
Analyse figurale des lumières urbaines au cinéma

Auteur : Genin, Marie

Promoteur(s) : Melon, Marc-Emmanuel

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10327>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de philosophie et lettres
Département Médias, Culture et Communication

ANALYSE FIGURALE DES LUMIÈRES URBAINES AU CINÉMA

Mémoire présenté par Marie Genin
en vue de l'obtention du grade de
Master en arts du spectacle à finalité
spécialisée en cinéma et arts de la scène
(histoire, esthétique et production)

Année académique 2019/2020

Je tiens à exprimer toute ma gratitude et mes remerciements aux personnes qui ont contribué à la concrétisation de ce mémoire.

Tout d'abord au professeur, Marc-Emmanuel Melon, mon promoteur, pour m'avoir orienté vers l'analyse figurale et permis d'appréhender l'image différemment. Merci pour votre encadrement et vos précieux conseils.

Je tiens à remercier également mes parents et mon frère, pour leur soutien et leur accompagnement durant ces années universitaires.

Un grand merci à mes amies, Alexia Bolzan, Manon Dainotti, Marine Donneau et Louisa Bourouag, pour votre implication, vos encouragements et votre présence. Enfin, je tiens à remercier Didier Delvaux. Merci pour ta gentillesse et ton soutien.

Introduction

« La beauté de New York, le soir, est faite de ces innombrables points lumineux et du jeu infini de la publicité mobile. [...] Le grand spectacle commence lorsqu'on s'élève et cette vision a ceci de particulier qu'aucun artiste, le plus génial soit-il, n'y a mis la main, aucun metteur en scène n'y a contribué. Personne n'en a "réglé le jeu". [...] Le plus beau spectacle "in the world" n'est pas le fait d'un artiste. [...] J'aime tant ce débordement de spectacles, toute cette force non contenue, cette virulence même dans l'erreur.»¹

« Les Américains ont inventé le jazz pour se consoler de la mort, la star pour se consoler de la femme. Pour se consoler de la nuit, ils ont inventé Broadway. Chaque soir, au centre de New York, un jour artificiel se lève. Son objet est d'annoncer des spectacles, de vanter des produits, et les inventeurs de ces réclames seraient fort étonnés d'apprendre que le spectacle le plus fascinant, l'objet le plus précieux, c'est la rue transfigurée par leurs signes. Ce jour a ses habitants, ses ombres, ses mirages, ses cérémonies. Il a aussi son soleil. »²

À l'instar de Fernand Léger et Chris Marker, les lumières urbaines ont fasciné plusieurs générations de peintres, de photographes et de réalisateurs. L'expansion des villes les a transformées en mégapoles, univers foisonnant d'enseignes lumineuses les plus éclectiques. Les lumières, parties intégrantes de la ville, transfigurent son apparence. La grande diversité et richesse des lumières urbaines génèrent de nombreux phénomènes visuels à l'image. La présente recherche propose de les étudier, non pas dans une perspective technique ou symbolique, comme maintes fois fait, mais via une approche figurale.

¹ Fernand Léger, « New York », Cahiers d'Art, Paris, n°9-10, 1931.

² Chris Marker, en introduction de *Broadway by Light* de William Klein, 1958

L'objet de cette étude repose donc sur des séquences de nuit comprenant des sources lumineuses urbaines telles que des enseignes lumineuses, des phares de voitures, des lampadaires, ou encore des vitrines. Elles sont extraites de films recoupant toutes les périodes et tous les genres confondus. Vu l'ampleur du corpus, l'analyse ne se veut pas exhaustive mais se focalise sur quelques séquences³ sélectionnées pour leur pertinence avec la recherche effectuée. Les photographes comme Brassai, Jordan Matter, Daido Moriyama, Ken Schles ou Toshio Shibata, se sont aussi passionnés pour les lumières de la nuit urbaine mais l'étude n'aborde pas l'apport de la photographie sur cette thématique. Elle ne prendra pas en compte non plus le cinéma d'animation. Bien qu'il suscite de nombreuses observations intéressantes avec des films comme *Akira* de Katsuhiro Ōtomo, mais sa nature s'éloignant trop du cinéma classique, il nécessiterait un travail à part entière.

La première étape de la méthodologie adoptée pour ce mémoire a consisté en l'analyse de films. Le visionnage des long-métrages et la prise de capture d'écran a permis peu à peu de dégager des motifs récurrents, des zones d'abstraction dans le plan et des passages abstraits dans le récit filmique. La recherche s'est donc penchée sur les court-métrages de cinéma abstrait. Ils ont servi de point de comparaison et ont permis de confirmer la présence d'abstraction dans les extraits analysés. Les images analysées présentant différents degrés d'abstraction, la structure du mémoire s'est donc établie dans l'ordre croissant du niveau d'abstraction présent à l'image. La variété et la violence des couleurs a suscité un parallélisme avec le fauvisme, courant précurseur de l'abstraction.

Pour la seconde étape, l'analyse figurale⁴ s'est imposée pour aborder l'étude des différentes séquences. Elle s'oppose à toute analyse linguistique ou symbolique de l'image et vise à considérer les mouvements de l'image d'un point de vue visuel. Elle sera définie de façon plus approfondie dans l'état de la question mais nous souhaitons insister dès à présent sur son lien avec l'abstraction. Comme nous l'expliquerons, selon les conclusions de Gilles Deleuze, le figural réside dans les changements de niveau de l'image. Le figural ne peut être assimilé à l'abstraction, mais il se révèle particulièrement pertinent pour appréhender le glissement de l'image figurative du récit filmique à l'abstrait. L'analyse figurale nous

³ Plusieurs séquences n'ont pas été retenues dans la sélection finale, l'ajout de leurs analyses aurait sorti ce mémoire des limites demandées.

⁴ Aussi dénommée simplement par le terme « figural » dans la suite du document.

permettra d'examiner le processus à l'oeuvre dans l'image qui la conduit à un résultat visuel abstrait.

La recherche s'est principalement nourrie des réflexions de Georges Didi-huberman dans *La peinture incarnée* et *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, de Gilles Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, de Philippe Dubois dans *La question du figural* et *La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein* et de Luc Vancheri dans *Les pensées du figural*. Elles ont servi de base à l'analyse de séquences. Nous tenons également à souligner que la lecture du mémoire de fin d'études de Laura Vaesen, *La piscine comme objet visuel*, a facilité notre premier contact avec le figural.

Le présent mémoire commence par un état de la question qui rappellera brièvement les notions théoriques concernant la lumière et la ville en lien avec le cinéma. il exposera ensuite les réflexions préexistantes sur les lumières urbaines. En dernier lieu, il introduit l'approche figurale et sa pertinence face aux lumières urbaines.

La deuxième partie étudie les effets figuraux de deux phénomènes engendrés par les lumières de la ville, le clignotement et la lumière-couleur, qui amènent plusieurs réflexions intéressantes. Les mouvements générés par le clignotement produisent des phénomènes d'apparition, de disparition et de transformation des formes. Les analyses permettront aussi de relever son pouvoir d'altération du corps et son effet de présence de la matière lumineuse filmique. Ensuite, sa capacité d'altération des couleurs authentiques des objets et des corps est abordée en lien avec le fauvisme. La recherche revendique en effet la possibilité de s'affranchir du réalisme chromatique grâce aux lumières urbaines. Le fauvisme, en tant que point de comparaison, permet de mettre en exergue l'émancipation de la couleur dans les séquences analysées, en tant que première étape vers l'abstraction de l'image.

La troisième et dernière partie se divise en deux chapitres. Le premier aborde la défiguration et la dissolution des personnages mises en scène avec le concours des lumières urbaines. L'utilisation des vitres, la superposition, le flou et la surimpression sont les procédés servant à créer ces événements visuels. Le second chapitre étudie des extraits dont le degré d'abstraction autorise leur rapprochement avec le cinéma abstrait et les *all-over* de

Jackson Pollock. Les reflets, les plans d'ensemble, la superposition d'enseignes et les effets du mouvement sont examinés dans le cadre de la recherche de l'abstraction.

À travers ces différentes analyses, ce mémoire a pour objectif d'une part de souligner la pertinence du choix de l'approche figurale pour appréhender l'analyse des lumières urbaines et d'autre part de démontrer que celles-ci permettent un déplacement artistique dans le cinéma de fiction vers l'abstrait.

PREMIÈRE PARTIE

LES LUMIÈRES URBAINES AU CINÉMA : ETAT DE LA QUESTION

1.1. ÉTAT DE LA QUESTION

1.1.1. La lumière au cinéma

Noyau de la présente recherche, la notion de lumière nécessite un bref rappel théorique. Le monde s'offre à nos yeux grâce à la lumière. Elle affecte notre réalité qui sera perçue différemment selon sa couleur, son intensité et son orientation.

Jacques Aumont, dans *Le Montreur d'ombre*, souligne le lien symbolique de la lumière avec le « bien » alors que l'ombre est associée au « mal »⁵. Selon lui, cette opposition se marque dans les expressions du langage courant comme « agir dans l'ombre » ou « n'être plus que l'ombre de soi-même ». Ces dernières renvoient au mystère, à la dépression, à la maladie et à la mort⁶. En revanche, « faire la lumière sur », « agir en pleine lumière » et « revoir la lumière » sont liées à l'espoir et à la vie⁷. Ces croyances sont profondément ancrées dans l'inconscient collectif, la nuit effraie tandis que la lumière rassure et sauve⁸. Dans *Des lumières et des ombres*, Henri Alekan remonte à l'Antiquité pour expliquer cette dichotomie⁹. Les Égyptiens assimilaient la lumière à la chaleur et à la vie alors que la nuit était attachée à la mort¹⁰. L'histoire de l'art a perpétué ces interprétations de la lumière et de l'obscurité, et de leur conflit découle également la symbolique actuelle du noir et du blanc¹¹.

Dans *L'œil interminable*, Jacques Aumont hiérarchise les fonctions de la lumière dans les représentations. La première est symbolique¹². Elle associe la lumière à un sens. L'auteur souligne que dans la peinture, celle-ci a presque toujours été liée au surnaturel, à la grâce et à la transcendance. Le cinéma, qui représente peu le divin, a modifié cette symbolique en un banal « principe de bien »¹³. Il relève aussi que la lumière y est utilisée pour organiser l'espace. Le cinéma découpe l'image en différentes zones et met en valeur certains objets au moyen de la lumière. Le dernier usage de la lumière en peinture vient de la fonction

⁵ Jacques Aumont, *Le Montreur d'ombre*, Paris, Vrin, 2012, p. 11

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Définitions : lumière, Consulté sur

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lumi%C3%A8re/48043/locution?q=essence>.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10

¹¹ *Ibid.*, p. 14

¹² Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris, La Différence, 2007, p. 227.

¹³ *Ibid.*, p. 228.

atmosphérique¹⁴. Il prend l'exemple du peintre Le Lorrain, spécialiste de la représentation d'atmosphère. Le Lorrain parvient à varier les représentations d'atmosphère selon la lumière solaire, différente en fonction de l'heure ou de la saison. Pour l'auteur, le cinéma, en essayant de reproduire cet effet, le rend fade et l'appauvrit considérablement¹⁵.

Au cinéma, la lumière est absolument nécessaire aussi bien à la prise de vue qu'à la projection du film. Jacques Loiseleux, dans *La lumière en cinéma*, insiste : « C'est la lumière qui donne à voir l'image. Sans lumière, pas d'image »¹⁶. L'éclairage du film dépend du chef opérateur, dont l'autre appellation « directeur de la photographie » explicite mieux encore ce rôle prépondérant. Il travaille en étroite collaboration avec le réalisateur¹⁷. Il contrôle la lumière d'une scène en choisissant son intensité, sa direction, le nombre de sources, sa couleur, etc. En plus d'assurer la visibilité de l'image, il veille aussi à rendre l'image lisible. Il travaille l'esthétique et le rendu visuel de l'image mais aussi sa cohérence par rapport à la narration. En éclairant, le chef opérateur peut susciter des émotions chez le spectateur ou ajouter un certain sens à la narration. Henri Alekan, directeur de la photographie, toujours dans son ouvrage *Des lumières et des ombres*, définit son rôle ainsi : « “Éclairer” en photographie, au cinéma, à la télévision, ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, “illuminer” ou “luminer” »¹⁸.

Dans son article, *Espace et lumière au cinéma*, Michelle Lannuzel utilise l'expression « écrire avec la lumière » pour décrire la création d'une image cinématographique, considérant la lumière comme la matière première du cinéma¹⁹. En plus d'être nécessaire à la prise de vue et la projection, elle intervient aussi en tant qu'élément majeur de la construction esthétique de l'image.

1.1.2. Ville et cinéma

Comme la lumière, la ville entretient un lien particulier avec le cinéma. Camille Bui, dans son article *L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville*, suggère que le cinéma

¹⁴ *Ibid.*, p. 230.

¹⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹⁶ Jacques Loiseleux, *La lumière en cinéma*, Cahiers du cinéma, 2004, p. 3

¹⁷ *Ibid.*, p. 8

¹⁸ Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984, p.7.

¹⁹ Michelle Lannuzel, «Espace et lumière», dans *Raison présente*, Vol.196 (4), 2015, p. 65.

serait né dans la ville²⁰. Dès la naissance du cinéma, la réalisation et la projection des films a en effet lieu dans les villes²¹. L'apparition du cinéma se fait au même moment que le développement de la ville moderne. Elle mentionne l'introduction de *The Cinematic City* de David B. Clarke où il soutient que la ville serait le « milieu naturel » du cinéma²². Selon l'auteur, les villes subissent une métamorphose grâce au progrès technique à partir duquel naît justement le cinéma²³. Celui-ci entretient à son tour ce lien en documentant la transformation des villes, spécialement avec les vues des frères Lumière²⁴. *La sortie de l'usine Lumière*, tournée en 1895 à Lyon, est considérée comme la première vue Lumière. Elle montre les ouvriers quittant l'usine et se déroule dans un lieu urbain. Suite à celle-ci, Camille Bui souligne que nombre de leurs vues vont suivre l'évolution et les mutations de la ville²⁵. La ville n'intéresse pas seulement les opérateurs Lumière. Dès les années 1920, les cinéastes expérimentaux se passionnent aussi pour celle-ci, en réalisant des symphonies urbaines. Ce nouveau genre cinématographique essaye de capturer ce qui fait l'essence de la vie citadine²⁶. Jacques Belmans, dans *La Ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, définit les symphonies urbaines comme de « véritables poèmes visuels » qui utilisent la ville comme matériau d'expérimentation²⁷. Le milieu urbain, décor spécialement riche en effets et en formes, devient prétexte pour leurs recherches plastiques, le fond étant subordonné à la forme²⁸. Pour Camille Bui, les cinéastes cherchent à créer un « langage cinématographique autonome » grâce aux formes nouvelles qui ont fait leur apparition dans la cité comme les immeubles qui permettent un jeu de perspectives avec les lignes et les volumes²⁹. La voiture permet également aux cinéastes de réaliser des expériences sur le mouvement et la vitesse³⁰.

