

Edited by / Sous la direction de
Francesco Federici Cosetta G. Saba

CINÉMA : IMMERSIVITÉ, SURFACE, EXPOSITION



C A M P A N O T T O E D I T O R E

En 2010, en avant programme du film *La Légende des gardiens – le Royaume de Ga'hoole*, de Zack Snyder, le public pouvait découvrir *Fur of Flying*,¹ un cartoon estampillé Looney Tunes avec les célèbres personnages de la Warner animation Wile E. Coyote et Road Runner. C'est le second film d'une nouvelle série animée consacrée aux aventures du coyote et du volatile-éclair, dont la spécificité est d'être réalisé et diffusé en 3-D. Le projet a, dans un premier temps, de quoi étonner, tant la série originale de Chuck Jones, suivant une logique conduite jusqu'à l'abstraction, faisait du traitement de l'aplat, de la surface et de la latéralité son programme esthétique. Ce nouveau court métrage n'aurait toutefois peut-être pas déplu à Chuck Jones qui s'intéressa d'ailleurs sérieusement au relief dans les années 50 (il réalisa en 1954 *Lumber Jack Rabbit*, un cartoon en 3D avec Bugs Bunny). En effet, *Fur of Flying* radicalise quelques-unes des options du maître du cartoon. D'abord, parce que le désert avoue un peu plus encore dans cette version un aspect de pure toile de fond, schématisé au possible. L'abstraction du décor de l'infamale course-poursuite est sauvegardée. Ensuite, parce que l'essentiel de l'intérêt du traitement en relief se consacre non pas tant aux personnages qu'aux nuages qui parsèment le ciel uniformément bleu, aux fumées d'explosion qui clôturent les gags de façon récurrente ou encore aux traînées de poussières qui indiquent les présences et absences de ces corps-vitesse, bref autant de matières d'images, de petites particules, instables et ondoyantes qui sont le secret de cet univers et dont les effets de matérialisation 3-D étaient peut-être déjà pressenti par René Barjavel dans un texte intrigant à bien des égards.

Une citation pour commencer :

La plupart des inventeurs qui cherchèrent à réaliser la synthèse du mouvement au moyen de la photographie et d'instruments dérivés du phénakistiscope s'efforcèrent d'appliquer à leurs inventions le principe du stéréoscope. [...] Ainsi, avant même que le cinéma fût né, dans le monde entier on cherchait à le créer en relief. De même, dès 1901, Gaumont inventait le cinéma sonore. L'imperfection du procédé devait retarder de vingt-cinq ans la véritable naissance de ce dernier. Un siècle presque s'est écoulé depuis la première tentative de photographie animée en relief. Combien de temps devons-nous attendre encore pour voir les personnages du cinéma jaillir hors de l'écran ? Peu importe. Ce qui est certain, c'est que nous les verrons.²

CINÉMA TOTAL »

ms - le Royaume
 Flying,¹ un car-
 a Warner anima-
 nouvelle série ani-
 la spécificité est
 ps, de quoi éton-
 conduite jusqu'à
 la latéralité son
 utefois peut-être
 au relief dans les
 en 3D avec Bugs
 ptions du maître
 re dans cette ver-
 L'abstraction du
 parce que l'essen-
 aux personnages
 mées d'explosion
 ées de poussières
 », bref autant de
 antes qui sont le
 étaient peut-être
 des égards.

e du mouve-
 phénakisti-
 stéréoscope.
 tier on cher-
 uit le cinéma
 ans la véri-
 is la premiè-
 ps devons-
 illir hors de
 ns.²

