

POUR EN FINIR AVEC LA PROFONDEUR DE CHAMP

par

ANDRÉ BAZIN

Les débats sur la profondeur de champ sont suffisamment apaisés pour qu'il soit permis de revenir une dernière fois sur la question et de faire le point.

Notons d'abord que si l'on n'en parle plus guère c'est qu'elle est entrée dans les mœurs. Son utilisation est devenue courante mais assurément plus discrète que celle d'Orson Welles dans *Citizen Kane*; non plus systématique, comme dans *Les plus belles années de notre vie*, mais plutôt latente et comme en réserve dans l'arsenal stylistique du metteur en scène. Surtout nous nous y sommes habitués et son intrusion dans une séquence ne nous frappe pas plus que, jadis, le jeu périmé du champ contre champ. Mais il n'est plus guère de films qui témoignent de quelque soin, américain, français, anglais ou italien dans lesquels telle ou telle séquence ne soit construite en profondeur.

Quand on repense aux querelles que soulevait encore il y a deux ou trois ans l'apologie de la profondeur de champ, on s'aperçoit aisément qu'elles tournaient autour d'un malentendu que les deux parties ont plus ou moins contribué à entretenir. Parce qu'elle était d'abord matériellement une prouesse technique de l'opérateur, la profondeur du champ est apparue comme une nouveauté dans la prise de vue, et il est bien vrai que pour l'obtenir il faut éclairer davantage, utiliser une pellicule plus sensible, parfois une optique spéciale ou tout au moins diaphragmer à l'extrême. Toutes ces conditions relèvent, exclusivement, de la com-

LA TERRA TREMA DE L. VISCONTI (IMAGES G. R. ALDO)





« Les plus belles années de notre vie ». Prises de vues de Gregg Toland. Réalisation de William Wyler.

pérence de l'opérateur. Aussi bien les mérites du regretté Gregg Toland sont-ils éclatants dans les films de Welles et de Wyler. A l'enthousiasme, souvent juvénile, soulevé par la mise en scène en profondeur, l'historien ou le technicien eurent beau jeu d'opposer les vieilles lunes : Lumière, Zeeva, Chaplin qui n'ont guère utilisé le champ contre champ, mais par contre l'image nette jusqu'au dernier plan. Dans *Fantômas*, par exemple, on trouve (parmi bien d'autres également caractéristiques) une scène au théâtre : la camera est dans une loge et cadre tout, à la fois en premier plan le personnage et, en plan général, le plateau du théâtre. Un metteur en scène qui débula vers 1912 chez Gaumont disait qu'à l'époque la netteté des plans éloignés était l'A.B.C. du métier d'opérateur. Celui qui se fût avisé de ne point diaphragmer en conséquence eût été flanqué à la porte. On ne concevait pas l'image autrement que d'une parfaite lisibilité. C'était une question de fini et de probité technique.

Il est vrai que les prises de vue avaient lieu alors en extérieur ou, du moins, à la lumière solaire et que la fermeture des objectifs conçus pour un éclairage intense et uniforme pouvait être poussée sans dommage pour l'exposition. Le retour à la profondeur dans les conditions techniques actuelles n'est pas si simple. En ce domaine qui peut le plus ne peut pas toujours le moins. Si intense qu'il soit, l'éclairage du studio avec

ses modulations, ses contrastes, ses clairs-obscurs requiert des ouvertures suffisantes pour une grande luminosité de l'image. Depuis longtemps les objectifs conçus pour le rendu maximum des ambiances lumineuses sur la pellicule panchromatique n'offrent plus à l'opérateur les possibilités de « piqué » en profondeur des premiers objectifs. C'est pourquoi, soit dit en passant, Renoir se mit en quête de vieux matériel pour tourner *La Règle du jeu* : « J'ai l'impression, écrit-il en 1938, que cette netteté est très agréable, lorsqu'elle vient d'un objectif qui la possède de naissance, bien plus que si elle est due à un objectif peu profond que l'on a diaphragmé. »

Mais les anciens objectifs, plus nets sur tous les plans étaient moins lumineux. L'eussent-ils été davantage qu'on eût été assez loin du compte pour tourner librement en studio. Pour y parvenir il fallait encore d'autres progrès techniques et en particulier une sensibilité de pellicule fortement accrue. C'est à cette pellicule ultra-sensible et à un décor écrasé par une lumière d'une brutalité chirurgicale qu'est due surtout la profondeur de champ des *Plus belles années de notre vie*. L'objectif, selon Gregg Toland, était extrêmement fermé.