Dans son ouvrage, *Cinéma absolu 1920-1930*, Patrick de Haas synthétise l'apport des cinéastes du cinéma « pur ». Cinéma d'avant-garde, en réflexion sur la nature même du

²⁰ Camille Bui, «L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la « symphonie urbaine » au tournant des années 1930», dans *Annales de géographie*, 2014, Issue 695, p. 745.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 746.

²⁵ *Ibid.*, p. 747.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jacques Belmans, *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles, De Bœck, 1977, p. 30.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ Camille Bui, *op. cit.*, pp. 749-750.

³⁰ *Ibid.*

dispositif filmique et en marge de la production traditionnelle cinématographique, il se différencie par son esthétique particulière et cherche à expérimenter à partir des caractéristiques mêmes du cinéma. Dans les années 1920, certains peintres sont attirés par le cinéma pour prolonger leur étude de la peinture et l'image en général. Le cinéma leur permet de continuer à explorer ces problématiques à travers un nouveau médium. Le cinéma va leur permettre d'approfondir leurs recherches sur la lumière et d'y incorporer une dimension temporelle avec le mouvement³¹. Le cinéma expérimental a donc fait l'étude de la lumière et de ses effets une de ses principales préoccupations. Les enseignes lumineuses deviennent un motif récurrent utilisé par ces cinéastes. Patrick de Haas souligne que les cinéastes des années 1920, s'ils rejettent la figuration et la narration, n'ont pas uniquement constitué leurs films avec des formes abstraites³². Des tendances se détachent et montrent des intérêts communs pour « certains objets »³³. Il relève ces différentes figures et les classe en différentes catégories. Il liste alors plusieurs films montrant des enseignes lumineuses. Parmi ceux-ci se trouvent des symphonies urbaines comme *Harmonies de Paris* de Lucie Derain, *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann et le scénario *Dynamique d'une grande ville* de Laszlo Moholy-Nagy. Il mentionne également les films de Man Ray, *Le retour à la raison* et *Emak Bakia*, *Les Nuits électriques* d'Eugène Deslaw et les scénarios de *Paupières mûres* et *Barre fixe* de Benjamin Fondane³⁴. L'auteur analyse les enseignes lumineuses comme se faisant « l'écho du faisceau lumineux projeté dans la salle obscure » et comme le signe de la vie nocturne.

Camille Bui résume aussi la théorie de Walter Benjamin et Siegfried Kracauer concernant la correspondance esthétique de la ville et du cinéma³⁵. Ils associent la théorie de George Simmel qui soulève que les mutations de la ville entraînent une « intensification des stimuli sensoriels » pour les citadins et l'expérience de la projection au cinéma pour les spectateurs³⁶. Le citadin, comme le spectateur, est considéré comme « récepteur de stimuli sensoriels » émanant d'un contexte visuel en perpétuel changement, la ville ou la projection cinématographique. Siegfried Kracauer rapproche les enseignes publicitaires urbaines du

³¹ Patrick De Haas, *Cinéma intégral, de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transéditions, 1985, p. 96.

³² *Ibid.*, p. 585.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 602.

³⁵ Camille Bui, *op. cit.*, p. 753.

³⁶ *Ibid.*

cinéma, similaires dans le jeu de lumières mouvantes qu'elles proposent³⁷. Walter Benjamin, quant à lui, définit la modernité notamment par le « choc » sensoriel que procurerait aussi bien le cinéma que la ville moderne. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique*, il revendique le fait que le cinéma est le médium le plus apte à saisir la spécificité de l'expérience de la ville, ses vitesses, ses rythmes et ses mouvements³⁸. Ces deux auteurs comparent l'expérience du flux sensoriel de la ville à l'expérience de projection dans la salle de cinéma.

Actuellement, les grandes capitales comme Paris, New York, Tokyo ou Hong Kong, sont devenues de véritables villes de cinémas, sujets privilégiés de nombreux réalisateurs. Dans leur encyclopédie, *La ville au cinéma*, Thierry Paquot et Thierry Jousse, ont même créé une catégorie « cinéastes urbains » avec des réalisateurs comme Wim Wenders, Wong Kar Wai, Martin Scorsese, Jim Jarmusch et bien d'autres³⁹.

Selon Jacques Belmans, dans *La Ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, les mégapoles, villes comptant plus d'une dizaine de millions d'habitants, représentent le symbole de la modernité de notre civilisation⁴⁰. Son ouvrage arrive à la conclusion que la ville au cinéma est liée à un symbole néfaste et qu'elle est souvent présentée comme un lieu de perte par de nombreux réalisateurs. La religion chrétienne et ses institutions ont véhiculé une image de la ville associée au diable, vision qui a perduré au cinéma. Bon nombre de films exploitent le thème du paysan venu s'installer en ville et corrompu par les perversions que celle-ci offre. Jean Douchet corrobore aussi cette vision de la ville dans son chapitre *La ville tentaculaire* du livre *Cités-cinés*. Il la qualifie de démoniaque, séductrice, tentatrice et corruptrice⁴¹. Elle symbolise l'industrialisation malsaine face à la campagne perçue comme pure et innocente. Pour illustrer ce conflit ville-campagne, il donne l'exemple de *L'Aurore* de Friedrich Wilhelm Murnau⁴². Le long-métrage raconte comment un paysan, séduit par une femme de la ville, tente de tuer son épouse, incité par cette créature urbaine. L'auteur analyse la ville comme une entité diabolique qui envoie cette « vamp » pour débaucher et lui ramener un être pur. Il mentionne aussi la séquence nocturne montrant le Luna Park et son soleil de lumière électrique qu'il associe à « une gueule béante, [qui]

³⁷ *Ibid.*, p. 754

³⁸ *Ibid.*

³⁹ JOUSSE Thierry, PAQUOT Thierry, dirs, *La ville au Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

⁴⁰ Jacques Belmans, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹ Jean Douchet, *La ville tentaculaire : « Cités-cinés »*, Editions Ramsay, 1987, pp. 61-71.

⁴² *Ibid.*, p. 65.

absorbe, enfourne, engloutit en un rapide travelling avant, la population avide d'amusements forains »⁴³. Les lumières urbaines servent « d'artifices » pour attirer les humains et les corrompre. Elles sont associées à la vision négative de la ville et participent à illustrer son emprise maléfique.

La lumière joue un rôle important dans la représentation de la ville au cinéma. En effet, la nuit l'atmosphère que dégage certains quartiers est uniquement due à la lumière, à sa quantité, qualité, couleur, et à la présence d'activités nocturnes. Cette lumière va provoquer une perception de la ville soit festive et chaleureuse soit inquiétante et glauque.

1.1.3. Les lumières urbaines

Dans l'encyclopédie *La Ville au cinéma*, Richard Copans aborde les lumières de la ville d'un point de vue technique⁴⁴. Il relève qu'en dépit de la faible sensibilité de la pellicule des années 1920 aux années 1940, il s'avère difficile de filmer dans la rue. Les réalisateurs préfèrent alors le studio. Ceux qui comme Friedrich Wilhelm Murnau, ont tourné dans la rue, emploient des projecteurs puissants qui provoquent de forts contrastes, des noirs profonds et des lumières très dirigées à l'image. Entre les années 1960 et 1990, le cinéma subit plusieurs changements qui vont avoir des effets directs sur les tournages dans la ville. D'une part, la sensibilité des pellicules argentiques s'accroît considérablement, bondissant de 50 à 500 asa. D'autre part, la création de nouveaux objectifs avec une ouverture plus grande, réduisent encore la luminosité requise. En parallèle, les sources lumineuses, comme les enseignes, les vitrines des boutiques, la lumière des intérieurs et l'éclairage public, se multiplient dans la ville. Les villes des pays développés connaissent « une véritable explosion de lumière artificielle ». L'auteur décrit la ville comme n'étant plus que lumière. La cité devient alors complètement visible de nuit. La situation se renverse et la lumière, trop présente, devient un problème pour les réalisateurs. Ils réfléchissent à présent aux moyens d'éteindre ces lumières envahissantes.

Richard Copans soulève également que l'augmentation des lumières urbaines permet un changement dans l'appréhension de l'éclairage des films. Avant les années 1970, les réalisateurs suivaient une règle tacite concernant la température de la couleur. Celle-ci devait

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Thierry Jousse, Thierry Paquot, *op. cit.*, pp. 81-84

être identique dans un même plan. Des filtres étaient alors ajoutés sur les sources lumineuses pour que leurs températures se correspondent. La ville moderne, mélange de sources lumineuses les plus diverses, a permis d'abolir cette règle esthétique. Une image peut désormais combiner des lumières de différentes températures comme « un néon bleu-vert » et « une ampoule jaunâtre de faible intensité ». L'auteur y voit une véritable révolution dans l'esthétique cinématographique.

D'un point de vue symbolique, les lumières urbaines sont souvent analysées comme représentant une force en conflit avec une autre. Henri Alekan souligne que les lumières de la ville entraînent une dualité avec la lumière de la lune⁴⁵. La combinaison de ces deux éclairages qui s'opposent à différents niveaux, la couleur, l'intensité, la directivité et la mobilité, évoque un combat entre forces contraires. Le lunaire, directif et mobile, symbolise « la continuité, la sérénité, la simplicité, la mélancolie, la poésie, la froideur, la mort » alors que l'artificiel représente « la vivacité, la complexité, l'instabilité, la matérialité, la chaleur, la vie »⁴⁶. La peinture, *Terrasse du café, le soir* de Vincent Van Gogh, illustre ce contraste entre la lumière de la vie nocturne et la nuit étoilée. Henri Alekan souligne que la profondeur est créée grâce à l'agencement des aplats colorés, par l'opposition entre les couleurs froides de la nuit et les couleurs chaudes du réverbère, sans recourir à l'utilisation des techniques de la perspective⁴⁷.

L'éclairage urbain rentre souvent en conflit aussi avec les lumières des intérieurs. A travers les fenêtres, les lumières de la ville s'infiltrèrent dans les lieux privés et contrastent avec leur éclairage. Yannick Mouren constate dans *La couleur au cinéma*, que l'affrontement des différentes couleurs extérieures et intérieures de la lumière est fréquemment employé pour figurer un conflit entre deux « forces abstraites »⁴⁸. Chaque couleur représentant une certaine valeur, leur opposition dans l'image traduit l'affrontement symbolique des deux valeurs dans la narration⁴⁹. L'auteur utilise *Eyes wide shut* de Stanley Kubrick comme exemple. Le long-métrage contient plusieurs scènes qui se déroulent dans l'appartement du couple. Une lumière extérieure baigne l'appartement dans une couleur bleue qui contraste avec les lumières chaudes de l'intérieur⁵⁰. L'auteur souligne l'opposition entre la couleur-lumière

⁴⁵ Henri Alekan, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸ Yannick Mouren, *La Couleur au cinéma*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 130.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 228-230.

jaune de l'intérieur et la couleur-lumière bleue de la nuit urbaine, qui représente l'inconnu, l'ailleurs en conflit avec le nid familial confortable⁵¹. Le bleu est particulièrement présent dans les scènes concernant l'adultère et la sexualité.

En conclusion, les lumières de la ville ont peu été considérées comme un corpus à part entière, mais sont plutôt prises en compte dans des analyses de films, et dans l'analyse de la lumière ou de la ville en général. Elles sont envisagées surtout d'un point de vue technique ou symbolique. La présente recherche les envisage selon l'analyse figurale, qui fait l'objet du chapitre suivant.

1.2. L'ANALYSE FIGURALE

1.2.1. Introduction au figural

Ce mémoire s'appuie sur l'analyse figurale pour décrypter les différentes séquences mettant en scène les lumières urbaines. Par conséquent, il est nécessaire en préambule de lui consacrer quelques lignes pour expliquer succinctement en quoi elle consiste.

En tout premier lieu, comme nous l'avons précédemment exposé dans la section *la lumière au cinéma*⁵², il est très intéressant de constater que les termes employés par les auteurs, quand ils décrivent la fonction de la lumière au cinéma, renvoient directement à la lecture, telle l'expression « écrire avec la lumière » de Michelle Lannuzel ou encore la « lisibilité » de l'image de Jacques Loiseleux. L'analyse figurale intervient en réaction à cette façon d'appréhender l'image et elle propose d'arrêter de la lire pour commencer à la « voir ».

Le concept du *figural* voit le jour dans le livre *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard où il défend le sensible et « l'image qui refuse le refuge de la signification comme fin dernière de sa mise en jeu dans le langage »⁵³. À l'origine, ce sont les recherches de Freud sur la formation des images dans les rêves qui ouvrent une nouvelle voie pour appréhender les images de l'art. Luc Vancheri résume, dans *Les pensées figurales de l'image*, la démarche adoptée par Freud quand il réalise que pour approcher les images formées en rêve, les outils de l'iconographie narrative ne lui seront d'aucune aide⁵⁴. En effet, le rêve n'obéit pas aux

⁵¹ *Ibid.*, pp. 228-229.

⁵² Les références aux sections du mémoire sont indiquées en italique.

⁵³ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 103

⁵⁴ Luc Vancheri, *op. cit.*, p. 42.

mêmes règles que les représentations classiques et ne trouve pas de correspondance exacte dans les structures figuratives existantes, ce qui a poussé Freud à s'interroger sur la question de la formation des images⁵⁵. Il change alors de perspective et, avec un œil neuf, il relève des images de rêves qui ne suivent aucun devoir de représentation, qui sont libres de toutes formes significatives⁵⁶. Néanmoins Luc Vancheri insiste sur le fait « qu'au lieu de choisir et d'exclure, d'affûter le couteau de la valeur que l'on passera entre les figures, l'analyse du rêve fait le pari de conserver l'image pour ce qu'elle montre sans condition de visibilité, sans restriction figurative »⁵⁷. Ainsi, Freud permet la naissance d'une nouvelle méthode pour appréhender et analyser l'image⁵⁸. Ce modèle visuel, délaissant une figure *figurée* pour une figure *figurante* qui permet l'observation de ses changements d'état provoqués par le mouvement et de ses états intermédiaires qui ne la lient plus à une forme concrète⁵⁹, induit une « régression de l'ordre linguistique à l'ordre perceptif »⁶⁰. Luc Vancheri résume l'apport des travaux de Freud dans l'histoire de l'art comme ayant permis de « briser la boîte de la représentation⁶¹ ».

Jean-François Lyotard s'appuie sur ce nouveau modèle pour étudier les images de l'art⁶². Il détache alors la figure de son référent et de sa lecture linguistique. Alors que celle-ci est au cœur des méthodes d'analyse des images, il propose une autre conception qui valorise le visuel. Dans *Variations figurales*, François Aubral oppose aussi l'action de lire à celle de voir pour définir le figural⁶³. La linguistique réduit en effet les éléments de la réalité à des *données de langues*. La figure permet de dépasser le symbole, car elle constitue un phénomène que la linguistique ne peut intégrer, qui ne peut être réduit à une signification, souligne l'auteur.⁶⁴ Luc Vancheri dans *Les pensées figurales de l'image* décrit aussi le figural comme « une conception non linguistique de la représentation, du texte et de l'image »⁶⁵. Pour percevoir le figural, il nous invite à oublier les motifs et les sujets, à se détacher des

⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

⁶² Jean-François Lyotard, *Discours Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 32.