Ces quelques lignes sont extraites d'un livre signé par l'écrivain français René Barjavel, intitulé *Cinéma Total*, paru aux Éditions Denoël en 1944.³ L'ouvrage, qui reprend un certain nombre d'essais qui avaient fait les belles pages de *L'Écho des étudiants*, un hebdomadaire dirigé par Barjavel durant l'Occupation, peut être considéré comme une borne importante de l'histoire du cinéma, comme le suggère Pascal Manuel Heu.⁴ Il s'agit pourtant d'un texte relativement peu connu, ou plutôt quelque peu oublié, ignoré, ou mal considéré, pour, outre sa rareté (l'absence de réédition), deux raisons essentielles. La première est liée à la personnalité même de son auteur et à ses options idéologiques. Barjavel est un romancier qui s'est particulièrement illustré dans les récits de science-fiction et de fantastique. On lui doit également une quantité très importante de scénarios (il travailla avec Julien Duvivier sur la série des *Don Camillo*, mais aussi avec Jean-Paul Le Chanois, André Cayatte et bien d'autres encore). Dans les années 60 et 70 en France, il devint aussi un personnage médiatique assez important à qui l'on demandait son avis un peu sur tout, de la politique spatiale à l'urbanisme. Idéologiquement, les positions de l'homme sont un peu troubles. Suspecté de collaboration durant l'Occupation, il est finalement blanchi après la guerre grâce à l'appui d'amis écrivains. Mais les œuvres et les interventions de Barjavel sont fortement marquées par une pensée réactionnaire. Ces récits d'anticipation témoignent systématiquement d'une méfiance importante face à l'idée de progrès de la civilisation et ses chroniques, qu'elles concernent le cinéma, la télévision ou l'art contemporain, sont défaitistes et témoignent d'un très grand conservatisme qui entache quelque peu le plaisir de fréquenter son oeuvre. La deuxième raison du relatif oubli de ce texte concerne sa nature même. Il ne s'agit pas d'un texte de théoricien, d'historien, ou d'esthéticien, mais d'un essai très libre, composé d'assertions et de considérations qui peuvent paraître assez superficielles, où la subjectivité de l'auteur est mise en exergue. C'est le livre d'un essayiste romancier qui se spécialise dans l'anticipation, mais qui, tout de même, connaît assez bien le cinéma. L'objet n'est cependant pas sans intérêt, bien au contraire, et une série de commentateurs le tiennent pour visionnaire. Il est vrai qu'en termes de rapport aux médias, Barjavel imagine une série de situations qui se sont aujourd'hui totalement concrétisées. Ce n'est pas l'aspect le moins fascinant de l'ouvrage.

Un élément doit être particulièrement remarqué : la manière dont Barjavel imagine et décrit un cinéma en relief (il lui consacre un chapitre entier, mais l'évoque aussi régulièrement dans le reste de l'ouvrage). En effet, le relief est une des composantes essentielles de son « cinéma total » et la manière dont il en parle pourrait éclairer la nouvelle tentative de penser et de vendre une série de productions récentes qui osent à nouveau l'aventure financière et esthétique du cinéma en 3-D.⁵ Si ce nouvel eldorado promis par l'amélioration des techniques stéréoscopiques (permises par le passage au numérique et aux normes de diffusion en haute définition) avoue déjà ses limites et sa fragilité économique,⁶ ses promoteurs tentent cependant de garder un discours conquérant, tant dans le marketing qui entoure la sortie de ces films qu'à l'intérieur des films eux-mêmes, dont les prouesses en relief ont pour ambition de convaincre le spectateur de l'apport sans précédent de cette prétendue nouvelle technique. Ainsi, il apparaît que

l'ouvrage de Barjavel met en lumière la rhétorique qui entoure le cinéma en relief contemporain. Mais, lorsqu'il parle de « cinéma total », que signifie pour lui cette idée ? Si l'expression « art total » est bien connue sous d'autres plumes, de Richard Wagner à Riciotto Canudo, pour ne citer que les plus célèbres, qu'en est-il vraiment du « cinéma total » pour Barjavel ? Une première réponse se trouve dans le premier chapitre de l'ouvrage, intitulé « Vers le cinéma total » :

Le cinéma est le seul art dont le sort dépende étroitement de la technique. L'architecte, malgré les bétonneuses, peut encore bâtir en pierres taillées. L'auteur de films ne peut plus, aujourd'hui, faire un film muet. Il ne pourra plus, demain, faire un film gris, après-demain un film plat. Le cinéma subit depuis sa naissance une évolution constante. Elle s'achèvera lorsqu'il sera en état de nous présenter des personnages en ronde bosse, colorés, et peut-être odorants ; que ces personnages se libéreront de l'écran et de l'obscurité des salles pour aller se promener sur les places publiques et dans les appartements de chacun. La science continuera de lui apporter de petits perfectionnements. Mais il aura atteint, en gros, son état parfait. Cinéma total.⁷

Pour Barjavel, le cinéma total est un cinéma dont le dispositif illusionniste sera pleinement abouti. Il ne s'agit donc pas d'une utopie, mais bien d'une projection, d'une anticipation, d'un *futurible*, soit un développement technologique possible, mais pas inéluctablement probable, Barjavel estimant que le cinéma doit être capable à terme de présenter des images sensorielles et affranchies de leur espace de projection. L'approche est différente de la notion théorique d'un réalisme absolu développée par Bazin à partir des mêmes termes « cinéma total », qu'il emprunte d'ailleurs à Barjavel. Jacques Aumont précise en effet que l'essai de Barjavel n'était pas inconnu de Bazin qui y fait écho deux ans après sa parution (en 1946) dans un article devenu célèbre, paru dans la revue *Critique* : « Le mythe du cinéma total ».⁸ Selon Bazin, le mythe directeur de l'invention du cinéma est bien celui du réalisme intégral, de la restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief : « Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du cinéma total de demain, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que les fées étaient techniquement impuissantes à l'en doter en dépit de leurs désirs. »⁹ Ce n'est donc pas tout à fait la même chose, ce n'est pas non plus totalement différent : les deux auteurs rêvent la reproduction ou plutôt la duplication parfaite du monde ou, du moins, de ses apparences. Les conséquences qu'ils tirent de cette idée de cinéma total sont par contre très différentes, sinon opposées (l'idée d'un documentarisme fondamental du cinéma est à peine esquissée chez Barjavel dont le discours se laisse rapidement envahir par les puissances fantasmagoriques de ses images déchainées). Par contre, dans tous les cas, le cinéma total rêve de relief.

