séminaire de travail
L'IMAGE ET LE CINEMA
19- 21 novembre 1982

Participants

- 50 cinéastes régionaux

- Intervenants extérieurs : Ricardo Aronovitch, Gilberto Azevedo, Richard Copans, Jean-Noël Ferragut, Jean-Luc Godard, Pomme Meffre, Jean-Henri Roger, Miroslav Sébestic.

- René Allio et l'équipe du CMCC.

Novembre 1982

COMMUNIQUE

Un séminaire de travail sur l'image s'est tenu du 19 au 21 novembre au Centre Méditerranéen de Création Cinématographique que dirige René Allio.

Parmi les réalisateurs et chefs opérateurs invités à Font Blanche pour échanger avec une soixantaine de participants expériences et points de vue, on comptait Jean-Henri Roger, Pomme Meffre, Olivier Girard, Alain Fraud, Miroslav Sébestic, pour les premiers, Gilberto Azevedo, Richard Copans, Jean-Noël Ferragut, Ricardo Aronovitch pour les seconds.

En plein tournage du film que Bernard Stora réalise dans la région, Ricardo Aronovitch avait, en effet, accepté de venir participer à ce travail collectif en commentant sa collaboration à Providence, d'Alain Resnais, qui fut projeté.

Jean-Luc Godard, dont le dernier film Passion était aussi au programme du séminaire, est venu le samedi se joindre au groupe, montrant le film vidéo de 52 minutes qu'il a réalisé sur son travail pour Passion.

Cette projection constitua à la fois une contribution essentielle à la réflexion du groupe et l'introduction à la discussion passionnante qui s'ensuivit avec lui.

Comme les deux précédents séminaires réservés au financement et à l'écriture, ce séminaire a permis à plusieurs dizaines de jeunes cinéastes et techniciens de la région d'enrichir leurs connaissances dans la pratique filmique.

PROGRAMME

VENDREDI 19 NOVEMBRE

20 h . Introduction, par René Allio

20 h 15 Des images que produit une société à l'image qu'elle se donne d'elle-même par Jean-Paul Aubert

. Les mystères de l'Egypte ancienne de Jean-Marie Drot

. Un mauvais garçon nommé Caravage de Jacqueline Plessis

SAMEDI 20 NOVEMBRE

9 h 30 . Correction please
ou
Comment on s'est embarqué dans le cinéma
de Noël Burch

11 h 30 Parlons de l'image exclusivement

. Esclave d'amour
de Nikita Mikailovitch

13 h Déjeuner

14 h

. 16 ' 20 "
de Miroslav Sebestic

. Chips and Schocks
"un film de François Reichenbach
réalisé par Miroslav Sebestic"

15 h 30 Discussion

19 h 30 Dîner

21 h . Passion
de Jean-Luc Godard

DIMANCHE 21 NOVEMBRE

9 h 30 . Providence
d'Alain Resnais

11 h Rencontre avec Ricardo Aronovitch

13 h Apéritif. Fin du séminaire

19-20-21 NOVEMBRE 1982 - SEMINAIRE L'IMAGE ET LE CINEMA

Voici le programme de notre troisième séminaire. Après avoir réfléchi ensemble sur le financement des films et la place de l'écriture dans la réalisation cinématographique, nous vous proposons une nouvelle rencontre à Font Blanche pour voir et commenter ensemble des images : de celles peintes sur les murs pharaoniques à celles projetées sur nos écrans.

Nous commencerons par une interrogation sur les rapports entre les images et les sociétés qui les ont produites

DES IMAGES QUE PRODUIT UNE SOCIETE A L'IMAGE QU'ELLE SE DONNE D'ELLE-MEME

Sur ce thème, une réflexion collective conduite par Jean-Paul AUBERT, réalisateur, professeur à l'université de Paris/Saint-Denis, en collaboration avec la Vidéothèque Régionale de l'I.N.A. à Marseille pour la projection de deux émissions TV.

pour travailler ensuite sur les images que nous fabriquons ou que nous voulons fabriquer (comprendre leur production, leur rôle dans nos récits), et nous situer chacun pour nous-mêmes, dans l'évolution rapide des techniques de prise de vue d'aujourd'hui.

PARLONS DE L'IMAGE EXCLUSIVEMENT

Parlons de l'image, exclusivement. Il y a incontestablement une image française des années 70 : lisse, brillante, propre. Une image sous cellophane, la même pour tous ou presque. Dans ce cinéma dont on ne cesse de répéter qu'il n'a pas de centre, l'image est le lieu de la plus compacte homogénéité.