⁶³ François Aubral, Dominique Chateau, *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 198.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁵ Luc Vancheri, *op. cit.*, p. 4

scènes interprétées par des acteurs et à se concentrer sur l'apparition et la disparition des figures, « leur visibilité intermittente »⁶⁶.

Les premiers spectateurs de cinéma avec *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, vue des frères Lumière de 1896, percevaient véritablement le mouvement pour lui-même dans l'image. La projection a été pour eux une « expérience de la perception »⁶⁷. Au-delà de la scène qu'elle représente, le spectateur ressent cette « visibilité montante dans l'image »⁶⁸. Selon Luc Vancheri, *La Sortie des usines Lumière*, mentionnée auparavant dans la section *Ville et cinéma*, constitue aussi « un évènement d'image » pour ces mouvements d' « arrivées » et de « sorties » ou d'apparitions et de disparitions des formes⁶⁹.

Pour Philippe Dubois, le figural se trouve dans ce qui est de l'ordre de la présence et de la sensation dans l'image⁷⁰. Il soutient dans *Cinéma, Art(s) plastique(s)*, que ce qui marque la mémoire du spectateur n'est pas l'histoire racontée par le film mais les figures présentes dans les images⁷¹. Le figural réside dans « l'intensité de certains détails », dans « certaines choses isolées, intrigantes, changeantes », dans « certains effets de présence à la fois dans le plan et par le plan » qui viennent altérer la figuration⁷². Il identifie le figural à un « processus », toujours en devenir et instable, qui agit au cœur de l'image plutôt qu'un produit fini⁷³. Georges Didi-huberman, dans son livre *Devant l'image*, préconise « de penser la représentation avec son opacité et l'imitation avec ce qui est capable de la ruiner partiellement ou même totalement »⁷⁴.

La notion de sensation, point clé de l'analyse figurale, a aussi été abordée par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Selon lui, la peinture permet de montrer, par la transformation ou la défiguration des figures, l'action des forces invisibles⁷⁵. Les différentes forces présentes dans l'image sont à l'origine de la sensation. Léonard de Vinci souligne aussi que la force « infuse dans les corps tirés et détournés de leurs usages

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Philippe Dubois, « La question du figural » dans Claude Murcia, Pierre Taminaux, *Cinéma Art(s) plastiques(s)*, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2004, p. 60.

⁷¹ *Ibid.*, p. 58.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 191.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. p. 57.

naturels ; en leur impartissant une vie active d'une merveilleuse puissance, elle contraint toute chose créée à changer de forme et de place »⁷⁶.

L'approche figurale permet donc d'appréhender les phénomènes passagers et les forces qui œuvrent dans l'image, sous un angle purement visuel, en dehors de toute recherche symbolique. Elle se départit des considérations d'ordre figuratif, négligeant explicitement la lisibilité de l'image pour se concentrer sur sa visualité et y chercher le sensible. Au lieu de lire ce que les images montrent, elle propose de voir les images en tant que présence. Le figural, perceptible dans les mouvements et les changements d'état, sort un instant l'image de son rôle de mimesis et les formes qui l'habitent se dégagent de l'ordre de la représentation.

1.2.2. La lumière et le figural

La présente recherche fait appel à l'analyse figurale parce que celle-ci se révèle particulièrement pertinente pour appréhender les phénomènes générés dans l'image par les lumières urbaines. Cette section examine l'intérêt du figural pour la lumière en sa globalité et la section suivante y associe l'urbain.

Comme Jacques Aumont le souligne dans *L'attrait de la lumière*, si le monde est visible grâce à la lumière, elle-même ne se voit pas. On la perçoit seulement par ses effets⁷⁷. Dans son analyse figurale du *Tempête* de Jean Epstein, Philippe Dubois étudie la figure de la tempête⁷⁸. Celle-ci – mélange d'effets atmosphériques et aquatiques – ne possède pas de forme bien définie et par conséquent, elle peut épouser toutes formes et apparences⁷⁹. L'auteur explique que l'eau, élément de la tempête, possède grâce à sa nature amorphe un « potentiel métamorphique extrême puisqu'elle peut se mouler sur tout. Elle est l'incarnation incarnée. Elle est comme l'essence même de la matière, modulable, malléable, variable à l'infini »⁸⁰. La lumière, également de nature informe et même intangible, peut, comme le liquide, se manifester sous toutes formes et dans les couleurs les plus diverses.

Patrick de Haas associe aussi l'eau et la lumière dans une section intitulée *L'énergie infigurable : la lumière et l'eau du Cinéma absolu avant-garde 1920-1930*⁸¹. Il souligne que

⁷⁶ Léonard de Vinci, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Volume 1, Paris, Gallimard, p. 461

⁷⁷ Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, 2010, p. 7.

⁷⁸ Philippe Dubois, *La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein*, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, 1998, p. 267

⁷⁹ *Ibid.*, p. 280

⁸⁰ *Ibid.*, p. 280

⁸¹ Patrick de Haas, *Cinéma absolu : avant-garde 1920-1930*, Valréas, Mettray éditions, 2018, pp. 184-188

le point commun entre la lumière et l'eau est d'affecter la figuration par leur mouvement continu qui empêche l'objet de se constituer et donc d'être identifié. Il les qualifie d'énergie infigurable⁸². L'énergie se définit, selon le Larousse, par la capacité d'agir et de réagir d'une personne ou dans une perspective physique, comme une « grandeur caractérisant un système physique, gardant la même valeur au cours de toutes les transformations internes du système (loi de conservation) et exprimant sa capacité à modifier l'état d'autres systèmes avec lesquels il entre en interaction »⁸³. Ces deux définitions mettent en avant le pouvoir de transformation de l'énergie. Comparable à la force, l'énergie est liée au figural car elle modifie les formes, les sort de leur immobilité. La lumière peut donc être assimilée à l'eau pour son absence de forme définie et son pouvoir de transformation ou de dissolution des formes. Intangible et transparente, elle a le pouvoir d'influencer la perception de la réalité en fonction de sa couleur, son intensité, son orientation.

Cette caractéristique a été exploitée par les peintres impressionnistes. Patrick de Haas reprend les conclusions de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin, qui affirmait que la peinture classique avait suivi le modèle élaboré à la Renaissance, considérant l'objet comme une « structure autonome, une construction statique »⁸⁴. Malgré les évolutions profondes que la Renaissance a induites, la peinture à cette époque ne permettait pas une utilisation de la lumière affectant les contours ou les couleurs des objets. Les peintres tels que Turner ou Vélasquez et surtout les impressionnistes, ont bousculé cette vision en se servant de la lumière « comme un bain fluctuant, mobile, éphémère portant atteinte à l'identité même des objets, en changeant, par exemple, leur couleur "objective" »⁸⁵. Ils se servent de la lumière pour altérer les objets et leurs formes concrètes. Ceux-ci n'ont plus de couleur propre. Elle se trouve continuellement modifiée par la lumière solaire. L'approche impressionniste de l'image et de la représentation de la lumière remet en cause la figuration, en faisant jouer la lumière contre la stabilité des formes.

⁸² *Ibid.*, p. 184

⁸³ Définitions : énergie, Consulté sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%c3%a9nergie/29421?q=%c3%a9nergie#29300>.

⁸⁴ Patrick de Haas, *op. cit.*, p. 165

⁸⁵ *Ibid.*, p. 165

Selon Philippe Dubois, la figuration de tempête engendre spécifiquement des perspectives figurales⁸⁶. La tempête questionne la représentation car, informe, elle est par nature irréprésentable. La question que Philippe Dubois formule, « Comment représenter l'irréprésentable même, comment peindre l'informe, comment figurer l'insaisissable, le mouvant, l'immatériel ? », représente selon lui, l'essence même du figural⁸⁷. La figure de la tempête permet d'interroger la représentation par la représentation. Pareillement, la lumière et son absence de forme définissable pose la question de sa représentation. Eva Pervolovici, dans son article *Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme et mort*, s'interroge également sur la représentation de la lumière, celle-ci étant invisible⁸⁸. Selon l'auteur, les réalisateurs effectuent rarement des plans montrant uniquement la lumière et ses effets. Elle est rejointe sur ce point par Jacques Aumont qui soutient, dans *L'attrait de la lumière*, que le cinéma représente peu la lumière comme elle est, « une donnée brute immédiate, minimale de notre perception du monde »⁸⁹ et la cantonne à un rôle de vecteur de signification ou d'émotion⁹⁰. Dans *L'œil interminable*, Jacques Aumont soulève que ce problème a aussi touché la peinture, la lumière, matière diaphane, devant être restituée avec le matériau pictural⁹¹. Ce problème trouve son pendant au cinéma. S'il dispose des moyens techniques pour reproduire parfaitement la lumière, ceux-ci permettent difficilement de la travailler en tant que matière⁹². Eva Pervolovici arrive à la conclusion que la lumière est utilisée principalement comme éclairage et met le cinéma au défi de l'émanciper de cette fonction et la montrer pour ce qu'elle est⁹³. Comme Jacques Aumont⁹⁴, elle appelle à saisir la lumière « en tant que matière »⁹⁵.

Tous deux proposent des pistes de réponse en donnant des exemples de cinéastes qui ont réussi à approcher la lumière comme une matière. Jacques Aumont mentionne le plan final d'*Une passion* d'Ingmar Bergman dans lequel la surexposition de l'image dévoile la

⁸⁶ Philippe Dubois, *La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein*, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe, op. cit.*, p. 275

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Eva Pervolovici, *Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort*, dans *Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest*, 09/10/2015, Issue 53. p. 6

⁸⁹ Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière, op. cit.*, p. 69.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Jacques Aumont, *L'œil interminable, op. cit.*, p. 235.

⁹² *Ibid.*, pp. 237-238.

⁹³ Eva Pervolovici, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁴ Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière, op. cit.*, p. 69.

⁹⁵ Eva Pervolovici, *op. cit.*, p. 6.

matière granuleuse de la pellicule. Le corps et le paysage se dissolvent plus en plus dans ce surplus de lumière⁹⁶. La lumière attaque alors l'image elle-même et dévoile son pouvoir de destruction de la représentation. Eva Pervolovici relève une utilisation différente de la lumière chez quatre cinéastes. Bruno Dumont, dans une scène de *Camille Claudel 1915*, introduit des plans ayant pour seul objet des traits de lumière sur un tapis ou un détail d'un mur inondé de lumière. Le réalisateur dévoile la lumière comme étant une onde. Gaspar Noé dans *Enter the void*, lors de la séquence de la mort du personnage principal, montre son âme s'échapper de son enveloppe corporelle. Les lumières du plafond, semblables à des pulsations, semblent l'appeler à elles. Il aborde la lumière sous son aspect de pulsation et de vibration. Enfin Apichatpong Weerasethakul, dans son court-métrage *Emeraude*, lors des travelling dans les chambres de l'hôtel, filme la lumière comme des particules de lumière semblables à de la poussière, à l'instar de Alante Kavaite dans *L'été de Sangaile*.

Ces interrogations rejoignent celle de Philippe Dubois au sujet de la tempête. La lumière, en effet, de par sa nature similaire à l'eau, interroge la représentation. Les réalisateurs, en tentant de l'aborder en tant que matière, questionnent la représentation par la représentation. La lumière, quand elle est envisagée autrement que dans sa simple fonction d'éclairage, pour sa matière informe et mouvante ainsi que comme un instrument de dissolution des formes, présente donc un caractère particulièrement figural.

1.2.3. Lumière et espace, ville et figural

Le figural est une approche pertinente à l'analyse de la lumière. Cette approche est d'autant plus adéquate lorsque l'analyse de la lumière est mise en lien avec l'univers urbain. La lumière, et l'espace qui l'accueille, sont en effet très unis. Michelle Lannuzel, dans son article *Espace et lumière au cinéma*, écrit que « si la lumière crée l'espace, l'espace peut aussi faire la lumière »⁹⁷. L'endroit dans lequel se déroule l'action détermine les caractéristiques de la lumière. L'article de Paul Guilhaume, *La lumière fait l'espace, l'espace fait la lumière*, aborde également cette thématique. Il soutient aussi que la lumière peut transformer l'espace et que l'espace crée la lumière car les lieux, comme une gare ou un supermarché, imposent leurs propres particularités lumineuses⁹⁸.

⁹⁶ Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁷ Michelle Lannuzel, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁸ Paul Guilhaume, *La lumière fait l'espace...l'espace crée la lumière*, dans *Positif*, 649, 2015, p. 50-53.

L'univers urbain construit effectivement une lumière spéciale. La ville bénéficie de sources lumineuses nombreuses et diverses tant dans leurs formes que leurs couleurs, comme les phares des voitures; les lampadaires; les enseignes lumineuses; les feux de signalisation; etc. Sous la forme d'enseignes publicitaires, elles peuvent prendre les contours de n'importe quel objet et sont alors associées à une forme concrète. En fonction de la profondeur de champ elles peuvent aussi constituer un arrière plan abstrait et coloré. De plus, la ville abonde de surfaces réfléchissantes comme les routes mouillées et les carrosseries de voitures. Les reflets déforment les lumières urbaines et les transforment en une matière abstraite. Ainsi les plans de la cité regorgent de zones non figuratives, ce qui rend les lumières urbaines encore plus propices à l'analyse figurale.

En conclusion, toutes ces caractéristiques propres à la lumière, et plus spécifiquement aux lumières urbaines, entraînent une richesse de phénomènes dans l'image, qu'il est particulièrement intéressant d'étudier avec le figural. L'objectif de ce mémoire est de démontrer la grande pertinence de l'analyse figurale pour aborder les lumières urbaines au cinéma, en cherchant comment elles interrogent la représentation de la lumière, matière informe et invisible. Elles sont à la source de phénomènes tels que le clignotement et l'altération de la couleur initiale des objets et des corps. La mise en scène des figures concrètes et abstraites générées par les lumières urbaines, crée des mouvements et des changements d'état de l'image cinématographique. Non seulement elles génèrent des formes abstraites mouvantes qui se mêlent aux motifs concrets, mais elles entraînent aussi la dissolution de figures initialement concrètes et la défiguration des personnages. Plus encore, dans certains films, ces phénomènes d'altération introduisent des séquences d'abstraction dans un cinéma de fiction dont les ressorts et les codes relèvent davantage d'un cinéma catégorisé comme « classique ». En confrontant ces séquences à la peinture et au cinéma abstrait, la recherche tente de prouver que les lumières urbaines permettent un glissement artistique vers l'art abstrait.

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSE DES EFFETS FIGURaux DU CLIGNOTEMENT ET DE LA LUMIÈRE-COULEUR

2.1. ENSEIGNES LUMINEUSES ET CLIGNOTEMENT

2.1.1. Introduction

Les lumières urbaines peuvent manifester des effets figuraux, sans pour autant affecter ou dissoudre la figuration. Ces effets sont le clignotement et la couleur.