Barjavel, implicitement, met deux concepts en évidence (le réalisme et l'immersion), deux concepts toujours très opérants aujourd'hui¹⁰ comme le prouvent nombre d'interviews de cinéastes et producteurs actuellement enthousiasmés par la 3-D,¹¹ de James Cameron à Joe Dante en passant par le patron des studios Dreamworks et ancien directeur de la Disney, Jeffrey Katzenberg.¹² Ayant pris

ou le cinéma en
, que signifie pour
as d'autres plumes,
plus célèbres, qu'en
remière réponse se
cinéma total » :

*la technique.
erres taillées.
t. Il ne pourra
cinéma subit
lorsqu'il sera
lorés, et peu-
de l'obscurité
ins les appar-
petits perfec-
éma total.*⁷

positif illusionniste
bien d'une projec-
technologique pos-
que le cinéma doit
affranchies de leur
orique d'un réalis-
« cinéma total »,
en effet que l'essai
ans après sa paru-
ue *Critique* : « Le
l'invention du ciné-
illusion parfaite du
cinéma au berceau
t donc bien à son
liquement impuis-
pas tout à fait la
ux auteurs rêvent
, du moins, de ses
éma total sont par
isme fondamental
s se laisse rapide-
ages déchainées).

réalisme et l'im-
omme le prouvent
nthousiasmés par
atron des studios
berg.¹² Ayant pris

soin de distinguer les expériences théâtrales et cinématographiques (« Au théâtre, le spectateur assiste au spectacle. Au cinéma, il s'y incorpore. [...] Ces bruits, ces images forcent toutes ses défenses, s'enfoncent en lui, le pénètrent, le possèdent »¹³), Barjavel décrit sa vision du relief :

*Les personnages du drame, immenses, jailliront dans la salle, ou sur la pelouse du stade, devant cent mille spectateurs ouverts jusqu'au cœur. Les perspectives colorées s'enfonceront à l'infini, les architectures crèveront le ciel. Voici défilier l'armée des Croisades, dans un fracas de fer, de jurons, de hennissemens. Les chevaux sont hauts comme Notre-Dame. Les gonfanons de cent couleurs claquent au vent des nuées. L'odeur éternelle des armées en marche, crottin, sueur, cuir, nous frappe au visage. On embarque. Voguent les galères, voguent sur nos têtes. Les rangs de rames nous brassent, la mer nous roule, la tempête du désert nous suffoque, les épées tranchent, nous éblouissent. Le sang nous tache. Nous hurlons la victoire... Ce ne sera pas du théâtre. L'état actuel du cinéma pourrait inspirer des craintes pour son avenir. Les metteurs en scène ont été écrasés par l'arrivée du son. Trop de richesses pour leurs mains de pauvres. [...] Les metteurs en scène de demain seront tentés d'utiliser la couleur et le relief aux mêmes fins d'un vérisme plat. [...] Mais la puissance même des moyens mis à la disposition des auteurs de films les arrachera à ce pauvre réalisme.*¹⁴

Rappelant l'histoire de la stéréoscopie¹⁵, faisant le point sur les inventions contemporaines à son texte (notamment les recherches de Louis Lumière, qu'il juge admirable de ténacité dans sa verte vieillesse, ou de Maurice Bonnet sur la photographie en relief), Barjavel invite à l'invention d'un tout nouveau procédé, car l'amélioration des techniques existantes ne suffira pas à produire ce réalisme déchirant et cette puissance immersive des images dont il rêve. L'auteur propose même de remettre en question le dispositif cinématographique lui-même :

*Il nous semble qu'on ne parviendra pas à une solution satisfaisante tant que le cinéma sera l'esclave de cette bande plate qui se nomme le film. Métamorphoser une image plate en image à trois dimensions, même en la projetant sur un écran sphérique, nous paraît non seulement difficile, mais illogique. En vérité, il faudra transformer directement en ondes les images des objets réels, puis ces ondes en images virtuelles. Ces images seront matérialisées sans écran, ou à l'intérieur d'un écran volumineux et transparent, peut-être même immatériel, constitué, lui aussi, par un faisceau d'ondes. La difficulté sera l'enregistrement et la conservation de ces ondes. C'est pourquoi nous pensons que la télévision, qui se bornera à transmettre des images sans chercher à les conserver, bénéficiera du vrai relief avant le cinéma lui-même.*¹⁶

