

La vidéo (numérique) et l'iconoclasme

Monica Haïm

Numéro 211, janvier–février 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48731ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Haïm, M. (2001). La vidéo (numérique) et l'iconoclasme. *Séquences*, (211), 20–22.

Signs and Wonders, de Jonathan Nossiter, tourné en numérique

29^e Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal

La vidéo (numérique) et l'iconoclasme¹

La 29^e édition du Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias a été le cadre d'un forum intitulé *L'ère numérique : du cinéma aux nouveaux médias*, et d'un programme de 12 films utilisant la technique de la vidéo numérique. L'article qui suit a été suscité par les propos entendus lors de la table ronde *Le cinéma numérique, la mini DV – autour de la collection les « Petites caméras » d'ARTE : la caméra stylo* et par les films eux-mêmes. Le manque d'espace nous empêche de commenter les effets particuliers de l'utilisation de la vidéo dans chacun des films présentés. Mais, si l'un ou l'autre sort en salle, nous le ferons à cette occasion.

Les devins prédisaient que la télévision remplacerait le cinéma. En guise de réplique, Hollywood inventa le cinémascope. À la petitesse des écrans, à la pauvreté des images et à la modestie des spectacles, l'industrie du film opposa des écrans immenses, des images richissimes, des spectacles somptueux. Et elle n'a pas cessé de surenchérir. La vidéo a aussi évolué. En passant de l'enregistrement analogique à l'enregistrement numérique, la définition de l'image s'est grandement améliorée et s'améliorera encore avec le perfectionnement de la technique d'enregistrement et de projection en Haute Définition. Progressivement, les écrans se sont agrandis, atteignant aujourd'hui presque la dimension de ceux qui accueilleraient le format 1:1.33.

Sur les plans technique et économique, cependant, ces évolutions ont suivi des trajectoires inverses : tandis que les techniques

du film se complexifiaient, alourdissant l'équipement, les équipes et les budgets, celles de la vidéo se simplifiaient. Les caméras miniaturisées s'allégeaient ainsi que les équipes et les coûts.

Ces parcours opposés s'expliquent par la différence des visées sociales et politiques de chaque médium. Pris dans leur version hollywoodienne (Hollywood étant le moteur de l'industrie), les films sont devenus le produit de trois dialectiques. La première, politico-économique, s'enclenche au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, entre la domination culturelle des États Unis et leur domination économique des marchés culturels. Elle permet à Hollywood de rentabiliser des films extrêmement chers à produire. L'effet devenant cause, la domination des marchés amène une deuxième dialectique. La domination engendrant la volonté de conserver et d'étendre la sphère de domination, Hollywood est alors obligée de se surpasser constamment en prouesses techniques et donc en coûts. La surenchère déclenchée par la dialectique de la domination entraîne, à son tour, une troisième dialectique entre Hollywood et les cinémas nationaux. La surenchère étant la cause, l'effet est d'imposer aux cinémas nationaux un standard technique qui fait souvent grimper les coûts au-delà même d'un taux de rentabilité raisonnable.

Quant à la vidéo, elle est la technique consubstantielle à la télévision, dont la mission initiale était de transmettre quotidiennement des informations appuyées sur des images captées au rythme des événements. Rattachée à l'industrie de l'information,

à la presse, et non à celle du divertissement, la vidéo a donc été inventée pour fournir un moyen facile et économique de rendre compte de la réalité de façon plus directe et plus immédiate que l'écrit. Pour satisfaire à cette exigence d'immédiateté, on a mis au point une technique d'enregistrement d'images basée sur le même principe que celle de l'enregistrement du son sur bande magnétique et on a développé des caméras à la fois légères, simples à manier et nécessitant un minimum de conditions pour être efficaces. Le perfectionnement de cette technique a suivi la même évolution que celle, historique, de la photographie – la vidéo étant à l'image en mouvement ce que le polaroid est à l'image fixe. Les premiers à adopter la technique vidéo dans le domaine du film ont été les réalisateurs de films documentaires et de reportages qui, pour des raisons évidentes, y ont reconnu un média qui, d'un seul et même coup, présentait des possibilités techniques mieux adaptées à leur démarche et donnait à leurs films accès à un nouveau média de diffusion. Cependant, les limitations esthétiques de l'image produite par cette technique et, notamment, sa faible définition ont empêché l'adoption de la vidéo comme média pour la réalisation de films de fiction long métrage destinés à la grande diffusion. Mais le développement de la vidéo numérique qui produit une image substantiellement mieux définie, de même que le développement et le raffinement de la technique permettant de transférer, de manière satisfaisante, sur support film – pellicule 35 mm – des images enregistrées sur support magnétique, ont favorisé l'adoption de la vidéo comme média de réalisation au sommet de la hiérarchie de la production cinématographique.

