montag, dem 11. Juni d.S.

Der Schüler Kurt Klawitzky und  
gewesen Müllerstr. 178

Aus verschiedene Schließ

ähnlichen

Jahres

Besonders wie

Der

Sind

Das

Der hat

Angst

Wo? Zu



GÉRARD LEBLANC

# *Mehr Licht !*

On connaît la phrase que Goethe aurait prononcée sur son lit de mort : « Plus de lumière ». Elle s'applique parfaitement à l'histoire des techniques de la lumière au cinéma et en constitue comme la téléologie. Il s'est agi avant tout de produire, d'impressionner et de capter toujours davantage de lumière pour être toujours mieux en mesure de rivaliser avec la lumière solaire, seule maîtresse de l'éclairage au cinéma en ses commencements, et cela tant en intérieur qu'en extérieur. L'approche de cette finalité impliquait un combat sur trois fronts. D'abord, la domestication de la lumière électrique : l'éclairage à l'arc, puis à l'ampoule, l'éclairage à incandescence enfin, permirent aux opérateurs de prise de vue de conquérir une autonomie par rapport à la lumière naturelle et de produire des effets concertés.

Photogramme  
tiré du film de  
Fritz Lang,  
*M. Le maudit*,  
1931.

D'autant que le passage d'une technique d'éclairage à une autre ne signifiait pas seulement un accroissement de puissance de la lumière artificielle mais aussi un affranchissement, rendu possible par l'élargissement conjoint de la sensibilité photographique vers les rouges, de la lumière bleue qui dominait l'éclairage à l'arc et subordonnait de ce fait les choix artistiques aux limitations techniques.

Pour impressionner d'avantage de lumière, il fallait également qu'augmente la sensibilité des pellicules. On est ainsi passé de 10 à 50 ASA et de l'émulsion orthochromatique à l'émulsion panchromatique, plus sensible que la précédente. On a beaucoup gagné en finesse de grain et en équilibre chromatique dans le « rendu » des couleurs.

C'est également l'augmentation de la sensibilité des émulsions qui a rendu possible un défilement plus rapide de la pellicule dans la caméra (24 au lieu de 16 images / seconde) et dans le couloir du projecteur (48 au lieu de 32 photogrammes à la seconde). L'écran en est devenu plus lumineux et la continuité des impressions lumineuses a pu être assurée.

Pour capter davantage de lumière, il fallait enfin ouvrir davantage les objectifs : d'abord à 4,5, puis à 2,5, puis à 1,95.

Ces innovations ne favorisent pas nécessairement un travail plus important sur la lumière et les couleurs. Pour une première raison. Les pellicules plus sensibles et la plus grande ouverture des objectifs permettent, dans certains aspects du cinéma direct<sup>1</sup>, de se dispenser de tout éclairage artificiel et de s'en remettre aux émulsions pour définir les couleurs qui apparaîtront sur l'écran, selon les conventions techniques du moment.

Par ailleurs, dans les films, minoritaires au demeurant, qui incluent le travail sur la lumière dans un projet de composition audiovisuelle, l'éclairage électrique ne s'oppose pas toujours à la lumière naturelle. On peut, dans un même film et dans des scènes différentes, utiliser toutes les ressources de l'éclairage artificiel pour éclairer l'intérieur d'un édifice et attendre, des jours durant, qu'un ciel ait la luminosité – naturelle – attendue avec pour seule finalité de la restituer<sup>2</sup>.

Mais surtout les films de consommation courante n'ont aucun projet ni programme esthétique en la matière et enregistrent passivement l'évolution des techniques. C'est surtout l'effet de réel qui est au centre des préoccupations de leurs réalisateurs. Que les couleurs sur l'écran ressemblent à celles dont on a la perception dans la vie leur suffit amplement. Le rouge d'une tache de sang doit d'abord renvoyer à la perception d'une tache de sang et non à un rouge qui signifie plastiquement.

1. Voir par exemple *Fait Divers* de Raymond Depardon (1982).

2. Voir par exemple *Le sang des bêtes* de Georges Franju (1948).

Au-delà de l'effet de réel, il s'agit fondamentalement de donner un corps matériel aussi stable, aussi lisse, aussi lumineux que possible, au rêve mouvant, si fragile, si évanescents, générés par le cinéma. L'effet visé par le cinéma dominant est bien celui de la plénitude lumineuse.