Il y a une forme de pensée analogique chez Barjavel : pour que les images soient vraiment libérées, pour qu'elles puissent partir à la rencontre des spectateurs, il faut qu'elles soient l'émanation d'une technique elle-même fondamentalement mobile, évanescence, fluide, dotée de propriétés de circulation. Dématérialisée donc. C'est l'un de ces endroits du texte qui fascine par son aspect

prédicatif, Barjavel évoquant déjà en 1944 la dématérialisation de l'image, la circulation des ondes, soit tout ce qu'aujourd'hui permet la technologie numérique. Il prédit même le home-cinéma numérique en relief qui est effectivement en train de se démocratiser et de gagner, à l'heure de l'écriture de ces lignes, nombre de foyers. Mais le plus intéressant se trouve sans doute dans les considérations esthétiques que livre Barjavel sur ce cinéma en relief :

De toute façon, quel que soit le procédé qui le lui aura donné, le cinéma disposera un jour du volume comme il dispose aujourd'hui du son et de la couleur. Qu'en fera-t-il ? Les premiers réalisateurs qui utiliseront le relief s'amuseront à donner aux foules le frisson de la surprise et de la peur. Sur les spectateurs sagement assis dans leurs fauteuils, ils précipiteront des machines hurlantes, des fauves enragés, des tempêtes.¹⁷

Barjavel a raison : l'utilisation spectaculaire de l'effet de surgissement a bien été l'un des principaux arguments du relief, des films d'épouvante et d'aventures des années 50 aux *rides*, ces films pour parc d'attractions si populaires dans les années 80.¹⁸ La rhétorique majeure de ces films consiste à simuler un effet de présence et de tangibilité stupéfiant, à offrir une sensation de réalité parfaite, soit la promesse d'un cinéma total au sens de l'immersion de la totalité du spectateur dans l'espace diégétique, parfois au péril même de son intégrité physique. On se souvient que pour accroître la tangibilité du dispositif, lors de la première de *It Came From Outer Space* (1953), le réalisateur Jack Arnold a eu l'idée, merveilleusement naïve, de projeter des rochers en mousse sur le public lors d'une séquence d'éboulement.¹⁹ De manière très référentielle et parodique, Joe Dante, grand admirateur de Jack Arnold et fervent défenseur du cinéma en relief, présente dans *Panic on Florida Beach* (1993) une scène apocalyptique de destruction de salle de cinéma durant la projection d'un film d'épouvante, abolissant la frontière entre la salle et l'écran de projection. Cet effet ludique n'est cependant qu'une première étape du cinéma en relief pour Barjavel.

Le premier émoi passé, et le monde habitué à ce jouet nouveau, il faudra devenir sérieux. Alors les commerçants qui sont les maîtres du cinéma mondial réclameront des cuisses et des seins, car c'est encore ce qui attire le mieux les clients, et comme on pourra les leur offrir en couleurs 'naturelles', et en relief 'donnant tout à fait l'illusion de la réalité', il est certain qu'ils se presseront aux guichets. Et le cinéma sera de nouveau engagé, par ses conducteurs, sur la voie du réalisme. Car il sera trop tentant, trop facile, de reproduire la réalité telle qu'elle est.²⁰

Ici encore, Barjavel voit juste : chacun sait quel a été, hier, le rôle d'explorateur et quel est le poids, aujourd'hui, de l'industrie pornographique dans le travail de mise en relief des images en mouvement.²¹ Si le récent succès en salle du film hongkongais *3D-Sex and Zen : Extreme Ecstasy* (2011) a bénéficié d'une médiatisation internationale, ce sont en vérité toutes les majors du cinéma por-

le l'image, la cir-
logie numérique.
ivement en train
ignes, nombre de
s considérations

né, le ciné-
urd'hui du
ateurs qui
isson de la
dans leurs
uves enra-

gisement a bien
ite et d'aventures
pulaires dans les
nuler un effet de
e réalité parfaite,
a totalité du spec-
tégrité physique.
rs de la première
d a eu l'idée, mer-
public lors d'une
dique, Joe Dante,
ma en relief, pré-
que de destruction
abolissant la fron-
e n'est cependant

u, il faudra
cinéma mon-
qui attire le
s 'naturelles',
tain qu'ils se
agé, par ses
rop facile, de

; le rôle d'explora-
hique dans le tra-
succès en salle du
a bénéficié d'une
rs du cinéma por-

nographique (Hustler, Vivid, Dorcel, etc.) qui se sont lancées dans la production de films en 3-D à destination d'un usage domestique et qui participent évidemment à la popularité des écrans de télévision 3-D promettant une expérience d'immersion totale. L'effet de relief, dans ce type de films, occupe essentiellement l'espace entre l'écran et le spectateur, travaillant délicieusement par là même le cinéphile voyeur dans ce que Charles Tesson appelle sa phobie du contact, le spectateur désirant alors fortement devenir « captif » du film, sensation sans doute renforcée par le port des lunettes spécifiques.²² Les fantasmes de réalisme, d'immersion, de tactilité et l'obsession du regard haptique sont ici, on s'en doute, portés à leur comble.