On voit donc déjà que le retour à l'ancienne pratique n'a été paradoxalement possible que par le truchement de progrès techniques. A moins de renoncer au bénéfice des progrès permis par trente ans d'usage de l'éclairage artificiel il ne pouvait en être autrement. Mais je veux bien que l'on tiennne ces aménagements matériels pour secondaires et qu'on leur refuse les titres réservés à la véritable création esthétique. Si Gregg Toland n'avait trouvé que le moyen de tourner en studio comme Zecca à la lumière du soleil, le progrès serait mince. Encore faudrait-il remarquer qu'il aurait eu besoin de beaucoup plus d'habileté professionnelle, ne fût-ce que pour résoudre le problème des raccords de lumière qui ne se posait pratiquement pas au temps des *Méfaits de l'alcoolisme*.

En vérité la question est ailleurs. Si la profondeur de champ nous intéresse, c'est qu'elle n'est qu'accessoirement un progrès technique de la prise de vue et essentiellement une révolution de la mise en scène ou, plus précisément, du *découpage*.

Il en fut de même historiquement avec l'apparition du flou qu'on aurait grand tort de prendre pour un style photographique. S'il le fut c'est accessoirement. En son principe le flou est lié au gros plan; c'est-à-dire au montage.

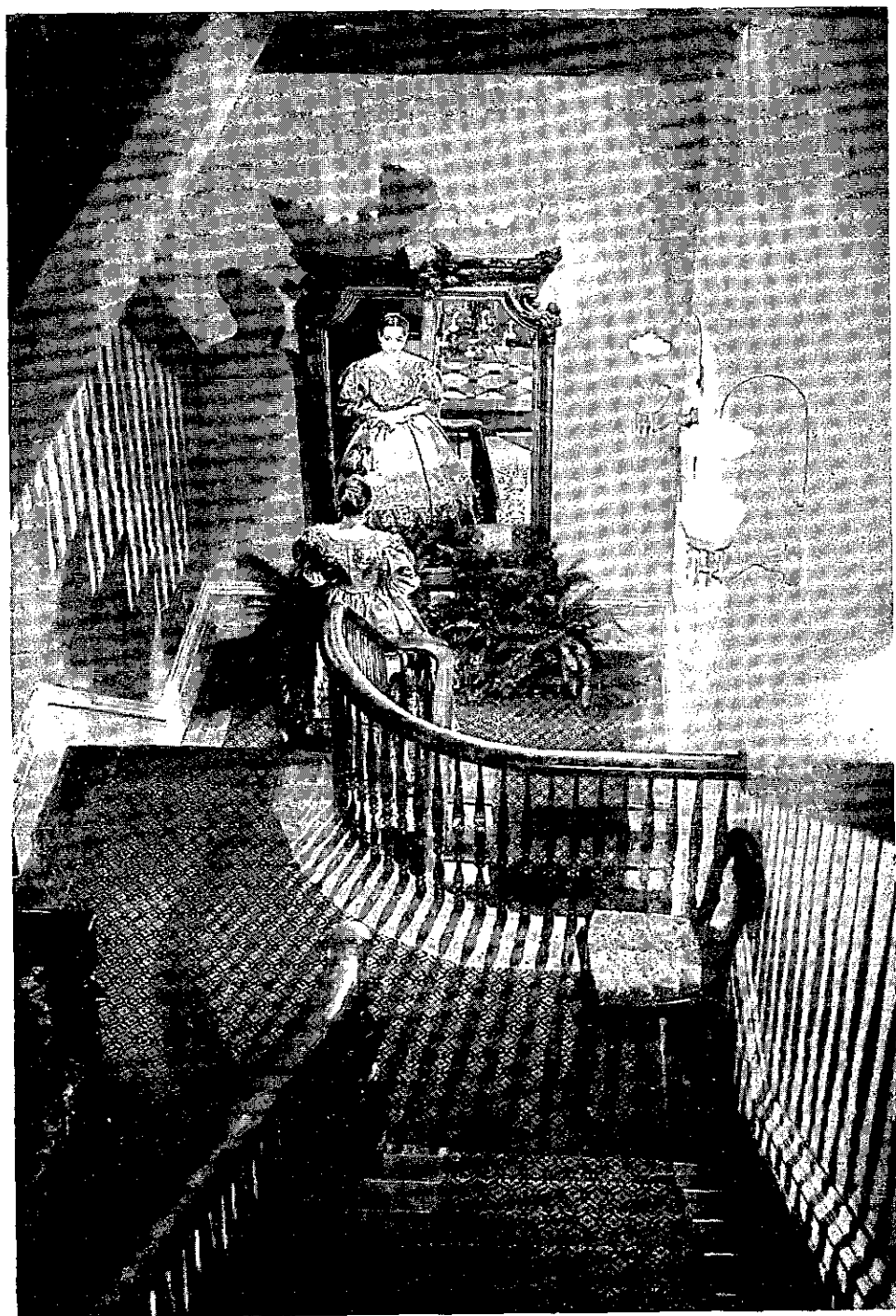
Si les films de Zecca, de Feuillade, de Dupont et, *a fortiori*, de Lumière sont photographiés en profondeur de champ c'est qu'il ne pouvait en être autrement dans l'état du récit cinématographique antérieur au montage, tel qu'il a été mis au point par Griffith. Sans doute un découpage rudimentaire était-il déjà pratiqué dans les films poursuite ou l'*Assassinat du Duc de Guise*. Mais il ne s'agissait que d'un enchaînement entre séquences homogènes, de simples raccords dans l'espace, non de cette dialectique dramatique dont la clef de voûte est le gros plan. L'action se déroulant