Le clignotement est caractéristique des lumières urbaines. Les enseignes lumineuses, cherchant à capter le regard des passants, clignent, se transforment, bougent ou changent de couleur. Ces phénomènes provoquent un effet de clignotement qui se manifeste soit par la présence directe de la source lumineuse clignotante dans l'image soit par son influence sur la visibilité de l'image sans que la source lumineuse responsable ne soit visible. Ce chapitre, via l'analyse de différentes séquences, interroge le potentiel aspect figural du clignotement des enseignes lumineuses. Avant d'aborder les extraits étudiés, ce mémoire s'intéresse au cinéma structurel, siège d'expérimentations sur le clignotement.

2.1.2. Le cinéma structurel

Le cinéma structurel est une branche importante du cinéma expérimental entre la fin des années 1960 et celle des années 1970⁹⁹. Paul Sharits, Ken Jacobs, Hollis Frampton, Tony Conrad, Michael Snow et Peter Kubelka en sont les représentants les plus célèbres. Raphaël Bassan dans *Cinéma expérimental, abécédaire pour une contre-culture*, souligne que le postulat du cinéma structurel est la réalisation de films à partir des paramètres filmiques comme « la reproduction en boucles de motifs » ou « l'épaississement du grain de la pellicule »¹⁰⁰. Le cinéma structurel se consacre à la forme plutôt qu'au contenu, perçu comme secondaire. Nicole Brenez ajoute, dans le chapitre consacré à Paul Sharits de son livre *De la figure en général et du corps en particulier*, que ce cinéma se situe en dehors de toute perspective de figuration mais qu'il est porté sur la réflexion et interroge son propre fonctionnement¹⁰¹. Cette recherche s'en tient soit exclusivement au dispositif cinématographique, soit à l'incorporation dans son champ d'expérimentation d'un paramètre

⁹⁹ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Bœck, 1998, p. 390.

¹⁰⁰ Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental, abécédaire pour une contre-culture*, Crisnée, Yellow Now, 2014, p. 39.

¹⁰¹ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 390.

extérieur au cinéma. Paul Adams Sitney a théorisé ce cinéma dans *The American Avant-garde 1943-1978*, et a souligné la présence de quatre caractéristiques : le plan fixe, le clignotement, la répétition de plan ou de séquence similaire et le « réenregistrement d'images projetées sur écran »¹⁰².

Les *flickers films*, catégorie du cinéma structurel, se focalisent essentiellement sur le clignotement. Nicole Brenez en donne la définition suivante : « film à clignotement, succession rapide de photogrammes choisis pour la puissance de leur contraste, par exemple entre positif et négatif, ou entre couleurs, ou entre figuration et abstraction »¹⁰³. Elle résume l'opinion de Malcolm Le Grice, cinéaste structurel anglais, dans « *Thoughts on recent "Underground" Film* » qui, différenciant huit directions « du travail réflexif » du cinéma structurel, place les *flickers films* dans la catégorie des « phénomènes déterminés par les mécanismes de l'œil et des particularités de la perception »¹⁰⁴.

Parmi les exemples les plus célèbres de *flickers films* se trouve notamment *The Flicker* de Tony Conrad qui alterne les photogrammes blancs et noirs, créant un effet de clignotement qui s'intensifie avec l'augmentation de la vitesse de succession des photogrammes. Raphaël Bassan souligne que son visionnage est proche de l'insupportable pour le spectateur¹⁰⁵. *Arnulf Rainer*, un court métrage de Peter Kubelka de six minutes, joue également sur l'alternance du noir et du blanc qui se succèdent selon une vitesse variable ce qui crée des pulsations clignotantes. Dans *L'Espace cinématographique*, Antoine Gaudin remarque que l'alternance entre le noir et blanc engendre à cause « des propriétés spatiales » propres à ces deux couleurs opposées, « un effet kinesthésique de "saute" »¹⁰⁶.

¹⁰² Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental, abécédaire pour une contre-culture*, op. cit., p. 39

¹⁰³ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 390.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 392-393.

¹⁰⁵ Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental, abécédaire pour une contre-culture*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁶ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 61.

L'auteur souligne que, « en vertu de la synesthésie incorporée qui active le sens intime de notre corps à partir de stimuli visuels/auditifs »¹⁰⁷, les spectateurs des *flickers films* peuvent expérimenter un « choc spatial ». Selon lui, l'espace dans ces courts-métrages ne cherche plus à représenter la réalité mais à produire une expérience perceptive. Il compare l'effet des *flickers films* à un signal qui agirait au niveau sensoriel, reprenant les mots de Jean Mitry :

« Si l'image filmique est perçue comme un analogon, et, le cas échéant, comme un signe, elle est, du point de vue strictement sensoriel, perçue comme un *signal*, c'est-à-dire comme un ensemble de stimuli suscitant des "répons" déterminés. Ce signal (...) nous informe que "quelque chose" entre en jeu avant même que n'en soient précisés le comment et le pourquoi. »¹⁰⁸

Le clignotement agit donc dans le domaine du sensible car il provoque une expérience de la perception, un évènement visuel dans l'image, qui n'est pas lié à la narration mais fait purement appel à nos sens et s'inscrit dans le figural. Philippe Dubois dans *La question du figural*, associe le figural à la sensation, opposant celle-ci à la signification¹⁰⁹. Philippe Dubois insiste sur le figural comme étant un « événement de la visualité », un « exercice révélateur du regard » nous permettant d'expérimenter « ce que c'est de voir »¹¹⁰. Patrick de Haas insiste aussi sur le fait que, dans les *flickers films*, la lumière n'est plus subordonnée au réel et sa représentation, mais est montrée pour elle-même¹¹¹. En cela, le clignotement des *flickers films* constitue une réponse à la problématique de la représentation de la lumière. L'analyse des séquences examine si le clignotement joue un rôle similaire dans le cinéma de fiction.

2.1.3. Analyse des séquences

2.1.3.1. *Blackmail* : le clignotement comme mise en mouvement des formes

La première séquence analysée se trouve dans *Blackmail* d'Alfred Hitchcock (00:39:15-00:39:30). Alice, après avoir poignardé son agresseur, traverse la ville de nuit. Son regard se porte sur un ensemble d'enseignes lumineuses et l'une d'elles représentant un verre à cocktail attire son attention (*fig.1*; *fig.2*). Le clignotement des lumières simule un

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Philippe Dubois, *La question du figural*, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹¹ Patrick De Haas, *Cinéma absolu : avant garde 1920-1930*, Valréas, Mettray éditions, 2018, p. 184.

mouvement de haut en bas (*fig.3*). Le verre est remplacé petit à petit par un couteau (*fig.4; fig.5; fig.6*). Cette transformation fait référence au meurtre qui hante la jeune fille et souligne sa culpabilité et son angoisse. Mais, au-delà de la figuration et sa symbolique, ce gros plan sur l'enseigne lumineuse marque surtout une rupture dans la narration, en ce qu'il se distingue nettement de l'esthétique des plans précédents.

Premièrement, le passage du plan large au gros plan supprime la gamme de gris, l'image ne contient plus que du blanc et du noir. Les formes composées de points blancs lumineux se découpent sur le fond noir. Deuxièmement, l'enseigne, filmée en gros plan, occupe tout l'espace de l'image. L'espace perspectif du cinéma, généralement conçu comme « une fenêtre ouverte sur le monde »¹¹², est aboli par l'effet du gros plan. De trois dimensions, elle passe à deux dimensions, perdant sa profondeur. Antoine Gaudin, dans *L'Espace cinématographique*, précise que le gros plan a pour effet de réduire l'impression de profondeur de l'espace représenté¹¹³. S'il n'est pas certain qu'il crée réellement l'abstraction de l'espace référent, il souligne que le rétrécissement du champ, entraînant une contraction de l'espace, peut amener le spectateur à percevoir l'image de façon abstraite au point où l'espace sera perçu comme singulier¹¹⁴. Le gros plan mais aussi les formes représentées favorisent la perception du plan de *Blackmail* comme une simple surface. Le sujet du plan est en effet une enseigne lumineuse qui elle-même représente un objet au moyen des lumières en dessinant ses contours. L'image est alors la représentation d'une représentation. Le second niveau de représentation s'éloigne de la nature réaliste de l'image cinématographique, se rapprochant plus d'un dessin simplifié sans profondeur.

Gilles Deleuze, dans *l'Image-mouvement*, analyse le cadre comme un ensemble composé d'éléments, ceux-ci pouvant soit être présents dans l'image en grand nombre ou en nombre restreint¹¹⁵. Le cadre peut donc être associé soit à la saturation soit à la raréfaction. La saturation intervient lorsque de multiples données envahissent l'image, ce qui se produit surtout dans les images avec une grande profondeur de champ. Les images sont dites raréfiées « soit lorsque tout l'accent est mis sur un seul objet, soit lorsque l'ensemble est vidé de certains sous-ensembles »¹¹⁶. L'auteur précise qu'une image totalement noire et blanche

¹¹² Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 42.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 92-93.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 23-24.

¹¹⁶ *Ibid.*

correspond ainsi au maximum de la raréfaction. Le changement d'échelle de plan engendre aussi le passage d'une image saturée avec de nombreuses enseignes lumineuses à une image raréfiée.



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4

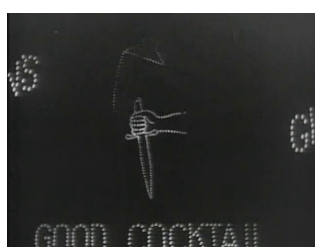


fig.5



fig.6

En dernier lieu, les artifices classiques du cinéma comme le zoom, les mouvements de caméra, le flou, sont absents et l'angle de la caméra est neutre et frontal, sans effet de plongée ou de contre plongée. Le dispositif cinématographique se fait oublier ce qui favorise la perception de l'image comme une surface et différencie ce plan des précédents.

Tous ces éléments contribuent à sortir l'image de la figuration, en provoquant une cassure dans la continuité narrative. Cet effet de rupture a été analysé par Philippe Dubois comme un élément constitutif de l'événement figural¹¹⁷. Ce plan fait irruption dans la narration par son aspect inédit. L'image ne fonctionne plus sur le mode de la mimesis pure et permet ainsi au film de prendre une nouvelle dimension, celle du travail sur les formes.

Si on peut souligner en effet des points communs avec les *flickers films* comme le plan fixe et le clignotement, la perception de l'espace, comme étant réaliste, n'est pas supprimée par le clignotement à la manière des *flickers films*. Il n'est pas aussi puissant et ne provoque pas un effet de pulsation. L'espace référent est par contre aboli par l'effet de surface créé par le gros plan et sa plastique simplifiée. La figure, simplifiée et détachée de

¹¹⁷ Philippe Dubois, *La question du figural*, op. cit., pp. 66-67.

son milieu réaliste, peut ainsi être plus facilement appréhendée en tant que forme ne faisant pas seulement office de référent mais de façon intrinsèque.

Le clignotement permet l'étude des formes et des phénomènes qui les affectent. Il provoque leurs disparitions et leurs apparitions, créant un mouvement dans l'image qui se répète continuellement. Les points lumineux disparaissent et réapparaissent plus bas puis eux aussi s'éteignent pour se rallumer à leur point de départ. Ce phénomène suscite une impression de mouvement. Le verre de cocktail puis le poignard semblent agités de haut en bas (*fig.4; fig.5; fig.6*). Il étudie la forme dans ces phénomènes d'apparition et de disparition dans l'image. Le plan montre aussi la transformation de la forme et les états intermédiaires par lesquels elle passe avant d'atteindre son nouvel aspect. Les deux formes se mélangent durant la transformation et créent ainsi, pendant un instant, une nouvelle forme. Le passage du verre au couteau comporte des états intermédiaires donc des formes non identifiables, en devenir. Cet intervalle entre deux formes concrètes permet de percevoir l'image comme un processus et donc révèle son aspect figural.

Des similitudes s'observent davantage dans le court-métrage *Symphonie diagonale* de Viking Eggeling que dans les *flickers films*. Patrick de Haas explique, dans *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930*, que les films de Viking Eggeling étudient la formation des formes : « comment une forme apparaît, s'impose et s'enchaîne à une autre forme »¹¹⁸. Le cinéaste aspire à montrer la transition d'une forme à l'autre dans la durée¹¹⁹. L'auteur précise que le film actuellement présenté comme *Symphonie diagonale* n'est qu'une reconstruction car la copie originale a été perdue dans les bombardements de Berlin¹²⁰. Les formes se dégagent aussi sur un fond noir mais celles-ci sont créées à partir de dessins effectués sur des rouleaux appartenant à la culture chinoise¹²¹. Les formes se succèdent, se différenciant par leur nombre, leur nature et leur position¹²².

Le plan de *Blackmail* se rapproche de *Symphonie diagonale* par leur absence d'espace réaliste et l'évolution de formes blanches sur un fond noir. Cette configuration est propice à l'étude de la figure, celle-ci étant le seul sujet du cadre. Le clignotement est plutôt utilisé comme une force mettant en mouvement les formes. D'ailleurs, cet effet qui fait se succéder

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Patrick De Haas, *op. cit.*, p. 131.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹²¹ *Ibid.*, p. 136.

¹²² *Ibid.*, p. 146.

deux images très rapidement pour générer une impression de mouvement, rappelle également les ancêtres du cinéma comme le phénakistiscope, appareil permettant de produire une illusion de mouvement¹²³. Ce plan ramène aux origines même du cinéma, à sa fonction première dans l'histoire des images, la mise en mouvement. En plus de provoquer une rupture avec la narration, il souligne la mise en jeu des formes dans l'image, au-delà de leur fonction de représentation.



Viking Eggeling, *Symphonie diagonale*, 1925.

2.1.3.2. *Ascenseur pour l'échafaud* : le clignotement comme effet de présence de la matière

Ascenseur pour l'échafaud de Louis Malle compte aussi une séquence avec un effet de clignotement (00:21:27-00:21:49). Alors que Florence, interprétée par Jeanne Moreau, déambule dans les rues à la recherche de son amant, une lumière clignote sur son visage (*fig.7*; *fig.8*). Le plan suivant en dévoile l'origine : une enseigne d'un café dont les lettres lumineuses se lisent « Kronenbourg, bière d'Alsace » accompagné d'une horloge de lumière (*fig.9*). La présence de l'enseigne se perçoit avant même qu'elle apparaisse à l'écran. La lumière qu'elle dégage se reflète sur le visage de Jeanne Moreau le plongeant dans l'obscurité par intermittence (*fig.7*). Comme l'enseigne publicitaire est la principale source d'éclairage de la scène, son clignotement entraîne la disparition par intermittence de l'image elle-même (*fig.10*). La visibilité de l'image est altérée aussi bien dans le plan de la source lumineuse que dans le plan sur Florence.