Mais tout cela est sans intérêt pour Barjavel qui a bien d'autres ambitions pour le cinéma en relief :

Pourtant, chacun des progrès effectués par le septième art, s'il lui permet de serrer de plus en plus près le réel, jusqu'à l'illusion parfaite, lui donne justement le moyen de jouer avec ce réel, de se servir de ces apparences matérielles trompeuses pour entraîner le spectateur dans le monde de l'illusion, de l'illogisme, du merveilleux.

Le relief jouera vraiment son rôle quand il sera utilisé pour transformer la réalité solide en fantômes fugitifs, et les fantômes fabuleux en êtres réels.

Le metteur en scène du cinéma total pourra pétrifier la tempête en vagues de marbre vert, ériger en quelques secondes, par une formidable et magique croissance, un tapis de mousse en forêt vierge. Dans son univers sans lois, les palais pousseront comme des champignons, les villes se dissoudront en fumées, les fumées deviendront granit. Des animaux, des hommes, des objets, le monde entier et toutes ses créatures, et aussi tous les rêves, tous les êtres ravissants ou horribles qui peuvent naître de l'imagination des poètes, prendront corps devant le spectateur, grouilleront près de lui, autour de lui, rutilants, bruyants, vivants, solides, et déjà disparus.

La couleur deviendra matérielle, apparaîtra en blocs, en tourbillons, en voiles, en volumes, en explosions. Tout le bleu du ciel coulera tout à coup dans l'œil de la vierge. Du cœur d'une rose monteront des brouillards de printemps. [...]

Le relief donnera au cinéma total ses ultimes possibilités, qui dépasseront les imaginations du surréaliste le plus fou. Le metteur en scène sage les utilisera, non pour le plaisir gratuit de délirer, mais dans le cadre logique et poétique de l'histoire qu'il voudra conter. Plus le vocabulaire du cinéma, vocabulaire de sons, d'images, de couleurs, de volumes, s'enrichira, plus l'auteur de film devra le soumettre à une syntaxe rigoureuse. Non pour s'astreindre à un plat réalisme, mais pour entraîner la foule, grâce aux apparences matérielles de la vérité, en plein cœur de la poésie.²³

Tant par le contenu que le style, il est tentant de rapprocher de ces lignes quelques fragments de critiques du film *Avatar* de James Cameron (2009) parues lors de sa sortie dans les *Cahiers du cinéma*. L'auteur y célèbre une perception de l'hypersensible, mais aussi la mise en scène d'un relief qui passe presque inaperçu :

Les corps et les textures s'approchent. Qu'est-ce que cette peau ? Ce cuir ? Cette flore ? Ce n'est pas notre capacité physique à ressentir et frissonner qui

est mobilisée, mais notre sensibilité à la qualité d'une matière, d'un modelé, d'une couleur. Les rêveries offertes par Avatar lèvent de nouveaux désirs. [...] La question d'Avatar n'est donc pas celle de la découverte d'un « nouveau monde », mais de la naissance d'une nouvelle perception, scénarisée, théorisée et mise en images comme telle. Avatar excite parce qu'il titille la pupille (la couleur extraordinaire du rapace rouge). Il faut aimer voir, et juste voir. [...] Tant qu'il [le relief] était visible, il relevait du phénomène de foire. À partir du moment où il disparaît et qu'on distingue mal les effets de la 3D de la magie de l'image de synthèse, c'est que la mutation a pris. [...] Moins on aura conscience du nouveau regard haptique, plus il s'imposera fermement. Auparavant la frontière était claire, on pouvait choisir l'un contre l'autre ; bientôt on sera difficilement en position de choisir. La vision en 2D tombera d'elle-même comme la peau d'un animal qui a mué.²⁴

Ce texte est en fait assez représentatif du discours critique qui a été majoritairement tenu sur le film de James Cameron : l'idée d'une nouvelle perception grâce au relief, qui trouve sa matière dans les textures végétales, les brumes forestières, les courbes des créatures colorées...