La profondeur de champ a été aussi un signe de probité professionnelle aux premières époques du cinéma. Dans cet « *Onésime* » (Gaumont, 1910) le premier plan (on reconnaît Gaston Modot) a une fonction rationnelle par rapport à la scène qui se développe volontairement à l'arrière-plan.

devant la caméra était photographiée par blocs, sans que la prise de vue joue un autre rôle que celui d'enregistreur. Et la première qualité d'un enregistreur n'est-elle pas la précision et la netteté ? Dans cet état du cinéma, le flou, même s'il n'intéressait pas le plan où se déroulait l'essentiel de l'action était senti comme une malfaçon. Le cadrage — fixe — déterminant une zone d'espace où tout pouvait arriver, le flou eût constitué une contradiction logique, comme l'affirmation absurde d'une différence qualitative, de je ne sais quelle inexplicable stratification de l'espace. Le spectateur ne pouvait pas davantage l'admettre que se satisfaire d'être myope. Même immédiatement inutile le piqué des arrière-plans était la garantie technique de la réalité de l'image. Le plan de Feuillade que nous évoquions tout à l'heure ne pouvait être tourné autrement : le sujet de l'action étant un certain rapport entre le personnage de la loge et le spectacle sur la scène, il n'existait pas d'autres moyens, *antérieurement au montage*, que le cadrage simultané de la loge et de la scène. Si cette image nous frappe particulièrement aujourd'hui c'est, d'une part que la même séquence serait traitée en une série de plans mettant logiquement en évidence ce rapport dramatique, de l'autre que le génie de Feuillade lui a permis de trouver spontanément un cadrage prophétique, comme l'ébauche d'un plan de Renoir ou d'Orson Welles. Mais le génie n'est pas en cause ici : ce qui compte c'est que Feuillade a été conduit à cette image *par nécessité*, qu'il n'avait pas le choix.

Le même metteur en scène me disait la stupéfaction des techniciens français quand vinrent les premiers films américains à la mode nouvelle et quel fut, pour un temps, le désarroi des professionnels. Certes le canon photographique n'était plus le même, mais surtout il apportait avec lui le montage. La scène n'était plus « photographiée » mais découpée en multiples plans dont l'échelle, l'ordonnance et la durée jouaient un rôle logique et dramatique essentiel. Certes, si la photographie pure et simple de l'action impliquait — comme nous l'avons vu — la profondeur de champ, le montage n'imposait pas nécessairement le flou ; mais il le permettait, mieux : il avait quelques bonnes raisons de l'utiliser. Je laisse



Une image exemplaire de « L'Héritière »
(The Heiress, 1949) de William Wyler.