Le phénomène d'apparition et de disparition de l'enseigne crée un mouvement dans l'image. Ce mouvement affecte l'image et rappelle la subordination de son existence à la

¹²³ Définitions : phénakistiscope, Consulté sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ph%C3%A9nakistiscope/60176>

présence de lumière. Comparé aux *flickers films*, le clignotement est moins rapide et ne provoque pas un « choc » visuel dû à l'effet de « saut » et à l'abolition de l'espace réaliste mais il constitue pourtant aussi un *exercice révélateur du regard* à un autre niveau.



fig.7



fig.8



fig.9



fig.10

Il conscientise la présence de la lumière. L'attention du spectateur est rarement captée par la lumière car sa présence se perçoit principalement via les objets qu'elle éclaire. Dans *La question du figural*, Philippe Dubois relève que l'effet de présence, dans l'image, est l'une des caractéristiques de l'événement figural¹²⁴. Selon lui, cet effet permet de prendre conscience de la matière filmique. L'auteur fait référence au travail d'Eric Rondepierre qui a cherché « les accidents de la matière » sur les pellicules de vieux films comme les tâches¹²⁵. Il mentionne la matière de la pellicule mais la matière première de l'image de cinéma est d'abord la lumière. L'image cinématographique se distingue, en effet, des peintures ou des photographies et entretient un lien particulier avec la lumière. Jacques Aumont, dans *L'Image*, les oppose en qualifiant la première d'*image lumière* et les secondes d'*image opaque*¹²⁶. *L'image-lumière*, issue d'une projection lumineuse, contient sa propre lumière et, contrairement à *l'image opaque* qui a besoin d'être éclairée pour être visible, notre perception de *l'image-lumière* s'amointrit si elle est entourée d'autres sources lumineuses. Sa nature engendre un ressenti immatériel. En effet, l'image lumière est perçue comme étant en constante évolution de par sa dimension temporelle¹²⁷.

Elle est pourtant bien composée d'une matière et celle-ci est la lumière. Le clignotement, en jouant sur son apparition et sa disparition, travaille la matière lumineuse de l'image cinématographique. Il engendre un effet de présence car, en insistant sur la dépendance de l'image cinématographique à la lumière grâce au va-et-vient de celle-ci, il rappelle qu'elle est l'essence du cinéma, matériau premier de l'image, pourtant trop souvent

¹²⁴ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Jacques Aumont, *L'Image*, 2eme édition, Nathan, 2000 pp. 134-135.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 135.

reléguée à une fonction d'éclairage. Le clignotement, en privant temporairement l'image de lumière, attire l'attention sur la lumière comme étant la condition *sine qua non* de l'existence de l'image de cinéma. Alors même que la source lumineuse n'est pas visible, la lumière est perçue plus intensément de par le mouvement particulier qu'il crée dans l'image. Le mouvement, en accentuant la présence de la lumière, modifie notre expérience de celle-ci et permet de la faire exister pour elle-même.

Le clignotement apporte donc une réponse à la problématique soulevée dans la section *La lumière et le figural*, en permettant la représentation de la lumière invisible, en la montrant pour elle-même, pas seulement pour sa fonction d'éclairage et de lisibilité de l'image. Elle montre comment celle-ci peut être dangereuse pour la figuration.

2.1.3.3. *King of New York* et *Murder my sweet* : le clignotement comme effet d'altération du visage

Le clignotement peut également être utilisé pour altérer l'apparence des objets ou des corps. Les séquences suivantes s'intéressent à cet effet sur le visage. Son action peut surexposer l'image. La surexposition n'est pas propre au clignotement, mais il modifie l'exposition de l'image, la rendant soit sous-exposé soit surexposé. Dans *Ascenseur pour l'échafaud*, le plan étudié montrait déjà le visage de Jeanne Moreau sous-exposé mais les extraits suivants illustrent mieux son action d'altération du visage.

Dans *King of New York* d'Abel Ferrara (00:04:36-00:05:11), pendant le générique d'ouverture, Frank White traverse la ville en voiture. Une lumière bleutée clignote lentement sur son visage, sans qu'on puisse clairement en identifier la source (*fig.13; fig.14*). Ce clignotement peut être engendré par le mouvement de la voiture dans la ville, passant de zones d'ombre à des zones éclairées. Nicole Brenez analyse *King of New York* dans *des figures en général et du corps en particulier*, et souligne que Frank White subit plusieurs altérations comprenant entre autres la surexposition¹²⁸. Elle souligne l'aspect fantomatique du personnage ainsi altéré¹²⁹. La peau paraît excessivement pâle. La lumière agressive du clignotement, en surexposant son visage, semble le dissoudre. Ses contours s'estompent et il se noie dans la lumière, il en perd son apparence humaine.

¹²⁸ Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 226.

¹²⁹ *Ibid.*

Murder, my sweet d'Edward Dmytryk contient aussi une séquence de clignotement (00:03:25-00:04:54). Une enseigne extérieure affecte la luminosité de la scène intérieure par son clignotement. Son action se marque particulièrement sur le visage des personnages (*fig.11*; *fig.12*). L'alternance entre les deux éclairages différents, de façon aussi rapprochée, qui induisent chacun une perception différente du visage, produit un effet étrange. Il affecte le visage petit à petit et se répète continuellement, le transformant en un phénomène visuel toujours en devenir, allant en permanence vers un autre état et ne se stabilisant jamais dans une forme définitive. Le visage devient une figure sujette à une transformation perpétuelle. Le clignotement, en tant que mouvement de la lumière, s'apparente à une force qui altère le visage et montre sa métamorphose. Quand la lumière s'atténue, les traits se marquent et se creusent sur le visage alors que l'excès de lumière estompe les lignes et lisse la peau. Le clignotement, en plus de dissoudre les formes en les surexposant, empêche l'objet d'atteindre un statut final et immobile.



fig.11



fig.12

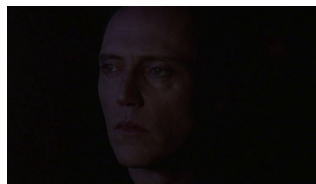


fig.13



fig.14

2.2. LES LUMIÈRES URBAINES : LE FAUVISME AU CINÉMA

2.2.1. Introduction

« Dès lors que l'on doit parler des couleurs, ne faut-il pas mentionner la lumière avant toute chose? »¹³⁰. Le *Traité des couleurs* de Johann Wolfgang von Goethe s'ouvre sur cette phrase. Cette citation dévoile l'importance du lien entre les couleurs et la lumière. Dans *Phaos, lux et lumen : de la visibilité du monde à la visibilité de la peinture à la Renaissance*, Isabelle Bouvrande souligne en effet que la lumière « est une présence indispensable à la perception visuelle de la couleur. Le visible étant entendu comme la perception de la couleur, la lumière est donc une condition sine qua non du visible »¹³¹. De plus, Henri Alekan rappelle que, la visibilité de la couleur étant subordonnée à la lumière, cette dernière affecte donc la façon dont la couleur sera perçue¹³². Prérequis au visible, la lumière influence la façon dont on perçoit les objets. Comme vu précédemment dans la section *La lumière et le figural*, l'impressionnisme a exploité cette caractéristique. La lumière transparente peut envelopper les objets de sa couleur. La découverte de cette spécificité de la lumière, premier pas vers l'abstraction en peinture, permet aussi de mettre en évidence un moyen d'altération de l'image naturaliste du cinéma. Les couleurs de la lumière peuvent donc se transmettre aux objets et aux personnes.

Cette propriété couplée au contexte lumineux urbain particulièrement riche en couleurs permet d'obtenir des images cinématographiques qui parviennent à s'affranchir du réalisme chromatique. Avant de défendre cette hypothèse avec l'analyse de différentes séquences, la recherche aborde le fauvisme dont l'esthétique va permettre la comparaison avec les extraits étudiés.

¹³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, 3e édition, Paris, Triades, 2003, p. 79.

¹³¹ Isabelle Bouvrande, « Phaos, lux et lumen : de la visibilité du monde à la visibilité de la peinture à la Renaissance », dans *Lumière(s) : Journée d'études des 10 et 11 septembre 2015*, Université de Lille 3 -Sciences Humaines et Sociales, 2016, p. 6.

¹³² Henri Alekan, *op. cit.*, p. 296.

2.2.2. Le fauvisme

Après l'impressionnisme, l'art a continué à s'éloigner du naturalisme¹³³. Le fauvisme, courant de la peinture du XXe siècle, a aussi cherché à briser la représentation réaliste. Joseph-Emile Muller le décrit non seulement comme l'une des dernières attaques à l'art « officiel » mais surtout l'une des plus capitales et des plus violentes¹³⁴. Son apport essentiel réside dans la libération et la réhabilitation de la couleur. L'auteur souligne que le fauvisme, dans sa représentation de la nature, a poussé plus loin sa déformation entamée par ses prédécesseurs. Il relève que, si ces déformations sont dues en partie au désir d'expression de soi des fauvistes, primant sur la représentation, elles sont aussi uniquement conditionnées, dans de nombreux cas, par des considérations esthétiques. « Aussi nombre de tableaux fauves se présentent-ils déjà comme de purs faits picturaux »¹³⁵, insiste-t-il.

Claudine Grammont dans son article, *Le fauvisme cent ans après*, résume l'idée développée par l'exposition de Suzanne Pagé et son catalogue *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu » : éruption de la modernité en Europe*¹³⁶. Le catalogue soutient un point de vue global et regroupe le fauvisme et l'expressionnisme allemand dans un même mouvement d'émancipation de la couleur qui a touché l'ensemble de l'Europe. Ce point de vue analyse ces courants comme une avancée supplémentaire vers l'abstraction.

Dans le cadre de la problématique de ce mémoire, se pose la question du degré d'abstraction du mouvement fauviste. Claudine Grammont rapporte dans son article les opinions des différents théoriciens sur le sujet¹³⁷. Georges Roque, dans *Le fauvisme : première abstraction du xx^e siècle ?*, argumente en faveur de l'abstraction, car le fauvisme privilégie la plastique à la représentation¹³⁸. Pour Jean-Claude Lebensztejn, dans *Tournant* (article du catalogue *Le fauvisme...*), le fauvisme ne peut pas être considéré comme abstrait. Il soutient plutôt qu'il se positionne entre la figuration et l'abstraction. « Entre une tendance pulsionnelle à l'abstraction et une résistance à cette tendance », précise-t-il¹³⁹. Il explique cela par le fait qu'il s'éloigne de la représentation fidèle de l'objet, mais que celui-ci agit toujours

¹³³ Joseph-Émile Muller, *Le Fauvisme*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1967, p. 219.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 219.

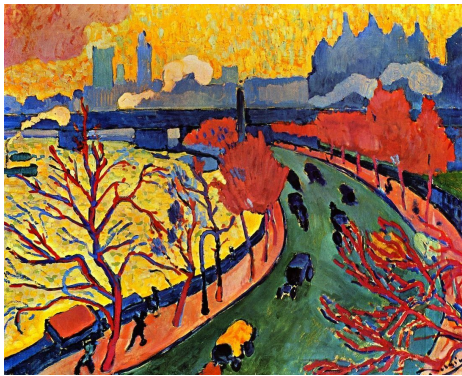
¹³⁶ Claudine Grammont, *Le fauvisme cent ans après*, Perspective, 2009, pp. 517-519.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 519-521

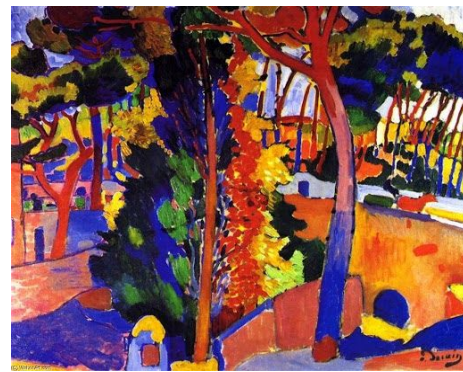
¹³⁸ *Ibid.*, p. 519

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 519-520

comme référent. Le sujet n'est pas totalement évacué comme dans l'abstraction mais sa représentation s'éloigne du réalisme. Globalement, le fauvisme, comme l'expressionnisme et le cubisme, est plutôt envisagé comme étape préliminaire à l'abstraction.



André Derain, *Pont de Charing Cross*, 1908



André Derain, *Paysage à l'Estaque*, 1906

2.2.3. L'esthétique fauve

Le principal apport du fauvisme à la peinture est la libération de la couleur que Joseph-Emile Muller qualifie de violente et libre¹⁴⁰. Selon lui, le trait, est une autre caractéristique de l'image fauve. Il est imprécis au point que « le tableau a généralement l'air d'une ébauche »¹⁴¹. Il ajoute que l'aspect approximatif de la facture altère la forme des objets. A la différence des impressionnistes qui déforment les solides au moyen de la lumière et des effets d'atmosphère, les formes fauves se distordent car elles agissent comme l'expression de sensations ou comme des composants purement picturaux¹⁴².

Selon Rémi Labrusse, dans *Matisse : Derain. Soixante et une propositions pour l'histoire d'une rencontre*, l'esthétique du fauvisme est caractérisé par ce qu'il nomme « le désordre fauve », se définissant par l'instabilité et la déconstruction des composantes de la peinture¹⁴³. L'espace dans les peintures fauvistes est particulier car il marque l'écoulement du temps¹⁴⁴. Les taches, traits et giclures s'apparentent à des « traces de sautes et de variations » et retranscrivent une notion d'écoulement du temps. Selon lui, l'image fauve favorise la

¹⁴⁰ Joseph-Émile Muller, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Claudine Grammont, *op. cit.*, p. 524-525.

¹⁴⁴ *Ibid.*

perception du temps sur celle de l'espace car elle inscrit des marqueurs de l'écoulement du temps et figure la durée dans la peinture¹⁴⁵.

John Elderfield, dans *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, étudie le rapport du spectateur au tableau fauve¹⁴⁶. D'après lui, le tableau demande de s'en approcher pour pouvoir l'appréhender. Le spectateur, à cause du manque d'unité de l'image, est amené à y retourner car sa perception du tableau induit « une incertitude visuelle »¹⁴⁷. L'esthétique fauve crée des effets de sauts chromatiques et directionnels qui empêchent son unicité¹⁴⁸. L'agencement des formes de couleur provoque à la fois un effet de circulation et un effet d'expansion de l'espace car l'image ne comporte pas de sujet centré et les couleurs vives sont réparties sur l'ensemble du tableau même dans les zones proches de ses bords. Il revendique que le spectateur, englouti dans « ce vortex circulatoire », ne parvient pas à fixer son regard et expérimente alors une forme d'aveuglement.

Une autre caractéristique importante du fauvisme est la réduction de la profondeur. Joseph-Émile Muller souligne que les peintres fauves atténuent et parfois même suppriment les lignes de fuite. Ils n'utilisent pas non plus le relief ou le clair-obscur mais cherchent à ce que la lumière « se dégage de la couleur même »¹⁴⁹. L'auteur relève aussi que parfois l'aplat chez les fauves n'a pas de contour et qu'il est seulement limité par les teintes adjacentes¹⁵⁰. Dans son article *La couleur est-elle une forme ?*, Pierre Sorlin met en avant que Matisse ne cherchait pas à créer de la profondeur et une illusion de perspective dans ses tableaux avec la couleur¹⁵¹. Selon lui, la couleur sert plutôt à déterminer « des plans divers, qui ne sont pas distribués spatialement, qui ne sont, les uns par rapport aux autres, ni devant ni derrière, qui sont simplement autres »¹⁵².