Le seul mouvement d'ensemble que l'on puisse décrire est celui d'un retour, progressif, à une lumière plus élaborée, plus construite, un retour au modelé. Signe de cette évolution : Alekan, à 70 ans commence avec quelques jeunes réalisateurs (Ruiz, Wenders) une seconde carrière. La norme est en train de changer en ce début des années 80

Nous aurons parmi nous des opérateurs de films récents qui vivent cette interrogation dans leur pratique quotidienne, dont Ricardo Aronovitch.

ARONOVITCH Ricardo

1963 : SAO PAULO S.A. (Luiz Sergio Person, Brésil). 65 : L'AMPHITHEATRE (René Migica, Argentine), VEREDA DA FLAVACAO/LES POSSEDES DE CATULE (Anselmo Duarte). 69 : INVASION (Hugo Santiago, Argentine), BENITO CERENO (Serge Roullet), DOUX CHASSEURS (Ruy Guerra). 70 : LE SOUFFLE AU COEUR (Louis Malle). 71 : PAPA LES PETITS BATEAUX (Nelly Kaplan), CHERE LOUISE (Philippe de Broca). 72 : L'ATTENTAT (Yves Boisset), L'HUMEUR VAGABONDE (Edouard Luntz), L'AFFAIRE DOMINICI (Claude Bernard-Aubert). 73 . LES AUTRES (H. Santiago). 74 : L'IMPORTANT C'EST D'AIMER (Andrej Zulawski). 75 : LUMIERE (Jeanne Moreau). 76 : PROVIDENCE (Alain Resnais), UNE FEMME, UN JOUR (Léonard Keigel), SERAIL (Eduardo de Gregorio). 78 : VIVA EL PREDISENTE (Miguel Littin), ECOUTE VOIR (H. Santiago). 79 : CLAIR DE FEMME (Constantin Costa-Gavras), MA BLONDE, ENTENDS-TU DANS LA VILLE (René Gilson). 81 : CHANEL SOLITAIRE (George Kaçzinder).

PETITE VARIATION SUR LE PROPRE ET LE SALE

PAR ALAIN BERGALA

Cahiers du Cinéma N° 325

2. *Le Gai savoir* et *Sauve qui ut (la vie)*, de Jean-Luc dard
dard part du postulat que l'on sait plus éclairer comme aux ıps du cinéma classique. Il ısit donc de repartir à zéro, xpérimenter les dispositifs les s simples. En haut : éclairer c une seule source de lumière rale, sur fond noir. En bas : pas éclairer du tout. Dans tous cas, aucune tentation de ıage sale, chez lui, mais une ouche morale protestante de propreté nette, sans apprêts.

années 70 : lisse, brillante, propre. Une image sous cellophane, la même pour tous ou presque. Dans ce cinéma dont on ne cesse de répéter qu'il n'a pas de centre, l'image est le lieu de la plus compacte homogénéité.

En amont, une uniformité de matière et de couleurs. Le noir et blanc, qui était encore un choix possible dans les années 60, devient une curiosité rétro : il y a une obligation de la couleur. Au cours de la décennie, les derniers cinéastes qui avaient résisté, par goût ou du fait de la nature esthétique de leurs projets, à cette obligation de la couleur, finissent par « y passer » s'ils veulent encore tourner. Un choix de moins. Car la couleur, on va le voir, est loin d'ouvrir le champ du possible.

Dans tous les films ou presque (qu'ils soient d'auteur ou produits de consommation) le monde semble fait du même tissu inconsistant, sans différence sensible d'un film à l'autre : c'est la même matière que travaillent Resnais, Allio, Godard, Truffaut ou X, Y, Z. La même pellicule développée de la même façon. Tout se passe comme s'il n'y avait pratiquement plus de choix à ce niveau-là pour les cinéastes, un peu comme si Gauguin, Van Gogh, Cezanne mais aussi bien les peintres du dimanche et les peintres officiels avaient été contraints d'utiliser les mêmes couleurs, la même matière, car l'enjeu est finalement du même ordre : il s'agit bien de la façon dont les choses, les lumières et les couleurs vont consister sur une toile. Et le monde des années 70 aura désormais pour nous, au cinéma, cette présence de vitrine, cette propreté discrète de la 5247 de Kodak. Par sa finesse de définition, son absence de grain visible, la qualité première de cette pellicule universelle est une sorte de transparence polie : c'est une pellicule qui sait se faire oublier (pas de grain, pas de présence chimique agressive des couleurs) mais qui fait perdre au monde, du même coup, toute consistance, toute présence tactile, qui le déréalise, en banalise les couleurs et les contrastes. Une image du monde sans intensités, d'une transparence quotidienne. Une image propre : pas clean, pas belle, seulement propre. De cette propreté petite-bourgeoise qui caractérise les images de catalogue : tout est impeccable mais sans aucune sensualité de matière ni de couleur, comme isolé par une couche de vernis transparent, légèrement luisant. Un monde en vitrine, intouchable.