Il y a en fait chez Barjavel, comme dans les discours contemporains sur la 3-D, cette idée quelque peu paradoxale de considérer l'immersion du spectateur et la force haptique des images comme les risques du relief (au mieux un type de spectaculaire vite lassant, au pire un vérisme plat) tout en leur reconnaissant des qualités essentielles de puissances figuratives. Le cinéophile qui fréquente les colonnes critiques ne s'étonne plus aujourd'hui de lire que le cinéma en relief, « c'est formidable quand on ne le perçoit pas, ou peu... » Il est vrai que l'industrie, toujours échaudée par l'échec du cinéma en relief des années 50, ne peut qu'avancer prudemment ses pions pour ce que l'on appelle ce troisième avènement de la 3-D.²⁵ Dans un article sur *The Adventures of Tintin : Secret of the Unicorn* de Steven Spielberg (2011), Michel Chion²⁶ évoque, sans les préciser, une série de films animés en 3-D qui boudent leur dimension supplémentaire et proposent une 3-D discrète, de bon goût, en à-plats étagés sur une série de profondeurs, limitant les effets de surgissement vers la salle sans doute pour éviter le risque d'une réduction de ces films à la simple attraction foraine.

À bien regarder la production 3-D contemporaine,²⁷ la question qui semble fondamentalement travailler tous ces films est bien la suivante : comment inscrire le relief dans le spectaculaire tout en refusant l'attraction.²⁸ Ces films se montrent manifestement très réservés quant à l'utilisation des effets de salle et des effets de jaillissement. Ils sont à vrai dire assez rares²⁹. À côté de quelques films au ton potache qui revendiquent pleinement le gadget visuel du surgissement tels *Final Destination 5* de Steven Quale (2011), *Drive Angry* de Patrick Lussier (2011) ou le film d'animation très démonstratif *Fly Me to the Moon* de Ben Stassen (2008), la plupart des productions 3-D actuelles se contentent de deux ou trois rapides effets de salle sur la totalité du film, comme de brèves piqûres de rappel de la possibilité de ce cinéma à venir conquérir le terrain entre le spectateur et l'écran, à pouvoir en mettre littéralement plein la vue. Très largement, ces films vont plutôt jouer de l'effet de profondeur, vont déplier l'univers

d'un modèle,
 ex désirs. [...] n « nouveau
 risée, théori-
 lle la pupille
 et juste voir,
 e de foire. À
 s de la 3D de
 ...] Moins on
 i fermement.
 tre l'autre ;
 2D tombera

qui a été majori-
 nouvelle perception
 tales, les brumes

orains sur la 3-D,
 u spectateur et la
 x un type de spec-
 maissant des qua-
 ente les colonnes
 lief, « c'est formi-
 industrie, toujours
 t qu'avancer pru-
 ment de la 3-D.²⁵
 'nicorn de Steven
 série de films ani-
 sent une 3-D dis-
 eurs, limitant les
 sque d'une réduc-

stion qui semble
 e : comment ins-
 m.²⁸ Ces films se
 effets de salle et
 côté de quelques
 uel du surgisse-
 Angry de Patrick
 e to the Moon de
 se contentent de
 omme de brèves
 r le terrain entre
 la vue. Très lar-
 déplier l'univers

diégétique, parfois de manière vertigineuse, vers l'arrière de l'écran et vont étaler dans l'espace tridimensionnel les personnages et les éléments de décor. Il s'agit d'une 3-D résolument non agressive, qui fait mine de respecter les codes du cinéma classique et son espace clos sur lui-même.³⁰

Mais le véritable enjeu poétique de la plupart des films 3-D contemporains est de transformer l'écran en une figure de seuil, de souligner avec discrétion la perméabilité des espaces, de mettre en scène la liberté des images qui ne seraient virtuellement plus prisonnières d'un écran et du dispositif de projection. Citons deux scènes, déjà fameuses, qui fonctionnent sur le même procédé : la perte du billet de train dans *The Polar Express* de Robert Zemeckis (2004) et la bataille pour le dernier parchemin dans *The Adventures of Tintin : Secret of the Unicorn* de Steven Spielberg (2011). Dans les deux cas, un petit bout de papier, emporté par le vent, poursuivi par les protagonistes, virevolte entre l'écran et la salle, passant de l'un à l'autre de manière aussi gracieuse que fugitive et participe donc à étendre l'espace diégétique pour y intégrer pleinement le spectateur (il faut voir le public, et pas seulement les enfants, jouer à tendre les bras pour attraper le bout de papier). On peut encore citer le très beau générique de *Final Destination 5* qui fait éclater l'écran comme s'il était en verre par une série de projectiles réputés plus mortels les uns que les autres.