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 525-526

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Joseph-Émile Muller, *op. cit.*, p. 154

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Pierre Sorlin, «La couleur est-elle une forme», dans *La Forme en jeu*, 2018, pp. 14-15.

¹⁵² *Ibid.*, p. 15.



Henri Matisse, *La Desserte rouge*, 1908.

Il prend l'exemple de la *Desserte rouge*, tableau sans profondeur dans lequel les couleurs interviennent pour cerner les différentes formes qui se différencient et s'influencent mutuellement¹⁵³. La *Desserte rouge* permet de percevoir les liens de proximité et d'opposition que les aplats de couleurs, détachés de leur obligation perspectiviste, entretiennent entre eux. L'auteur conclut que, malgré l'absence de profondeur, la couleur peut être utilisée pour constituer des formes et « faire travailler ces formes entre elles »¹⁵⁴. L'assemblage des couleurs sur la surface de la toile leur permet de devenir des formes.

2.2.4. Et la couleur au cinéma ?

Cette libération de la couleur en peinture n'a pas son pendant au cinéma. Par rapport à celle-ci, le cinéma est ontologiquement réaliste. En effet, selon André Bazin dans l'article *Théâtre et Cinéma*, le cinéma copie mécaniquement le réel et ses images peuvent donc être considérées comme objectives¹⁵⁵. Le cinéma de fiction classique montre, la grande majorité du temps, des objets, des lieux et des corps représentés avec leurs couleurs naturelles¹⁵⁶. Yannick Mouren, dans *La couleur au cinéma*, remarque ainsi le retard du cinéma face à la peinture et aux peintres fauvistes utilisant la couleur de façon autonome, celle-ci n'étant plus liée à la représentation réaliste¹⁵⁷. Henri Alekan rappelle également que l'image naturaliste du

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ André Bazin, «Théâtre et cinéma», dans *Esprit*, n° 180 (6), 1951, pp. 891-905.

¹⁵⁶ Yannick Mouren, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 179.

cinéma ne permet pas de modifier la couleur¹⁵⁸. Au mieux, le réalisateur peut influencer la saturation des couleurs et jouer sur les contrastes de l'image¹⁵⁹.

Face à ces affirmations, ce mémoire revendique pourtant une possibilité de s'affranchir du réalisme chromatique grâce aux lumières urbaines. La lumière, en transmettant ses couleurs aux personnes, objets ou lieux, peut leur conférer des teintes et des reflets qui s'éloignent du naturalisme. Les cinéastes peuvent alors exploiter sa grande diversité et son abondance dans l'univers urbain pour s'émanciper de la réalité chromatique et bénéficier de plus de liberté et de créativité dans la composition chromatique de l'image. Cependant, cette spécificité n'est pas uniquement propre aux lumières urbaines. D'autres situations offrent la possibilité d'altérer la couleur de l'image cinématographique, comme dans certains lieux intérieurs de type boîte de nuit qui utilisent aussi des lumières très colorées. Mais la ville, en comparaison, a la particularité d'être un espace extérieur de très grande envergure. Selon la profondeur de champ utilisée, les lumières s'étaleront sur plusieurs niveaux ou seront rabattues sur un même plan-surface, aplat flou de couleurs. L'hétérogénéité des enseignes lumineuses autorise toutes les couleurs et toutes les combinaisons imaginables. Elles ouvrent un champ de créativité dans la composition chromatique. Elles permettent de nimber les objets, les rues, les personnages de reflets colorés qui les éloignent nettement de leur teinte d'origine. Même s'ils sont accentués ou recréés en studio, les motifs de la ville et ses lumières servent malgré tout de prétexte pour utiliser les couleurs différemment et les éloigner de leurs carcans. Rappelons que Richard Copan (auteur abordé précédemment dans la section *Les lumières urbaines*), met bien en avant l'évolution esthétique que les lumières de la ville ont conférée à l'utilisation de la couleur au cinéma, autorisant désormais différentes températures de couleur dans un même plan.

Pour analyser les séquences de ce chapitre, le mémoire s'attelle à suivre certains principes du fauvisme car, au delà de l'utilisation de la couleur, il conserve également le sujet. Comme les peintures impressionnistes, les lumières de la ville affectent les objets en s'appuyant sur le pouvoir de dissolution de la lumière et d'altération de la couleur. Cependant, l'effet produit dans l'image s'apparente davantage à l'esthétique fauve, sur laquelle l'analyse des séquences ci-après va s'appuyer.

¹⁵⁸ Henri Alekan, *op. cit.*, p. 292.

¹⁵⁹ *Ibid.*

2.2.5. Quand l'extérieur éclaire l'intérieur

Les lumières urbaines s'immiscent aussi dans les espaces intérieurs. À travers les fenêtres, les lumières de la ville éclairent les intérieurs. Comme pour le clignotement, la source de la lumière colorée peut être directement visible dans l'image ou visible uniquement par ses effets.

La recherche analyse deux extraits, se déroulant dans l'appartement du couple d'*Eyes wide shut* de Stanley Kubrick. Ils opposent une lumière extérieure qui baigne les pièces d'une couleur bleue avec les lumières chaudes de l'intérieur. Le premier extrait (00:23:50-00:28:00) a lieu dans la chambre et isole les fenêtres en zones de couleur. Michelle Lannuzel, dans son article *Espace et lumière au cinéma*, arrive à la même conclusion que Yannick Mouren, exposée dans la section précédente *Les lumières urbaines*, et base son analyse sur la symbolique des couleurs¹⁶⁰. Mais elle met aussi en évidence que les lumières-couleurs permettent de segmenter l'espace¹⁶¹. En effet, la lumière divise l'image en différentes zones qui s'opposent et se répondent. Leur mise en relation n'agit pas seulement symboliquement mais génère également des effets plastiques. La fenêtre découpe un aplat bleu dans l'image qui contraste avec l'espace intérieur (*fig.17; fig.18*). Dans le deuxième extrait, Bill rentre tard dans l'appartement et certaines pièces sont entièrement plongées dans une lumière bleue (1:31:23-1:32:56). Elle englobe tout l'espace et tous les objets qui s'y trouvent (*fig.15*). Alors qu'il gagne la chambre, l'encadrement de la porte découpe un rectangle jaune dans l'image (*fig.16*).

Ces deux passages montrent comment la lumière-couleur permet de créer de nouveaux rapports entre les formes. La juxtaposition de deux couleurs différentes divise l'image en zones qui s'affrontent ou, au contraire, l'effet englobant de la lumière unit des formes distinctes sous une même couleur et ainsi les rapprochent. Les objets singuliers perdent leurs couleurs dans ce bain bleu. Les zones de lumière-couleur ne tiennent pas compte des contours des objets et elles créent un nouvel ensemble composé de plusieurs formes et parfois de moitié de formes. Les formes s'en trouvent donc affectées, liées par ce nouveau rapport avec d'autres et opposées à certaines (*fig.16*). L'utilisation de la lumière-couleur permet de travailler les formes.

¹⁶⁰ Michelle Lannuzel, *op. cit.*, pp. 68-69

¹⁶¹ *Ibid.*

Comme le souligne Pierre Sorlin, dans *La couleur est-elle une forme?*, Matisse a utilisé la couleur pour construire des plans qui ne sont plus devant ou derrière mais qui s'articulent entre eux au même niveau¹⁶². La division du plan de la chambre en deux zones, bleue et jaune, favorise une perception de l'image en tant que surface. La couleur possède la même fonction que les aplats de Matisse et affecte l'espace perspectif en lui substituant une image-surface. Le figural se ressent dans le travail sur les formes. Les objets sont annihilés dans leur couleur et subissent une altération comme l'image qui devient surface.



fig.15



fig.16



fig.17

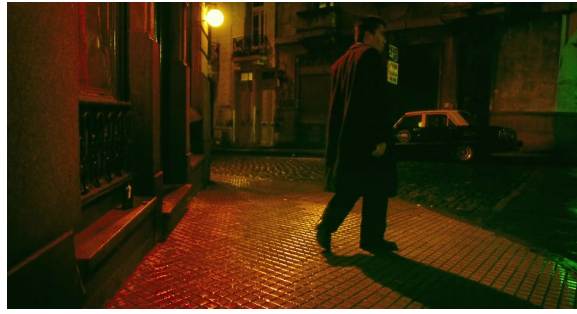


fig.18

2.2.6. Sauts chromatiques

Dans *Happy Together* de Wong Kar Wai (00:37:13-00:38:08), un plan fixe de la rue est découpé entre le rouge et le vert. La lumière-couleur segmente l'image en différentes zones. Les couleurs sont présentes sur les bords du plan ce qui rappelle l'image fauve qui dispose les tons vifs pas seulement au centre mais aussi sur les côtés. La composition chromatique provoque cet effet de saut, caractéristique du fauvisme.

¹⁶² Pierre Sorlin, *op. cit.*, pp. 15-16.



Wong Kar Wai, *Happy Together*, 1997.

Gilles Deleuze, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, précise que les couleurs se différencient selon des rapports de valeur basés sur le contraste entre le blanc et le noir et qui qualifient donc une teinte de claire ou de foncée¹⁶³. Mais elles s'affrontent également dans des rapports de tonalité qui s'appuient sur le spectre chromatique. Le jaune s'oppose au bleu et le vert au rouge¹⁶⁴. Ce plan s'oppose donc au niveau tonal entre le vert et le rouge.

Une séquence de *West side story*, comédie musicale de Jerome Robbins et Robert Wise (00:44:50-00:46:55), lors de laquelle l'acteur chante et déambule dans la ville, est parée d'une teinte violette irréaliste (*fig.19*). Alors qu'il évolue dans la cité, et après plusieurs plans sous le même ton (*fig.20*), un changement de plan entraîne le passage de l'image au vert (*fig.21*). Le violet reste présent dans les plans suivants mais de façon moindre, en un mince filet de lumière au niveau du sol ou sur le visage du personnage (*fig.22*).

L'effet de saut se produit, non pas dans la même image mais entre les différents plans. Le cinéma déploie le saut chromatique dans le temps car contrairement à l'immobilité de la peinture il se caractérise par sa durée. Dans cette séquence, l'effet de saut se produit aussi au niveau de la tonalité, le vert et le mauve s'opposant dans le spectre chromatique.

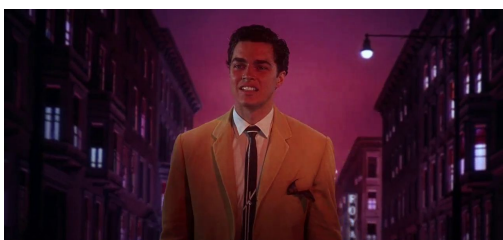


fig.19

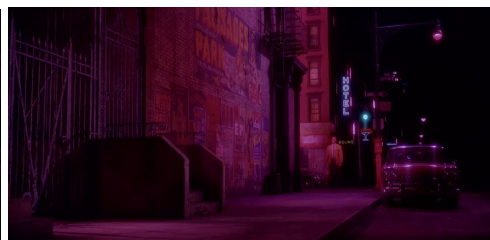


fig.20

¹⁶³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 123.

¹⁶⁴ *Ibid.*



fig.21



fig.22

Dans *One from the heart*, film riche en couleurs et à la plastique très travaillée, Francis Ford Coppola présente de nombreuses scènes avec des lumières de la ville. Le film a été entièrement tourné en studio¹⁶⁵. Il se déroule en milieu urbain, à Las Vegas. La séquence analysée intervient à la fin du film (01:21:15-01:22:14). Le couple se sépare dans la rue alors que le soleil se couche. Les enseignes lumineuses s'allument au fur et à mesure en arrière plan. Le cadrage et les lignes de fuite conduisent l'œil à celles-ci (fig.23). Leurs couleurs et clignotements attirent également le regard. Le plan suivant change d'échelle et cadre Hank de façon plus rapprochée (fig.24). L'image est baignée dans la lumière orangée d'un couché de soleil. Ces tons sont uniformes et restent dans la même gamme chaude de température de couleur. Le contrechamp sur Frannie marque une rupture avec les plans précédents : la nuit étant tombée, le plan est beaucoup plus sombre (fig.25). De plus, les lumières urbaines floues se détachent dans l'arrière-plan.

La séquence présente deux sauts chromatiques. Le passage du plan sur Hank de couleurs claires au plan sur Frannie qui s'assombrit brutalement (fig.24; fig.25). Le contraste intervient sur un rapport de valeur, entre le clair et le foncé. Le saut qui se produit entre les deux images est renforcé par l'arrivée soudaine de la nuit. Antoine Gaudin, dans *L'espace au cinéma*, précise que la nuit produit une « complexification » du lien du spectateur à l'espace¹⁶⁶. Non seulement elle amoindrit l'espace perçu mais elle introduit surtout un nouveau type de spatialité, « spatialité sans choses qui entrave la vue mais déploie les autres sens »¹⁶⁷. Le saut entre le contraste de valeur est donc renforcée par la nuit et induit une perception différente de l'image.

Le plan sur Frannie comporte aussi intrinsèquement un effet de saut (fig.25). L'arrière-plan est composé d'enseignes lumineuses aux couleurs roses, jaunes, vertes et

¹⁶⁵ Yannick Mouren, *op. cit.*, pp. 207-208.

¹⁶⁶ Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 114

¹⁶⁷ *Ibid.*

bleues. Un sursaut supplémentaire se produit dans l'image même et accentue l'effet de rupture entre les deux plans.



fig.23



fig.24

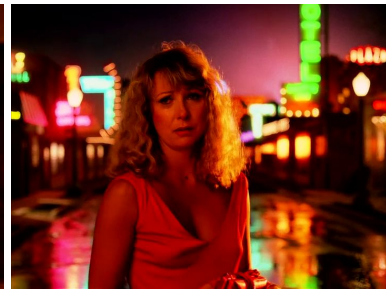


fig.25

Une séquence d'*Enter the void*, film de Gaspar Noé (00:59:30-00:59:59) associe le clignotement à la couleur. L'appartement d'Oscar est éclairé par une lumière extérieure qui alterne entre le violet, le rouge et le vert (fig.26; fig.27). Ce clignotement est présent dans toutes les scènes se déroulant dans l'appartement. Dans les séquences analysées précédemment, le clignotement jouait sur le contraste pour provoquer l'effet de « choc », *Enter the void* utilise la tonalité pour créer un effet de saut.



fig.26



fig.27

Patrick de Haas, dans *Cinéma Absolu. Avant-garde 1920-1930*, souligne que pour éviter l'immobilité de la forme et pour altérer la représentation, une solution réside dans « la mise en rapport »¹⁶⁸. Il précise qu'il fait référence au montage. Le montage peut déconstruire une forme en ajoutant une nouvelle forme et en les opposant entre elles¹⁶⁹. Le clignotement « tonal » agit de la même manière, l'alternance de la couleur sur le personnage empêche la stabilisation de la forme. Le clignotement, mouvement de la lumière, affecte sa forme sans que celle-ci ne bouge. « La mise en rapport » produit plusieurs versions différentes de la

¹⁶⁸ Patrick De Haas, *Cinéma Absolu. Avant-garde 1920-1930*, Valréas, Mettray éditions, 2018, p. 331.