Ceci pour la matière première dont l'importance, faut-il le dire, excède largement l'esthétique. C'est un choix de nature métaphysique qu'opèrent, en toute innocence, les techniciens qui mettent au point les qualités d'une nouvelle pellicule. Et ce choix, qui doit nécessairement répondre à quelque demande sociale diffuse, a fait force de loi pendant presque 10 ans en ce qui concerne l'incontournable 5247 de Kodak.

Reste le travail de l'image sur lequel, semble-t-il, cinéastes et opérateurs ont plus de prise. Cette marge de liberté, il ne semble pas que le cinéma français des années 70 en ait fait grand usage, à quelques écarts près dont on va parler.

Dans la première moitié de la décennie l'héritage des années 60, en matière d'éclairage, c'est la lumière d'aquarium de la Nouvelle Vague, cet éclairage diffus qui semble plonger la scène dans un bain de lumière homogène, sans ombres véritables, sans contrastes, sans plages sombres. Une lumière sans origine, sans foyer, qui sembler émaner également des acteurs et des choses, des figures et des fonds. Une ambiance, un bain de lumière plus que de véritables éclairages. Cet héritage est aussi un héritage économique : l'éclairage indirect, rapide, mis au point par la Nouvelle Vague coûte moins cher en temps de préparation et en matériel ; et à quelques exceptions près (Téchiné, Truffaut) il est devenu de plus en plus difficile aux cinéastes d'imposer, en raison de leurs exigences esthétiques, des normes de travail plus coûteuses.

Aujourd'hui, où se dessine nettement un mouvement de retour vers une lumière plus modelée, plus construite, il est resté de cet héritage la peur du noir, des ombres marquées, des zones d'ombre. A regarder les images du cinéma classique, j'ai toujours eu l'impression que les opérateurs partaient de l'écran noir et qu'il s'agissait pour eux de tracer peu à peu des faisceaux de lumière, de dégager des zones de clarté sur fond de zones sombres, le travail du cinéaste consistant à organiser cette scénographie de l'ombre et de la lumière afin d'y faire évoluer le corps lumineux des acteurs. Depuis la Nouvelle Vague, inversement, tout se passe comme si l'on commençait par baigner toute la scène dans une lumière générale, diffuse, la redoutable « lumière d'ambiance » dont on ne dira jamais assez les ravages et qui sert aux opérateurs à « monter le diaph » jusqu'aux alentours du fatidique f.4 ; il ne reste plus ensuite qu'à rajouter quelques éclairages complémentaires, par-ci par-là, le plus souvent pour que l'on voie bien l'acteur et pour tuer les ombres gênantes, rarement pour construire une vraie lumière. Cette lumière de base, éminemment rentable (on peut obtenir un diaph correct en un temps de préparation très court), a pour effet d'exorciser la peur du noir qui semble hanter la profession, une profession qui s'est donné comme critère numéro un la nécessité absolue d'y voir clair, de chasser les zones d'ombres. Tous les moyens sont bons, flashage de la pellicule compris, pour déboucher ces zones obscures persécutées. Les stars avaient besoin de l'ombre pour émerger comme corps lumineux ; les acteurs

3. *Le Père Noël a les yeux bleus*, de Jean Eustache
Si l'émotion de ses premiers films naissait aussi de la précarité de ces images vacillantes, capturées dans les rues de Narbonne et de Pessac, ou sur les boulevards de Paris, à la limite des possibilités techniques du 16 mm d'alors, il semble bien que Jean Eustache ait opté depuis pour une éthique plus paradoxale et plus exigeante : plus l'histoire est sale, plus l'image doit être irréprochablement propre ; plus les sentiments sont indécidables, plus l'image doit être précise ; plus le discours est trompeur, plus l'image doit être piquée.