L'oscillation autour du franchissement, ou plutôt la possibilité du franchissement de l'espace liminaire est devenue le nouvel argument de ces films contemporains. Et cela s'incarne non dans les personnages ou de gros objets saillants, mais précisément dans une série de petits mobiles, qualifiés avant tout par leur légèreté, leur furtivité ou fugacité. Ces films semblent avoir bénéficié des recherches en animation informatique procédurale et en système de particules afin de calculer les trajectoires et parcours « d'objets flous », comme on les appelle : gouttes d'eau, flocons de neige, brumes et brouillard, fumées, reflets et lueurs,³¹ morceaux de verres, bulles de savon, confettis, etc. L'eau et l'air, le liquide et l'aérien sont utilisés dans ces films non seulement pour étendre l'espace diégétique, mais pour signaler les prémisses d'une sensation de coprésence et de palpabilité des éléments du film. Comme si le monde même devenait filmique. Cette idée n'est pas sans rappeler la très belle intuition de mise en scène de Josef von Sternberg qui aimait faire fumer ses acteurs pour établir une continuité entre l'écran et la salle de cinéma elle-même enfumée. De manière générale, von Sternberg se servait des fumées, pluies, poussières et vapeurs pour renforcer les émotions des espaces et des mouvements de caméra, et mieux faire entrer le spectateur dans le film.³²

Cette invitation à la libération des images, cette exhortation à la sensation environnementale de physicité et de coprésence tridimensionnelle des éléments audiovisuels, cette émulation pour une nouvelle occurrence de l'image en dehors même de son habituel espace de représentation sont aussi ce que Barjavel entendait par son cinéma total (qui n'est donc aucunement le rêve d'un réalisme total, comme on peut le lire parfois). Il s'agit ni plus ni moins d'une nouvelle manière de vivre avec les images, d'une nouvelle accommodation, pour reprendre les termes chers aux ingénieurs de la 3-D, à une image qui aurait le fantasme de l'autonomisation au disposi-

tif qui la produit pour partager le même espace d'existence que le spectateur.

En 1947, une émission de télévision française intitulée *Télévision : œil de demain*,³³ s'amuse déjà, sur un ton gouailleur, à concrétiser la pensée de Barjavel. On y voit, entre autres, l'image d'une ravissante jeune bohémienne s'échapper d'un poste de télévision pour venir danser sur le lit d'un couple ensommeillé. Et l'épouse de hurler à la figure de son mari sous le charme de cette visite imprévue : « Cyprien, je te défends de caresser les images ! ». Ce beau fantasme de pouvoir « caresser les images » est peut-être bien celui qui anime la nouvelle tentative contemporaine d'imposer le film en relief.³⁴

Notes

¹ Réalisé par Matthew O'Callaghan.

² René Barjavel, *Cinéma total*, Éditions de l'Onyx, Bruxelles 1947, pp. 47-48.

³ Et publié dans la foulée en Belgique, à l'identique, aux Éditions de l'Onyx.

⁴ Pascal Manuel Heu, *Barjavel René*, dans Antoine de Baecque et Philippe Chevalier (sous la direction de), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris 2012, pp. 75-76.

⁵ Pour rappel, nous ne voyons pas le monde en relief, mais plutôt en deux dimensions et demie. Voir Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*, L'Harmattan, Paris 2002, p. 44 et, sur la question du dispositif du cinéma en relief, lire Claude Bailblé, « En relief, l'image et le son », dans *Cahiers Louis Lumière*, n° 4, 2007.

⁶ Voir à ce sujet l'article de Joachim Lepastier, « Les rêves perdus de la 3D », dans *Cahiers du cinéma*, n° 676, mars 2012, pp. 88-92. Cependant, les études financières semblent assez contradictoires et il convient de nuancer ce désenchantement. Voir Romain Blondeau, « Faut-il déjà enterrer la 3D », *Les inrockuptibles*, <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/t/65888/date/2011-05-31/article/faut-il-vraiment-enterrer-la-3d/>, dernier accès 13 juin 2012.

⁷ René Barjavel, *Cinéma total*, cit., p. 9.

⁸ Voir Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris 1992, p. 117.

⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Éditions du Cerf, Paris 1975, p. 23.

¹⁰ Sur les discours de la « révolution 3D », immersive et digitale, voir Ray Zone, *3D Revolution, The History of Modern Stereoscopic Cinema*, University Press of Kentucky, Lexington, 2012.

¹¹ Pour un aperçu des discours des réalisateurs sur leur travail en 3D, lire Adrian Pennington & Carolyn Giardina, *Exploring 3D : The New Grammar of Stereoscopic Filmmaking*, Focal Press, Waltham / Oxford 2012.

¹² Lire l'entretien réalisé par Thierry Méranger « Katzenberg, héraut 3D », dans *Cahiers du cinéma* n° 661, novembre 2010, pp. 68-69.

¹³ René Barjavel, *Cinéma total*, cit., p. 68.

¹⁴ *Idem*, pp. 13-15.

¹⁵ Pour une perspective historique plus complète et objective de la stéréoscopie cinématographique, lire, entre autres, R.M. Hayes, *3-D Movies : A History and Filmography of Stereoscopic Cinema*, Mcfarland & Co, Jefferson, 1998 et Ray Zone, *Stereoscopic cinema and the Origins of 3-D film (1938-1952)*, University Press of Kentucky, Lexington, 2007.