de côté les recherches purement plastiques, comme la trame ou le flou artistique, qui sont des effets parasites n'intéressant pas le découpage et qui relèvent de la seule photographie : dès l'instant que l'espace cinématographique n'est plus un milieu homogène, mais qu'il se décompose en relations logiques et dramatiques, la mise en scène réside tout autant dans l'art de cacher que de montrer. Or le flou est un moyen indirect de mettre en valeur le plan sur lequel se fait la mise au point, il transcrit dans la plastique la hiérarchie dramatique que le montage exprime dans la durée. D'autre part, l'abstraction logique que le montage introduit dans l'utilisation de l'image modifie la valeur de celle-ci ; elle est moins désormais enregistrement et reproduction que signification et relation. Dans ce nouveau complexe de perception, la netteté des fonds n'est plus indispensable, le flou n'est plus ressenti comme une invraisemblance : contraste, non contradiction. Tout au plus l'œil devra-t-il, au début, s'y habituer comme on s'habitue à lire un texte en caractères gothiques au lieu de caractères romains.

Désormais possible, en tant qu'opération mentale, le flou trouvait du reste de multiples justifications techniques. Il permettait une photographie expressive, une plastique plus picturale ; les grandes ouvertures nécessaires dans le rendu des clairs-obscurs n'étaient pas interdites. la science de l'éclairage allait rapidement s'enrichir. Mais c'est accessoirement que le flou appartient à l'histoire de la prise de vue. Il est essentiellement et d'abord une dépendance directe de l'invention du montage.

Dans cette perspective le récent retour à la profondeur de champ n'est en aucune façon la redécouverte d'un vieux style de prise de vue, une mode d'opérateur comme celle des couturiers revenant à la ligne 1900. Il n'intéresse pas la plastique mais la physiologie de la mise en scène. Il appartient à l'histoire du découpage.

Or, qui osera soutenir que *La Règle du jeu*, *Citizen Kane*, *Little Foxes* ou *Les plus belles années de notre vie* sont construits comme *Les méfaits de l'alcoolisme* ou *Les Vampyrs* ? Les films de Renoir, de Welles et de Wyler ont provoqué assez de gloses pour qu'il suffise de les évoquer ici sans les reprendre en détail. Il est évident, à qui sait voir, que les plans-séquences de Welles dans *Magnificent Ambersons* ne sont nullement « l'enregistrement » passif d'une action photographiée dans un même cadre, mais, au contraire, que le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique.

Il suffit de comparer deux photogrammes en profondeur de champ. l'un de 1910, l'autre d'un film de Welles ou de Wyler pour comprendre à la seule vue de l'image, même séparée du film, que sa fonction est tout autre. Le cadrage de 1910 s'identifie pratiquement avec le quatrième mur absent de la scène du théâtre ou, du moins, en extérieur avec le meilleur point de vue sur l'action, tandis que le décor, l'éclairage et l'angle donnent, à la seconde mise en page, une lisibilité différente. Sur la surface de

l'écran le metteur en scène et l'opérateur ont su organiser un échiquier dramatique dont aucun détail n'est exclu. On en trouvera les exemples les plus clairs, sinon les plus originaux, dans *Little Foxes* où la mise en scène prend une rigueur d'épure (chez Welles la surcharge baroque rend l'analyse plus complexe). La mise en place d'un objet comme le coffret de métal (contenant les actions volées) par rapport aux personnages est telle que le spectateur *ne peut pas* échapper à sa signification. Signification que le montage aurait détaillé dans un déroulement de plans successifs.

En d'autres termes le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage — comment le pourrait-il sans retourner à un balbutiement primitif ! — il l'intègre à sa plastique. Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford mais il a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer aux effets particuliers qu'on peut tirer de l'unité de l'image dans le temps et dans l'espace. Il n'est point indifférent en effet (du moins dans une œuvre qui atteint au style) qu'un événement soit analysé par fragments ou représenté dans son unité physique. Il serait évidemment absurde de nier les progrès décisifs apportés par l'usage du montage dans le langage de l'écran, mais ils ont été acquis au prix d'autres valeurs, non moins cinématographiques, dont Stroheim fut, particulièrement et en premier lieu, le rénovateur.

C'est pourquoi la profondeur de champ n'est pas une mode d'opérateur comme l'usage des trames, du filtre ou tel style d'éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique.

Ann Baxter, Hugh Marlowe et Celeste Holm dans
« All about Eve... », de Joseph L. Mankiewicz.