4. *Anatomie d'un rapport*, de Luc Moullet

5. *Passe-Montagne*, de Jean-François Stevenin
Stevenin, dans *Passe-Montagne*, choisit résolument le sale comme une nécessité interne de son cinéma : néons blafards, dominante vert-bleu, hypertrophie du grain. Ce qui, chez d'autres, apparaîtrait comme une affectation, s'impose vite comme la seule image possible pour rendre au monde la pesanteur et l'inertie sans lesquelles cette dérive ne ressemblerait pas à un irrésistible ralentissement. Une image dont la consistance, singulière, dépose durablement dans le souvenir.

6. *Passe ton bac d'abord*, de Maurice Pialat

d'aujourd'hui, dans cette lumière de cuisine moderne, ont toujours l'air de nous vanter les mérites du mobilier qui les entoure, comme des mannequins de catalogue : ils y ont gagné en liberté de déplacement, en naturel, en aisance, mais ils y ont perdu le premier privilège des stars, celui de focaliser les rayons lumineux, qu'ils partagent maintenant, de la façon la plus triviale, avec tous les objets qui se trouvent dans le champ, et comment rivaliser avec le pouvoir de réflection d'un réfrigérateur ?

Une des raisons communément avancées à cette peur du noir est le rôle de la télévision dans la production des films : la plupart des films qui se sont tournés dans les années 70 étaient destinés, un jour ou l'autre, à passer sur un écran de télévision. Or la télévision a peur du noir, et plus encore des forts contrastes : tout le monde sait que dans un contre-jour, par exemple, les premiers plans sombres deviennent vite noirs, illisibles sur un tube de télévision. Et le téléspectateur, plus encore que le spectateur moyen de cinéma, veut y voir clair ; c'est devenu une condition minimale du confort visuel auquel il aspire : que l'information visuelle soit claire et immédiate, comme dans l'idéal publicitaire. L'argument de la télévision n'est pas négligeable mais il m'apparaît finalement un peu court pour expliquer cette phobie généralisée du noir, des forts contrastes, et je ne peux m'empêcher de voir dans cette postulation générale pour une image normée, proprette, sans matière et sans contraste, un signe des temps qui en vaut bien d'autres : au spectateur petit-bourgeois du cinéma des années 70 on propose une esthétique de catalogue. Du cinéma français il attendrait qu'il lui montre ses acteurs favoris, ses semblables, dans un décor qui pourrait être celui de la résidence secondaire de ses rêves : un intérieur moderne, sans recoins douteux et sans odeurs, impeccable. A force de refouler la vieille angoisse de l'ombre, du noir, du sale, le cinéma a fini par généraliser une lumière de cuisine ou de salle d'opération, sans ombres ni contrastes, où l'angoisse, de n'être plus localisable, est forclose de l'imaginaire.

Encore un mot sur l'héritage. Au début des années 70, les fabricants de matériel d'éclairage lancent sur le marché une série de « soft lights » qui ne sont autre chose que l'industrialisation des bricolages inventés par les opérateurs artisans de la Nouvelle Vague. La norme s'installe et les héritiers se mettent à gérer par paresse, facilité et économie, sans se poser la question en termes esthétiques, un mode d'éclairage inventé dix ans plus tôt par Godard-Coutard. Faut-il redire ici qu'au moment de cette invention, Godard, en même temps qu'il renouvelait l'économie du tournage, inaugurait une esthétique de l'image en à-plats et en couleurs pures par où son cinéma croisait le champ de la peinture moderne alors que pour les héritiers il ne s'agit le plus souvent que d'une technique commode sans nécessité esthétique. Ce n'est pas un hasard si ces mêmes cinéastes de la Nouvelle Vague ont été les premiers à se poser de nouveaux problèmes de lumière au moment où la machine-cinéma se mettait à normaliser aveuglément les acquis des années 60.