Le tournage des films en vidéo comporte des avantages économiques très appréciables². Une production vidéo coûte trois à quatre fois moins cher que la même production tournée sur pellicule 35 mm. Cette différence est attribuable au fait que la vidéo requiert moins de main d'œuvre et moins d'équipement grâce aux propriétés de la caméra et à celles de la bande magnétique : la caméra, de beaucoup plus légère et plus petite qu'une caméra film 35 mm, suppose un minimum de personnel pour être déplacée et installée; les optiques étant réduites à un seul zoom intégré, et les bandes n'exigeant aucun soin particulier, le nombre d'assistants à la caméra est appréciablement diminué; enfin, grâce à un mécanisme de réglage de la couleur et des con-

trastes, les prises de vue ne nécessitent aucun éclairage artificiel, ou très peu. L'équipement électrique et le personnel qui lui est préposé sont donc radicalement réduits eux aussi. De plus, la bande magnétique, en soi très bon marché, donne instantanément une image positive, éliminant et le développement et le montage du négatif. À ceci s'ajoute l'élimination du long, compliqué et coûteux processus d'étalonnage de l'image, économie résultant de l'intégration dans la caméra elle-même de la fonction d'ajustement de la couleur et des contrastes. Enfin, pour ce qui est du montage *off-line* (assemblage des vidéogrammes) et *on-line* (production d'effets spéciaux tels que les fondus par exemple), il peut être effectué de façon directe³.

Dans l'économie actuelle du cinéma où, à cause des coûts croissants, les films doivent être pensés et réalisés en fonction de ce qui pourrait plaire au plus grand nombre de spectateurs, la réduction des coûts est d'une importance capitale, car elle allège la pression de se conformer au goût présumé du public et autorise ainsi les cinéastes à réaliser des films qui correspondent davantage à leurs propres désirs. Mais l'argent n'est pas tout... il y a aussi l'esthétique.

Chaque technique possède des caractéristiques qui lui sont propres et qui offrent des possibilités et des limitations dont découle une esthétique particulière. Ainsi, la caméra vidéo, petite, légère, donc mobile et n'ayant besoin d'aucun ou de très peu d'éclairage artificiel, peut non seulement s'approcher des comédiens mais, grâce aux bandes qui permettent d'enregistrer pendant 40 minutes sans interruption, offre la possibilité de les suivre de façon spontanée et soutenue⁴.

De l'effet combiné de l'approche, de l'attention concentrée et de la mobilité découle une esthétique de la proximité, de l'immédiateté et de la souplesse. Sur le plan plastique, cette forme de cadrage se traduit par une esthétique de la planéité. Mais celle-ci n'est pas le résultat d'un choix délibéré comme en peinture. Elle résulte des limitations de l'objectif zoom qui, par manque d'acuité du rendu, tend à représenter les objets comme étant sur un même plan et provoque une perte de définition de l'image dans les plans larges. De ces lacunes découle une esthétique de l'image imparfaite qui, conjuguée à celles du cadrage, engendre un effet que j'appellerais « de tension visuelle ». Par là, j'entends la contradic-

Le plus important distributeur canadien de films et vidéos indépendants

Plus de 1 000 titres
au catalogue
depuis 1977 !

www.cinematilibre.com

• Achat • Location
• Purchase • Rental
(514) 861-9030

tion entre la proximité de l'objet représenté et la faible définition de son image, faiblesse qui fait paraître comme éloigné ce que l'image donne à voir de près. Cette esthétique de la proximité lointaine a pour conséquence de frustrer le regard du spectateur, frustration accentuée, à son tour, par l'esthétique de la souplesse, caractérisée surtout par les mouvements brusques de la caméra. Ces mouvements ont pour effet d'effacer l'image au profit du mouvement, comme si des « images en mouvement » on conservait le mouvement tout en éliminant l'image. Mais si cet effet d'effacement peut être produit facilement grâce à la légèreté et à la petitesse de la caméra, cette production ne lui est pas inhérente. Elle résulte d'un choix esthétique délibéré de la part du réalisateur, choix qui vise, d'une part, à exprimer la nature instable de notre univers et, de l'autre, à protester contre l'omniprésence des images parfaites, plus souvent engendrées, aujourd'hui, par la perfection de la technologie que par le talent de ceux qui la manipulent.