¹⁶ *Idem*, pp. 51-52.

le spectateur.

Télévision : œil de
tiser la pensée de
jeune bohémienne
sur le lit d'un couple
et le charme de cette
images ! ». Ce beau
et celui qui anime la

8.

evalier (sous la direction
 ris 2012, pp. 75-76.

α dimensions et demie.
 4 et, sur la question du
 le son », dans *Cahiers*

3D », dans *Cahiers du*
 mbent assez contradic-
 , « Faut-il déjà enterrer
 e/t/65888/date/2011-05-

du cinéma, Paris 1992,

23.

y Zone, *3D Revolution*,
 .exington, 2012.

e Adrian Pennington &
ilmaking, Focal Press,

, dans *Cahiers du ciné-*

pie cinématographique,
of Stereoscopic Cinema,
the Origins of 3-D film

17 *Idem*, p. 53.

18 *Captain Eo* de Francis Ford Coppola (avec Michael Jackson, en 1986) comme film emblématique, ou, plus récemment, *Haunted Lighthouse* de Joe Dante (2003).

19 Expérience rapportée entre autres par *Cine3D*, plateforme d'échange et d'information sur l'image en relief, <http://www.cine3d.ch>, dernier accès 13 juin 2012.

20 René Barjavel, *Cinéma total*, cit., p. 53.

21 On pense notamment, en France, aux films de Pierre Bernhard (*Le Pensionnat des petites salopes*, 1982) ou Francis Leroy et Iris Letans (*Emmanuelle 4*, 1984).

22 Charles Tesson, *L'écran ouvert ou la projection à l'envers - réflexions sur l'esthétique de la 3D*, intervention dans le cadre de la journée d'études « Cinéma en relief : la 3D à portée de main ? » à la cinémathèque française, 17 décembre 2009. Compte rendu de Benjamin Esdraffo disponible à l'adresse <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=329>, dernier accès 13 juin 2012.

23 René Barjavel, *Cinéma total*, cit., pp. 53-54.

24 Stéphane Delorme, « Retour sur Pandora », dans *Cahiers du cinéma*, n° 654, mars 2010, pp. 57-59.

25 Sur ces différents avènements, lire Bill Krohn, « En profondeur », dans *Cahiers du cinéma*, n° 647, juillet-août 2009, p. 12.

26 Michel Chion, « Tintin et les feuilles volantes », dans *Les Inrockuptibles*, n° 833, 16 novembre 2011, pp. 74-75.

27 D'après l'analyse d'un corpus de films 3-D sortis en Belgique depuis 2005 (date qui correspond à l'établissement de la norme RealD, soit la technique de polarisation de lumière qui a été un tremplin pour cette troisième émergence de la 3-D) dans le réseau d'exploitation traditionnel (hors Imax et autres dispositifs spécifiques). Les films dimensionnalisés (films 2-D convertis à la 3-D) n'ont pas été pris en considération.

28 Notons par ailleurs que la logique des genres régit fortement ces films. La plupart de ces œuvres relèvent de la fantaisie (les parts belles vont au cinéma fantastique et au cinéma d'animation) et aucune ne se risque à la question du récit réaliste. La 3-D semble donc clairement réservée à des films d'évasion aux prétentions fantasmagoriques. La place très importante des films d'animation n'est d'ailleurs peut-être pas sans rencontrer les désirs de Barjavel qui appelle, on l'a lu, aux magies visuelles, aux métamorphoses du réel et à l'imagination des poètes.

29 Ces films semblent respecter l'idée d'un écran *seuil* qu'il serait bon de ne pas transgresser trop souvent pour préserver le processus d'identification.

30 Voir le travail de Martin Scorsese sur la mise en scène de la profondeur dans *Hugo Cabret* (2011), par exemple.

31 Voir la belle scène des lanternes volantes dans *Tangled* de Nathan Greno et Byron Howard (2010).

32 Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry*, Secker and Warburg, London, 1966, p. 325. Merci à Jonathan Thonon qui m'a fait découvrir cette anecdote.

33 Pour un descriptif analytique de cette émission, lire Virginie Spies, *La télévision dans le miroir : théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*, éditions L'Harmattan, Paris 2004, pp. 175-180.

34 Et plus largement, les multiples utilisations de la technologie 3D-stereo aujourd'hui dans les nouveaux médias et les technologies de l'information. Comment ne pas penser en effet, en lisant Barjavel ou en regardant les images de cette émission, aux consoles et jeux vidéos (la Nintendo 3DS par exemple), aux procédés de représentation holographique ou aux logiciels de réalité augmentée présents sur nos ordinateurs portables et autres téléphones mobiles. Dans les limites de ce texte, il nous est évidemment impossible d'envisager d'autres champs que celui du cinéma.