Cette uniformité de matière et de lumière qui semble marquer l'image des années 70 vaut aussi, et de plus en plus, pour la profondeur de champ. La plupart des opérateurs travaillent, en lumière artificielle, aux alentours de f.4 (je parle évidemment de la 5247 dont la sensibilité tourne autour de 100 ASA, c'est-à-dire avant l'arrivée toute récente de la 250 ASA de Fuji qui risque de changer les données du problème), ce qui aboutit, avec des objectifs de focale moyenne, à une profondeur de champ « ni-ni » : ni de vrais flous ni une vraie netteté dans les arrière-plans mais la généralisation quasi-systématique de ces légers flous qui nous valent ces agaçants légers rattrapages de point dans les scènes qui nécessitent un peu de profondeur. La question que pose ce genre de normes professionnelles implicite (le f.4) est grave : ce qui devrait relever dans un cinéma qui ne serait pas de confection d'un choix esthétique majeur, d'un principe de mise en scène (ici la profondeur de champ) n'est souvent le fait d'aucune décision esthétique réelle mais la résultante aveugle des conditions de tournage et d'un certain nombre d'habitudes professionnelles implicites. Nous touchons là à une raison majeure de l'uniformisation et de la médiocrisation de l'image au cours de la dernière décennie. Après la petite révolution économico-esthétique de la Nouvelle Vague, il semble bien que l'on soit arrivé au début des années 70 à un nouvel équilibre, stable, entre l'économie, l'esthétique des films et le goût petit-bourgeois du nouveau public : une nouvelle norme professionnelle traduit cet équilibre de la médiocrité avec pour effet majeur de réduire la marge des choix esthétiques conscients. La norme d'une certaine qualité d'image s'impose à toutes les phases de l'élaboration de l'image (pellicule, éclairages, traitement du labo, étalonnage) comme une succession d'impératifs techniques, professionnels et économiques, qui finissent par définir, de limitation de choix en limitation de choix, une image standard.

Il est beaucoup plus malaisé d'analyser les écarts que de décrire la norme. La raison en est simple : c'est que les écarts, au cours de la dernière décennie, ne font pas système. Ce sont autant de tentatives isolées, diverses, d'échapper à l'image-standard. Tentatives souvent minimales et radicales : un refus (Godard : on n'éclaire pas), une autre écono-

mie de tournage (Straub-Huillet : on prend le temps d'attendre les changements de la lumière naturelle), un choix qui va jusqu'au bout de sa cohérence (Pialat : tant pis si c'est flou ou mal cadré, l'important est ailleurs).

Le seul mouvement d'ensemble que l'on puisse décrire est celui d'un retour, progressif, à une lumière plus élaborée, plus construite, un retour au modelé. Signe de cette évolution : Alekan, à 70 ans commence avec quelques jeunes réalisateurs (Ruiz, Wenders) une seconde carrière. La norme est en train de changer en ce début des années 80 et ce changement a été préparé, au cours des années 70, par une poignée de cinéastes et d'opérateurs, à l'occasion de quelques projets de films d'une nature inhabituelle par rapport au cinéma français néo-naturaliste et intimiste post-Nouvelle Vague. Rohmer et Truffaut ont éprouvé le besoin, quinze ans après, de se donner d'autres sujets, de revenir par exemple à des films en costumes *(La Marquise d'O, Adèle H, Deux Anglaises et le continent)*, de recourir au tournage en studio. Or on ne saurait éclairer un film en costumes, avec des bougies dans le champ, avec la technique d'*A bout de souffle ;* on redécouvre au studio des possibilités d'éclairage que l'exiguïté des décors réels avaient fait perdre de vue. Ce retour à un autre type de lumière est aussi le fait de quelques cinéastes plus jeunes, venus de la cinéphilie (Téchiné, Benoit Jacquot, Zucca, Ruiz, Vecchiali), aux yeux de qui l'image de confection ambiante a dû apparaître d'une grande misère par rapport à cette photographie du cinéma classique qui faisait partie de leur désir de films. Ce genre d'aventure esthétique passe nécessairement par la rencontre d'un projet singulier, d'un cinéaste et d'un opérateur. Un de ces opérateurs qui avaient fait le dos rond pendant ces années de disette, d'éclairage tous azimuths, tout en préservant en eux le goût et le métier nécessaires pour composer d'autres images.