¹⁶⁹ *Ibid.*

même forme qui s'enchaînent, la maintenant dans un état perpétuellement « en devenir » (fig.26; fig.27).

Ces sauts chromatiques, présents dans les différentes séquences étudiées, constituent un point commun avec l'image fauve. Selon John Elderfield, dans *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu »*¹⁷⁰, ils entraînent un manque d'unité de l'image et le spectateur doit alors s'approcher pour pouvoir l'appréhender. L'auteur revendique que le spectateur ne parvient pas à fixer son regard et expérimente alors une forme d'aveuglement. Dans *Happy Together* et *One from the heart*, les couleurs vives ne sont pas centrées et se situent dans les zones proches des bords du cadre. Ces caractéristiques engendrent un effet similaire qui perturbe la réception de l'image.

2.2.7. Reflets et corps

Les lumières urbaines peuvent aussi affecter les corps en les dotant de teintes éloignées de leur apparence naturelle. Les plans suivants de *Tangerine* du réalisateur Sean Baker montrent cet effet d'altération (01:14:10-01:15:24)(00:43:34-00:44:10). *Tangerine* prouve aussi que les lumières de la ville permettent de s'affranchir de la réalité chromatique, sans devoir passer par le studio. Le long-métrage a été tourné dans la rue sans effets spéciaux ni éclairages, uniquement avec un smartphone¹⁷¹.

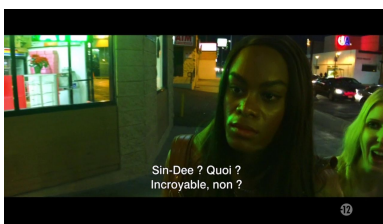


fig.28



fig.29



fig.30

Dans les images extraites du film, le corps agit comme une surface qui reflète la lumière de la ville (fig.28; fig.29; fig.30). Il est enveloppé par la lumière colorée des enseignes qui lui attribue des teintes peu naturelles. La représentation des visages perd en réalisme.

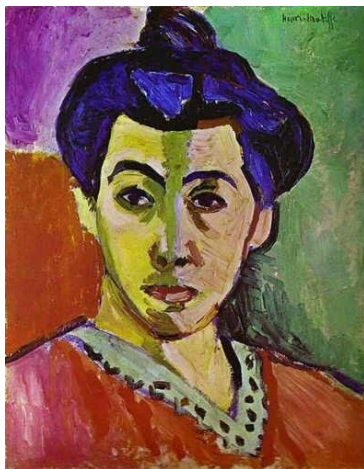
¹⁷⁰ Claudine Grammont, *op. cit.*, pp. 525-526

¹⁷¹Tangerine : comment tourner un hit indé avec son smartphone, Consulté sur <https://www.premiere.fr/Cinema/Tangerine-comment-tourner-un-hit-inde-avec-son-smartphone>

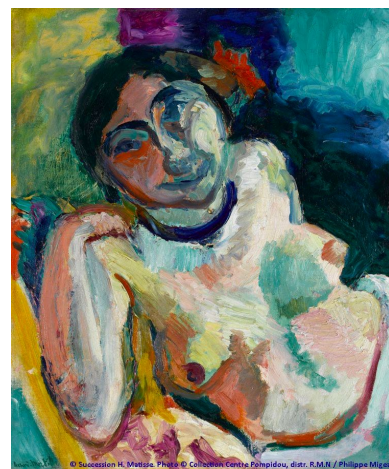
Les portraits des peintres fauvistes octroient aussi des couleurs hors du commun aux visages. Deux portraits de Matisse, *Portrait à la raie verte* et *La Gitane*, attestent de ce phénomène. Joseph-Émile Muller, dans son livre *Le fauvisme*, constate les couleurs particulièrement violentes du *Portrait à la raie verte*¹⁷². Les couleurs ne s'harmonisent pas entre elles mais elles s'affrontent et se heurtent. Les tons sont vifs et présents en grand nombre. La proximité des teintes contraires créent des effets de saut chromatique. Le vert et le mauve s'opposent dans le fond du tableau comme le bleu des cheveux et le jaune du visage. La ligne verte qui traverse le visage crée une dissonance dans sa figuration et se rapproche des plans de *Tangerine* (fig.28; fig.29; fig.30).

Dans *La Gitane*, Matisse remplace les ombres par des couleurs tels que le rouge, le rose, l'orange et le vert. Les ombres aux couleurs inédites ressemblent esthétiquement aux reflets colorés des visages éclairés par la ville.

Les visages de *Tangerine* et les portraits de Matisse ont aussi comme point commun de métamorphoser le visage tout en conservant le contour. Le visage devient hybride, réaliste dans ses traits mais discordant sous l'angle chromatique.



Henri Matisse, *Portrait à la raie verte*, 1905.



Henri Matisse, *La Gitane*, 1906.

Le fond des portraits peuvent aussi être comparés avec certains plans des films *Midnight cowboy* de John Schlesinger (00:36:38), *To Live and to Die in L.A* (00:04:27) et *Taxi Driver* de de Martin Scorsese (00:28:23-00:28:28). Dans le livre *Esthétique du film*, les

¹⁷² Joseph-Émile Muller, *op. cit.*, p. 148.

auteurs définissent la notion de figure¹⁷³. L'image est divisée en deux parties, partagées par un contour. Le contour contient la figure, qui possède une forme identifiable et qui est « perçue comme étant plus près, comme ayant une couleur plus visible »¹⁷⁴. Elle s'oppose au fond qui est, au contraire, « plus ou moins informe, plus ou moins homogène » et se déploie derrière la figure. Si les auteurs soulignent que la notion de figure vient de la peinture, elle est également pertinente pour l'image cinématographique. La mise en scène au cinéma dispose souvent une figure humaine devant un lieu.

Les portraits de Matisse et les extraits de plan comportent tous deux une figure et un fond. Une caractéristique de l'image fauve est d'utiliser des couleurs vives même pour les fonds, ce qui donne l'impression que les arrière-plans "s'avancent". Le fond semble sur le même plan que le portrait.

Dans les extraits, les fonds composés des lumières urbaines sont floutés et constituent une masse abstraite de couleurs différentes, similaires au fond des portraits. L'arrière plan flou annule la profondeur de l'espace et s'apparente à une surface. Le flou permet d'isoler le personnage net. Mais les couleurs vives fournies par les lumières urbaines sont aussi présentes dans le fond. Les plans examinés contiennent des tons opposés, rouge, vert et bleu pour *Midnight Cowboy* (fig.31), bleu et rouge pour *To Live and to Die in L.A* (fig.32) et rouge et vert pour *Taxi Driver* (fig.33). L'agencement et l'utilisation de couleurs vives génèrent un effet de frontalité de l'arrière plan qui rejoint la figure dans une image-surface.

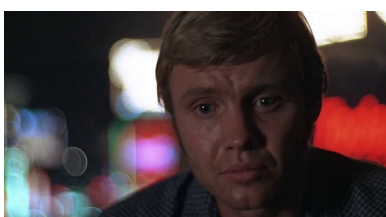


fig.31



fig.32



fig.33

Dans les peintures de Francis Bacon, un grand aplat en fond sert également à isoler la figure. Gilles Deleuze, dans *Francis Bacon, logique de la sensation*, les décrit comme « de couleur vive, uniforme et immobile. »¹⁷⁵. Selon l'auteur, l'isolation est la première force

¹⁷³ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film, 120 ans de théorie et de cinéma*, 4e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 50.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 14.

invisible utilisée par Francis Bacon dans ses peintures¹⁷⁶. Il précise que ces forces sont à l'origine de la sensation et donc du figural¹⁷⁷. Le figural se manifeste donc en altérant la *mimesis* des visages mais aussi en tant que force d'isolation des figures.

2.2.8. La tache de couleur-lumière

Dans *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, deux séquences (00:11:21-00:14:54) (00:24:28-00:25:56), montrent le couple à bord d'un véhicule et des taches de couleurs défilent sur le pare-brise. Les deux séquences étant très similaires, l'étude se contentera de se concentrer sur la première, celle-ci présentant plus de phénomènes colorés.

La scène semble tournée dans la voiture à l'arrêt car l'arrière plan noir ne montre aucun signe de déplacement. La seule impression de mouvement dans l'image est procurée par le défilement des lumières qui induit un trajet à travers la ville. Les taches de couleur-lumière peuvent être rapprochées des feux de signalisation. Celles-ci passent devant les visages de Marianne et de Ferdinand en se reflétant sur la vitre avant. Opaque, elle cache les visages lors de son passage. La tache de lumière-couleur qui défile devant Marianne alterne entre le rouge (*fig.34*) et le vert (*fig.35*) alors qu'elle change du bleu au jaune du côté de Ferdinand (*fig.36; fig.37*). La séquence contient trois plans différents, un plan de chaque personnage rapproché et un plan plus large avec le couple dans le champ. Dans le plan des deux personnages, la succession des couleurs s'effectuent dans l'ordre suivant : rouge, jaune, vert et bleu. Elles affectent aussi l'apparence des sièges arrière et de la vitre. Elles s'enchaînent rapidement et l'image est presque traversée en permanence par une lumière colorée. La rapidité et l'opposition tonale entre le vert et le rouge et le jaune et le bleu produit également l'effet de saut, abordé précédemment dans la section *Sauts chromatiques*.

Mais la tache agit aussi comme un élément perturbateur de la figuration, car si elle se rapporte lointainement à un feu de signalisation, elle expose purement de la couleur lumineuse. Ce rond coloré, par son absence de référent clair, ne peut être réduit à un élément lisible dans le contexte narratif. Elle ne s'apparente pas à un élément de la réalité et donc altère la lecture traditionnelle de l'image. Elle fait basculer l'image dans le visuel. L'image figurative se retrouve « déchirée », selon l'expression de Philippe Dubois¹⁷⁸. En montrant la

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁸ Philippe Dubois, *La question du figural, op. cit.*, pp. 67-68

couleur pour elle-même, elle procure une expérience de la perception qui s'inscrit en rupture de l'image iconique.



fig.34



fig.35



fig.36



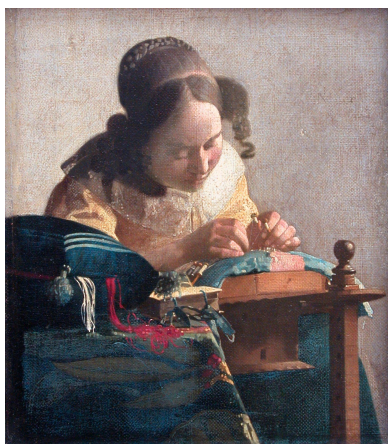
fig.37

Dans *La peinture incarnée*, Georges Didi-huberman élabore son concept de « pan »¹⁷⁹. Le pan est un détail « poignant » qui agit comme une « catastrophe », une « violence », un « effet de non-sens » qui vient briser la représentation de la peinture¹⁸⁰. Il prend comme exemple la peinture *La Dentellière* de Johannes Vermeer. Dans cette peinture, le pan est associé à un fil rouge. Il constate que le fil rouge, examiné de près, ne correspond pas à la représentation fidèle d'un fil. Georges Didi-huberman y voit plutôt un « filet de couleur poignant » ou une « espèce de tâche rouge fascinante » qui ne représente rien¹⁸¹.

¹⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 44-47.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 47.



Johannes Vermeer, *La Dentellière*, 1670.

Le pan de couleur rouge dévoile la peinture en tant que matière liquide. Il possède un pouvoir « d'expansion » et ce détail contamine le tableau entier. Le détail s'étend, envahit le tout « pour y faire hantise, obsession »¹⁸². Luc Vancheri, dans *Les pensées du figural*, l'associe à une « espèce d'hallucination qui gagne sur le regard »¹⁸³.

La tache de couleur de *Pierrot le fou*, s'assimile au pan de par son effet de destruction de la représentation. Elle fait affront à la représentation et affirme violemment sa présence en s'affranchissant du réalisme. La tache de couleur ramène l'image cinématographique à sa matière première, la lumière.

2.2.9. Conclusion

Les lumières urbaines travaillent la couleur dans les films à travers plusieurs phénomènes. Par leur utilisation originale des tons vifs, les séquences étudiées se rapprochent du fauvisme à différents points de vue.

Premièrement, les lumières de la ville permettent de segmenter l'image en différentes zones qui s'opposent. Cette opposition a pour effet de créer une image-surface où les portions colorées se retrouvent sur un même niveau, en annulant l'espace perspectif. La juxtaposition de couleurs de différents tons crée aussi un effet de saut dans l'image. Ce saut se produit soit au sein d'un même plan soit par le montage lors du passage d'un plan à l'autre ou encore par le clignotement.

¹⁸² *Ibid.*, p. 54.

¹⁸³ Luc Vancheri, *op. cit.*, p. 123.

Deuxièmement les lumières urbaines altèrent les formes, soit en prêtant des couleurs inédites aux visages et en les métamorphosant soit en englobant les différents objets sous un même ton, ce qui a pour effet de les découper ou de les associer à d'autres.

La tache-couleur de *Pierrot le fou*, a permis aussi de mettre en avant le pouvoir d'irruption de la couleur dans le plan et son effet de rupture avec la figuration.

Dans l'ouvrage, *La couleur en cinéma*, Nicole Brenez observe que la couleur est souvent abordée par sa forme, qui « contrôle ou canalise sa nature figurale »¹⁸⁴. Elle se demande ce que peut la couleur libérée de sa forme¹⁸⁵. Dans les extraits étudiés, la couleur, associée à la lumière, quitte la forme car elle partage ainsi sa nature, informe et impalpable. Elle n'est plus délimitée dans un objet. La lumière permet à la couleur de s'affranchir de la forme. Elle empiète sur les contours des objets grâce à la caractéristique englobante de la lumière.

En conclusion, les lumières urbaines permettent de s'affranchir du réalisme chromatique et constituent un pas vers l'abstraction de l'image cinématographique. Ce développement s'inscrit comme une première étape dans la présente recherche visant à démontrer le déplacement artistique du cinéma de fiction vers l'abstrait.

¹⁸⁴Jacques Aumont, *La couleur en cinéma*, Paris, Éditions de la cinémathèque française, 1995, p. 158.

¹⁸⁵ *Ibid.*

TROISIÈME PARTIE

DE LA DISSOLUTION DE LA FIGURE À
L'ABSTRACTION DE L'IMAGE

3.1. LA DÉFIGURATION ET LA DISSOLUTION DES PERSONNAGES

3.1.1. Introduction

Dans la partie précédente aux sections *King of New York* et *Murder my sweet : le clignotement comme effet d'altération du visage* et *Reflets et corps*, l'analyse a relevé des premières formes d'altération aux corps que pouvaient engendrer les lumières urbaines avec la surexposition par le clignotement et la coloration de la peau. Ces transformations affectent légèrement la représentation des personnages. Ce chapitre va s'intéresser à des séquences durant lesquelles le visage est défiguré et même dissous grâce à la mise en scène des lumières de la ville.