L'expérience spectatorielle est celle de la projection et, comme le remarque Patrick Désile<sup>3</sup>, la projection suffit à faire exister la lumière sur un écran, indépendamment du fait qu'un film ait été tourné ou non. Mais le faisceau du projecteur n'est pas seul présent dans la salle de cinéma. Certains – dont je suis – sont en âge de se souvenir de la lumière baladeuse de l'ouvreuse, du pinceau lumineux qui, au terme d'un tracé autoritaire et sans réplique, vous assigne une place dans un rang – celle-ci et pas une autre. Lumière intrusive ou salvatrice, c'est selon que vous êtes assis ou debout. Mais ce deuxième et plus réduit faisceau interfère de toute façon avec celui du projecteur tandis que ne cessent d'entrer et de sortir des spectateurs tout au long de la séance.

À cette perturbation s'en ajoute une autre. Le spectateur ne s'immerge pas continûment dans la lumière réfléchie par l'écran. Il peut aussi prêter attention à cette autre lumière qui conditionne l'existence de la première, la lumière projetée elle-même, celle qui conduit le regard du spectateur vers les corps lumineux de l'écran. Dans le faisceau du projecteur apparaissent alors de multiples corps étrangers à l'image, d'innombrables particules rendues soudain visibles : c'est la valse des poussières.

Autrement dit, l'immersion du spectateur dans la lumière de l'écran n'est jamais définitivement assurée. On a eu beau, par tâtonnements et innovations successives, obtenir une lumière apparemment continue – contre la discontinuité photogrammatique –, un écran également lumineux, une image non intermittente, non scintillante, lisse et d'un grain si fin qu'il en devient invisible, à chaque instant le rêve mouvant peut tourner au cauchemar : l'usure des copies fait très vite apparaître les blessures de la pellicule sous forme de rayures, de traînées de lumière. De multiples hémorragies internes à l'image font exploser les couleurs.

Mais qu'en est-il réellement du désir du spectateur de cinéma ? Est-il tendu tout entier vers un plus grand confort visuel ? Ne désire-t-il pas, au moins autant qu'il le redoute, l'apparition du grain de la pellicule, la décomposition lumineuse des corps, la dissolution des couleurs dans la lumière



Abattoirs de  
la Villette.  
Tournage du  
film de  
Georges  
Franju, *Le  
Sang des bêtes*  
Photo Patrice  
Molinard.

3. Patrick  
Désile, *Généa-  
logie de la lu-  
mière*, L'Har-  
mattan, 2000.

qui leur a donné naissance ?

Affirmer le contraire serait oublier que le cinéma a partie liée avec les peurs de l'enfance et que le dispositif cinématographique – j'en émets l'hypothèse<sup>4</sup> – a beaucoup à voir avec le dispositif chirurgical. La peur reste une composante décisive de l'expérience du spectateur de cinéma.

De quoi naît la peur au cinéma ? De la double menace, toujours suspendue au-dessus de la tête du spectateur, d'un blanc trop lumineux et d'un noir trop profond. Une lumière si vive, si éblouissante, qu'il serait impossible de regarder l'écran en face pour y voir des images. Un noir si dense, si impénétrable, qu'il pourrait bien virer au coma dépassé d'un sommeil sans rêves.

D'un côté, la conscience est menacée de perte par un excès de lumière, l'image est surexposée, l'écran définitivement blanc. De l'autre côté, il y a la terreur de l'anesthésie, de l'endormissement sans retour. La peur au cinéma oscille entre ces deux états qui, tous deux, ont à voir avec la mort. Le dispositif chirurgical les actualise l'un et l'autre. Point de convergence : le corps du patient immobilisé sur une table d'opération et celui du spectateur immobilisé dans son fauteuil.

Nombre de narrations noires et blanches jouent de cette double tension, c'est-à-dire avec les états limite de la lumière. C'est qu'il n'est pas au cinéma de désir de lumière qui n'excède la stabilité des formes et des couleurs, aussi assurée techniquement soit-elle.

4. Voir Gérard Leblanc, « Chirurgie de la peur » in *Georges Franju cinéaste*, éditions Créaphis, 1992.

Gérard Leblanc est écrivain, réalisateur, professeur à l'École nationale Louis Lumière. Livres récemment parus : *Scénarios du réel* (2 tomes, L'Harmattan, 1997) ; *L'entrevues* (avec Jean-Daniel Pollet), éditions de l'Oeil, 1998 ; *Cinéma et dernières technologies* (co-direction), INA-De Boeck, 1998.