Ce retour vers une lumière plus construite est devenu aujourd'hui une tendance, un courant esthétique, c'est-à-dire, à moyen terme, la préfiguration probable d'une nouvelle norme. La notion d'écart n'a de valeur théorique qu'à la condition que cet écart relève quelque part d'un choix ou d'une postulation esthétique et ne soit pas la conséquence strictement mécanique d'une détermination économique. Une image sale peut n'avoir pas été désirée comme telle mais la simple conséquence d'une trop grande pauvreté de moyens. Encore que l'on sache bien, depuis le cinéma de pénurie du néo-réalisme italien, qu'il n'est jamais simple de démêler où finit l'économique et où commence l'esthétique. A preuve l'image instable, mal définie, pas toujours nette, plus ou moins bien posée, de quantité de films militants de l'après-68. Nul doute que cette image sale n'ait été le plus souvent déterminée par la précarité des moyens (caméra 16 plus ou moins bien entretenue, équipe technique réduite pour l'image au seul opérateur, étalonnage sommaire ou pas d'étalonnage du tout) et par les conditions du tournage à chaud (caméra à la main, et dans des mains pas toujours expérimentées, mise au point dans le viseur, diaph approximatif). Il n'en reste pas moins vrai que ces images sales, hasardeuses, s'inscrivaient dans une esthétique de l'authenticité, du document brut, dont la tradition, en ce qui concerne la photographie, remonte au moins à Weegee, génial inventeur de l'image sale-saignante-véridique. Aussi bien — petite parenthèse — les images hyperpropres de l'usine en coupe de *Tout va bien* ont-elles dû apparaître à beaucoup de spectateurs militants de 1972 comme une sorte de trahison esthétique de la base, un goût du propre venu d'en haut.

Il n'est pas question, même si cela a pu induire à l'occasion quelques effets esthétiques, de nier l'existence d'un seuil de pauvreté en-deça duquel il est à peu près impossible d'obtenir, quand bien même le voudrait-on, une image de qualité standard. Mais cette barre qui passait souvent, jusqu'au début des années 70, entre le 16 et le 35 mm va se déplacer — et c'et une des redistributions les plus importantes de la décennie — entre le cinéma (16 et 35 mm confondus) et la vidéo. La vidéo, qui se répand à grande vitesse dans les groupes militants, culturels, les institutions, devient opérationnelle (par rapport aux micro-visées de ces groupes) vers le milieu des années 70 et occupe la quasi-totalité des territoires qui relevaient avant elle du 16 mm, la militance, les témoignages, les enregistrements qui jouent sur la durée, les reportages à diffusion limitée, bref tout ce champ du direct pauvre qui vouait une grande partie de la production 16 mm à une esthétique de la pénurie et de l'approximatif. Tous ceux qui filmaient sans budget, sans équipe technique, sans éclairages, se tournent, à tort ou à raison, vers la vidéo.

Dans le même temps, les progrès technologiques du 16 mm permettent aux cinéastes qui ont choisi ce format d'obtenir une image de qualité tout à fait honorable, voire avec quelques précautions supplémentaires d'agrandir leurs films en 35 mm, pour la distribution en salles, sans trop de dégâts. Le 16 mm qui avait été longtemps principalement le

7.

8.

7. *M. Klein*, de Joseph Losey
La mode rétro — me fait remarquer Pascal Bonitzer — a sans doute contribué à un retour du goût vers une lumière plus construite et plus modelée. Il ne fait pas de doute qu'elle ait contraint les cinéastes à se demander comment on éclairait les films aux époques qu'ils prétendaient illustrer, tant il est vrai que dans l'imaginaire, c'est cet éclairage des films qui sert de référent et donne la lumière du temps.

8. *Les deux Anglaises et le continent*, de François Truffaut
Il y a les histoires d'avant et celles d'après l'électricité. Les premières autorisent toutes les paresses et toutes les inconséquences en matière d'éclairage, les secondes exigent un minimum de cohérence et d'invention. Le retour de quelques cinéastes de la Nouvelle Vague à des sujets d'avant l'électricité, au cours des années 70, n'est pas étranger à une redécouverte des vertus de la lumière directionnelle et de l'image contrastée.

format du direct devient le format légitime des fictions de pauvres. Car si le seuil de la misère est passé, au cours des années 70 entre film et vidéo, il n'en reste pas moins vrai que le choix du 16 ou du 35 est aujourd'hui encore, à l'intérieur du cinéma de fiction, un choix économique. Pour un Rohmer qui choisit de tourner en 16 mm pour des raisons essentiellement esthétiques *(La Femme de l'aviateur)*, combien de cinéastes sont contraints de tourner en 16 mm, pour des raisons économiques, un film qui aurait du l'être en 35.