L'éclairage est une des composantes expressives essentielles de l'esthétique du film. Or, la vidéo ne nécessitant pas ou très peu d'éclairage artificiel, cet outil indispensable à la création des images filmiques est ici remplacé par un mécanisme intégré de réglage de la couleur et des contrastes. Ce réglage, rendu possible par l'instantanée visibilité de l'image, permet de réaliser une appréciable économie de temps. Car, d'un seul et même coup, il réduit au minimum le processus laborieux de la mise en place et du réglage de l'éclairage et dispense le directeur photo de l'obligation d'attendre les *rushes* pour constater les résultats de l'éclairage et d'apporter ensuite des corrections à l'étalonnage. De plus, cette possibilité de réglage immédiat permet d'ajuster le climat des scènes en fonction de ce qui est distillé par le jeu des comédiens. Ainsi, ce sont les qualités émotives du jeu qui déterminent l'éclairage et les couleurs de l'image et non l'inverse, comme c'est le cas dans la technique de film. En mettant le jeu des comédiens au premier plan (chose renforcée par la possibilité de tourner beaucoup grâce aux avantages des bandes déjà évoqués), l'accent est mis davantage sur l'interprétation des personnages et donc sur le récit qu'ils portent. Mais cela ne veut pas dire que les

composantes expressives de l'image (la lumière et la couleur), elles aussi porteuses de récits, sont atténuées. Au contraire, le réglage de la lumière et de la couleur en fonction de la scène déjà jouée semble renforcer ces composantes, et ce, jusqu'au point de les alourdir. Ainsi, l'esthétique de l'image brillante, diaphane, dans laquelle on sent l'air et perçoit les nuances de couleur est remplacée par celle de l'image matte, opaque, dense, dont les couleurs semblent sortir directement d'un tube. Bien que cette esthétique, combinée aux autres déjà énumérées, puisse donner une dimension saisissante au récit le plus banal, comme dans le cas de *Festen*, de Thomas Vinterberg, elle tend souvent à atténuer l'effet visuel et à relever celui de la parole.

Avec des exceptions, bien sûr, les films tournés en vidéo donnent davantage à entendre qu'à voir. En cela ils semblent porter encore la marque de l'origine de leur technique : la télévision. Mais à la différence de la télévision qui utilise cette technique de façon primaire, les films (ceux de Lars von Trier, par exemple) l'emploient, en général, pour l'intensité des effets dérangeants qu'elle peut produire. Synonyme du désir de provoquer chez le spectateur une sensation d'inconfort visuel, de vexer son regard, l'emploi de la technique vidéo semble animé par une volonté d'iconoclasme justifiée par l'actuelle surenchère d'images et de spectacles toujours plus parfaits, plus grandioses, plus sensationnels.

Monica Haïm

¹ Je tiens à remercier Luc Dussault, spécialiste de la technique vidéo, et les directeurs photo Stéphane Ivanov et Jean-Claude Labrecque pour leurs explications éclairantes. Toute erreur ou imprécision est la conséquence de mes propres limitations.

² Les propos de cet article se réfèrent uniquement à la vidéo SD (*standard definition*).

³ Cette technique quasi universellement utilisée aujourd'hui, exige, lorsque appliquée aux photogrammes, qu'ils soient transférés sur bande-vidéo.

⁴ Mille pieds de pellicule 35 mm ne peuvent enregistrer que pendant 11 minutes.

PALMARÈS

29^e Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal

Louve d'or, prix du long métrage : *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai (Hong Kong)

Prix Spécial du jury : *Thomas est amoureux*, de Pierre-Paul Renders (Belgique/France)

Prix du scénario Radio-Canada : Guillermo Arriaga, pour *Amours chiennes* (*Amores Perros*), d'Alejandro González Iñárritu (Mexique)

Loup Argenté, prix du court et moyen métrage Bell Canada : *Neulich 2*, de Jochen Kuhn (Allemagne)

Prix de la meilleure présentation de scénario de court métrage SODEC : *L'Écarté*, de Marc Roberge

Prix nouveaux médias Voir-Hour (*ex æquo*) : *Yours*, de Jaroslaw Kapuschinski (États-Unis), et *Daikan*, de Thomas Köner (Allemagne)

Prix du public Volkswagen : *Les Glaneurs et la glaneuse*, d'Agnès Varda (France)