Ce qui a changé c'est que le 16 mm, aujourd'hui, n'est plus consubstantiel à une esthétique du sale. Le choix du 16 mm n'empêche plus de viser à une grande qualité d'image. Le propre ou le sale y relève d'une postulation esthétique : on ne saurait en dire autant en vidéo (sauf à disposer de très gros moyens techniques) ni en super 8. De nombreux films de fiction attestent tout au long de la décennie *(La Cecilia, Leçons d'histoire, Fortini/Cani, La Femme qui pleure, Moi Pierre Rivière...)* que la pauvreté relative d'un tournage en 16 mm incite fréquemment les cinéastes les plus exigeants à retrouver la maîtrise esthétique de leur image, à s'inventer les moyens de s'écarter des normes industrielles de l'image standard. J'ai cité Allio, Comolli, Straub-Huillet, mais cela vaudrait aussi bien pour Varda, Duras, Godard et quelques autres.

Quand le désir vient aux cinéastes de s'écarter de la norme, de cette désolante image standard des années 70 (je parle maintenant du 16 *et* du 35 mm puisqu'aussi bien le choix esthétique semble de moins en moins lié au paramètre du format), ce peut être dans la voie de deux postulations apparemment opposées : une postulation vers le bas, l'esthétiquement inférieur, l'image sale, postulation que peu assument, et une postulation, culturellement plus légitimée, vers le haut, l'hyperpropre, le sur-soigné.

Chez quelques cinéastes qui auront marqués la décennie, je pense à Wenders, et à Akerman, l'horreur de l'image standard oscille visiblement, d'un film à l'autre (de *Je, tu, il, elle* à *Jeanne Dielman ;* de *Au Fil du temps* à *l'Ami américain)* entre la double tentation, non contradictoire dans l'ordre de l'analité, du sale et de l'hyperpropre, entre la tentation du flux, du laisser-aller, de la perte, qui s'accompagne volontiers d'un certain « négligé » de l'image, et la tentation inverse de la rétention, de la forme nette et ramassée, qui se manifeste le plus souvent par un hyper-contrôle méticuleux, voire légèrement sadique, de l'image.

Quand le cinéma français s'écarte de la norme, et c'est sans doute une affaire d'héritage esthétique (encore qu'il y aurait beaucoup à dire sur le « négligé » renoirien), c'est presque toujours sur le versant de l'image méticuleuse, contrôlée, hyperpropre. Le cinéma français est majoritairement un cinéma de la retenue. L'écart s'y manifeste rarement du côté de l'image volontairement négligée (si elle l'est quelquefois, c'est plutôt affaire d'indigence), encore moins de l'image sale. Question de nature fictionnelle aussi : contrairement aux Américains (Cassavetes, Kramer), les cinéastes français (Stévenin fera-t-il exception ?) sont peu enclins à laisser dériver leurs tournages au gré de ces coulées fictionnelles où la tenue de l'image en soi importe moins que le mouvement de perte qui les emporte. En outre le choix du sale, de l'esthétiquement inférieur, est un risque professionnel. Il existe un seuil implicite (la norme c'est aussi cela) en-deça duquel un cinéaste, un opérateur encourent le risque de perdre leur crédit dans la profession. Un directeur de la photo, de par son statut de technicien, doit faire la preuve, en toute circonstance, de ses capacités à faire face à la situation, quand ce n'est pas à la sauver, en produisant une image qui atteigne, quelles que soient les conditions de tournage, à la qualité standard. Seul un cinéma qui se situe résolument en marge du système de production-diffusion (ce qui reste de cinéma militant, le cinéma expérimental, le super 8) peut prendre ce risque. Ou alors il s'agit d'un simulacre, comme dans *Extérieur, Nuit :* on exhibe le grain, l'absence d'éclairage comme le signe fétiche de la prouesse technique.

Je ne vois guère aujourd'hui que Pialat (et Moullet, dans une tout autre économie) pour assumer dans le cinéma français une image qui ne redoute pas de sortir de la norme par le bas, sans se mesurer aux critères de l'image standard. S'ils n'ont visiblement pas, l'un et l'autre, l'obsession de la qualité standard, c'est qu'il s'agit de cinéastes à projets forts, compacts, pour qui les choix d'images ne se posent pas de façon séparée, en terme de plus-value esthétique. Si cette variation sur le propre et le sale vient buter sur Pialat, pour finir, comme elle aurait buté sur Renoir il y a cinquante ans, c'est qu'il est à peu près le seul cinéaste français, aujourd'hui, à subir l'attraction de l'esthétiquement inférieur, de la sous-culture, et que ces films constituent le seul pôle alternatif à un cinéma majoritairement fasciné par le propre. A.B.