3.1.2. Altération et préfiguration

La recherche s'intéresse à deux séquences de *Vertigo*, le long-métrage d'Alfred Hitchcock. Il s'agit de séquences tournées dans une chambre d'hôtel éclairée par l'enseigne de l'établissement de couleur verte (01:44:12-01:45:27) (01:52:35-01:57:27). Avant le premier extrait, un plan extérieur montre l'enseigne indiquant « Hotel Empire » et ses reflets sur le mur et les vitres. Dans la chambre d'hôtel, les fenêtres permettent à la lumière verte d'envahir l'intérieur. Dès son entrée dans la pièce, Judith est filmée devant cette lumière (*fig.38*). Elle devient alors une silhouette et la perte de son relief la prive d'une partie de sa corporalité. Particulièrement, quand elle est assise, la fenêtre agit comme un aplat et l'isole dans le plan (*fig.39*). Pour rappel, la section *Reflets et corps*, a précédemment mis en avant l'isolation en tant que force invisible qui agit dans l'image. Au départ, Judith est cadré dans un plan large mais elle se rapproche et le plan devient plus serré sur son visage (*fig.40*). Elle s'apparente alors à une masse sombre sans profondeur se détachant de la lumière, comme un corps-surface. En perdant tout relief, Judith semble rejoindre l'aplat vert et faire corps avec lui. Le fond et la figure se retrouvent au même niveau dans une image-surface.



fig.38



fig.39



fig.40



fig.41



fig.42



fig.43

Le plan suivant change d'angle de vue et se place face à elle (*fig.41*). Son visage ne se détache plus sur l'aplat mais, comme vu précédemment à la section *Reflets et corps*, il est teinté de vert et son apparence perd en réalisme. La peau verdâtre et la moitié du visage plongé dans l'obscurité, la jeune femme est défigurée par la lumière qui sépare sa tête en deux zones. La lumière-couleur enveloppe son visage et crée un nouvel ensemble à partir d'une partie de son visage et de la fenêtre. La figure « Judith » est ainsi altérée non seulement chromatiquement mais aussi en étant divisée et intégrée à un ensemble étranger.

Plus tard dans la narration, une nouvelle séquence a lieu dans la chambre d'hôtel (01:52:35-01-57:27). L'analyse s'intéresse à un plan en particulier (01:55:39-01:55:56). Alors que la porte est baignée dans la lumière verte, Judith en sort (*fig.42*). Dans ce bain de lumière verte, le corps semble fantomatique, sans consistance. Le plan alterne avec le contrechamp de Scottie. Elle avance et, au fur et à mesure qu'elle sort de la lumière, son corps redevient consistant. Luc Vancheri, dans *Les pensées du figural*, insiste sur le fait que le figural réside dans la défiguration mais aussi dans la préfiguration¹⁸⁶. La préfiguration est l'état préliminaire de la figure, avant qu'elle n'accède à la figuration. Dans ce plan, l'état fantomatique agit dans le figural car il précède la figure, le personnage. Avant de se

¹⁸⁶ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image, op. cit.*, p. 130.

transformer en Madeleine, elle passe par un statut intermédiaire. Lors de ce passage, elle n'est plus la *mimesis* d'une humaine, elle est Madeleine en devenir.

Luc Vancheri analyse ce plan et précise que la représentation de l'image n'est pas identique à sa signification¹⁸⁷. Il faut donc envisager les formes dans ce qu'elles figurent sans les lier à la narration. Il explique alors que « figurativement, Judith se tient dans la ressemblance de Madeleine. Figurement, elle est Madeleine »¹⁸⁸. La même logique peut être appliquée à son état de transition. Figurement, ce n'est pas une humaine baignée dans la lumière, c'est un fantôme.

En la transformant en silhouette puis en fantôme et en affectant la couleur de sa peau, la lumière altère plusieurs fois la figure humaine. Ces différents stades semblent préfigurer la renaissance à venir. Les altérations figurales qui se produisent dans la visualité trouvent une résonance dans la narration où elle subit une série de transformation. Elle est coiffée, maquillée et habillée pour ressembler à Madeleine.

Enfin, dans le plan suivant la transformation de Judith en Madeleine, les deux personnages s'enlacent (*fig.43*). La caméra tourne autour d'eux jusqu'à les filmer devant la fenêtre qui apparaît dès lors comme un aplat vert. Cette dernière ne ressemble plus à une fenêtre et les rideaux ne sont plus visibles. Elle est réduite à une surface verte qui isole le couple.

De même, dans *Lost in translation* (00:36:40-00:36:44) de Sofia Coppola, Charlotte est filmée dans sa chambre d'hôtel face à une vitre donnant sur la ville (*fig.44; fig.45*). Son corps est au premier plan mais la zone de netteté comprend uniquement la cité. Elle apparaît donc floue et à contre-jour par rapport aux lumières urbaines en arrière-plan. Charlotte, dépouillée de son relief, se change en une silhouette, une masse noire. De plus, son corps flou prend la consistance d'une ombre car son contour n'est plus net. Dissoute, elle est difficilement identifiable comme une figure humaine. Figurement, son traitement esthétique la rattache à l'ombre. Comme la silhouette, l'ombre n'a pas de relief mais elle se définit aussi

¹⁸⁷ *Idem.*, p. 86.

¹⁸⁸ *Ibid.*

par sa transparence, ses contours non définis et sa manière d'affecter la figuration des corps selon la lumière.



fig.44



fig.45

Dominique Païni dans *L'attrait de l'ombre*, décrit l'ombre comme un « phénomène flou, pulvérulent, mobile »¹⁸⁹. L'auteur souligne que l'ombre est une créature du figural car elle est « l'abstraction qui inquiète toute figuration bien qu'elle en provienne »¹⁹⁰.

Le corps de Charlotte devient un phénomène situé entre l'abstraction et la figuration. Le corps agit toujours comme référent mais, privé de son aspect tangible, il est dissous, s'apparentant davantage à une forme sombre. Le figural réside dans cet entre-deux qui défigure la représentation. Ce plan préfigure également du corps à venir. Charlotte récupère sa corporalité avec l'arrivée de son compagnon. Au moment où il la touche, elle devient nette.

3.1.3. Corps-surface transparente

Dans les analyses suivantes, le corps n'est plus seulement surface, il devient aussi transparent. Ces dissolutions du corps sont produites par l'utilisation des vitres et de leur pouvoir réfléchissant. Dans un plan de *Lost in translation*, (01:06:36-01:06:41), la réalisatrice filme le reflet de l'actrice dans la vitre donnant sur les lumières urbaines (fig.46). En réfléchissant le corps, la vitre le change en une surface transparente. Son corps apparaît alors irréel et se mélange avec les lumières de la ville. Dans *One from the heart* (00:30:46-00:31:19) et *Shame* (00:22:26-00:22:46), le personnage féminin référent est présent dans l'image et son reflet agit comme un double déformé (fig.47; fig.48).

¹⁸⁹ Dominique Païni, *L'attrait de l'ombre*, Crisnée, Yellow Now, 2007, p. 19

¹⁹⁰ *Ibid.*



fig.46



fig.47



fig.48

Le reflet se mêle aux lumières et défigure le personnage. Les corps deviennent immatériels, tel des surfaces transparentes percées de points lumineux.

3.1.4. Superposition avec les vitres

Dans *Lost in Translation* de Sofia Coppola (00:53:01- 00:53:19), Charlotte, à bord d'un taxi, regarde les enseignes lumineuses par la vitre (fig.49). La transparence de la vitre a pour effet qu'elles s'y reflètent et se superposent avec le visage de l'actrice. Le visage est défiguré par les enseignes qui défilent devant lui. Après un bref plan sur les lumières urbaines, le montage revient sur l'actrice par un plan plus serré (fig.50). Le visage est net alors que les enseignes extérieures floues se changent en des formes abstraites lumineuses et colorées. Mais la zone de netteté se modifie et atteint l'actrice. Son visage passe du net au flou (fig.51). Ce choix de mise en scène procure un effet de dissolution. Le visage s'évanouit et se dissipe dans les lumières.



fig.49

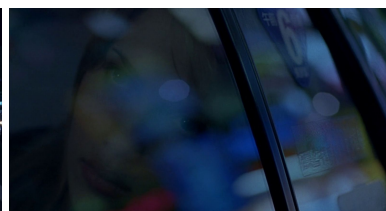


fig.50



fig.51

Gilles Deleuze, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, souligne qu'après la force d'isolation, le peintre utilise les forces de déformation et de dissipation. Il précise que, concernant la force de dissipation, « la figure s'estompe et rejoint l'aplat »¹⁹¹. Ces deux forces sont identifiables dans la séquence. Le visage, non seulement défiguré par la superposition avec les lumières, est aussi dissous et disparaît dans le fond. Il subit donc une double attaque

¹⁹¹ Gilles Deleuze *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 63.

à sa figuration. Les figures ainsi mêlées perdent leur pouvoir figuratif mais gagnent en visualité. Philippe Dubois, dans *La question du figural*, explique que le figural naît dans la déchirure de la représentation¹⁹². La figuration de Charlotte, meurtrie par ces effets de défiguration et de dissolution, produit un événement visuel qui permet une nouvelle lecture de l'image, basée non sur sa lisibilité mais sur sa visualité.

3.1.5. Surimpression

Dans *Mulholland drive* de David Lynch (02:21:12-02:21:51), une séquence défigure également les visages en utilisant la surimpression de deux images, les visages des personnages et les lumières urbaines (*fig.52; fig.53; fig.54*). Ce procédé, selon l'ouvrage *Esthétique du film*, permet de favoriser l'appréhension de l'image comme une surface, la profondeur étant plus difficile à percevoir¹⁹³. Patrick de Haas, dans le *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930*, ajoute que la surimpression ébranle « le pouvoir "communicationnel" de l'image »¹⁹⁴. L'image perd en lisibilité et met à l'épreuve le spectateur qui quitte sa relation spectaculaire avec le film.¹⁹⁵

La défiguration n'est plus créée par le jeu avec les vitres mais par le montage. Dans le long-métrage, le plan des deux personnages féminins se superpose à l'image de la ville de nuit. Elles apparaissent comme un voile. L'image de la ville de nuit est plus consistante alors que Diane et Rita sont transparentes et surexposées. Le fond est remplacé par des lumières colorées mouvantes puis le plan fait cohabiter les trois images différentes, la ville, les lumières en mouvement et les personnages. Les images de Diane et Rita s'enchaînent et coexistent à certains moments ce qui crée un niveau supplémentaire dans le plan. Leurs transparences et la surexposition, qui estompent leurs contours, participent à les défigurer et à les rendre fantomatiques. Les figures humaines perdent leur corporalité, ce qui provoque une déchirure dans la représentation.

¹⁹² Philippe Dubois, *La question du figural*, *op. cit.*, pp. 67-69.

¹⁹³ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁴ Patrick De Haas, *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930*, *op. cit.*, pp. 326-327.

¹⁹⁵ *Ibid.*



fig.52

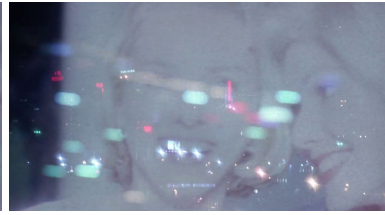


fig.53



fig.54

3.1.6. Conclusion

La mise en scène des lumières urbaines permet des altérations aux figures humaines. Elles défigurent les visages en se superposant à leur image soit par la surimpression soit par l'utilisation des reflets avec les vitres. La cohabitation des deux motifs crée une nouvelle image hybride qui entraîne une rupture dans la représentation, basée sur la défiguration, et ainsi modifie le régime de lecture de l'image, de la lisibilité à la visualité. Les séquences font déchirure sur le mode de l'altération, comme défini par Philippe Dubois dans *La question du figural*, qui ébranle la figuration¹⁹⁶. En transformant les corps en ombre ou en silhouette, la mise en scène préfigure aussi les corps à venir. Elle met ainsi en tension leur figuration.

Les différents cas de défiguration partagent la caractéristique de transformer le corps en une surface. Laura Vaessen, dans son mémoire de fin d'études, *La piscine comme objet visuel*, arrive à un constat intéressant qui rejoint cette observation : filmer les personnages comme des surfaces, favorise leur perception en tant qu'images projetées, les « ramenant au premier plan ce qu'ils sont en réalité »¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Philippe Dubois, *La question du figural*, op. cit., p. 68.

¹⁹⁷ Laura Vaesen, *La piscine comme objet visuel*, mémoire de master en arts du spectacle sous la direction de Marc-Emmanuel Mélon, Liège, Université de Liège, 2019, p. 82.

3.2. VERS L'ABSTRACTION

3.2.1. Le concret, l'abstrait et le figural

Le Larousse définit le concret par opposition à l'abstrait, comme étant « directement perceptible par les sens ; palpable, tangible, matériel »¹⁹⁸. Les figures, pour être jugées concrètes, doivent pouvoir être rapprochées d'un élément de la réalité. L'ouvrage collectif, *Traité du signe visuel*, préfère parler de « niveau d'abstraction » qui éloigne petit à petit l'image de son référent, insistant sur le fait que ce niveau d'abstraction n'est jamais nul.¹⁹⁹

Comment situer le figural entre ces deux concepts ? Selon Gilles Deleuze, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, l'image peut s'affranchir de la figuration, qu'il assimile à l'illustratif et au narratif, pour aller soit vers la forme abstraite soit vers la figure²⁰⁰. Il revendique que l'abstrait interpelle le cerveau alors que le figural fait appel au sensible²⁰¹. Luc Vancheri, commentant l'analyse de Gilles Deleuze, souligne que le figural ne se limite donc pas à l'abstraction, mais qu'il propose une troisième voie qui n'appartient ni à la figuration ni à l'abstraction²⁰². Le figural ne peut donc s'assimiler à l'abstrait.

Gilles Deleuze souligne que Bacon considère que la sensation naît dans « ce qui passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre »²⁰³. Si la peinture figurative et abstraite ne peut atteindre le sensible, c'est parce qu'elle stagne dans un même niveau. L'image cinématographique n'est pas fixe comme la peinture, elle évolue dans le temps. Elles ne peuvent être analysées de façon identique car leurs effets plastiques sont différents. Luc Vancheri relève que :

« La réalité analytique du figural ne pouvait varier que selon la nature des composantes qu'il choisit d'investir.

Qu'elle varie ne signifie pas qu'elle abandonne l'économie générale du concept, qu'elle se dispense des logiques que nous avons mises en lumière, cela signifie simplement qu'elles s'ouvrent à de nouveaux effets, à

¹⁹⁸ Définitions : concret, consulté sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/concret/17968>

¹⁹⁹ Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Édition du Seuil, 1992, p. 24.

²⁰⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, p. 39

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image, op.cit.*, pp. 11-12

²⁰³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 41.

de nouveaux phénomènes, et qu'avec eux nous faisons droit au devenir du concept, qui s'enrichit de la réalité analytique si singulière du film. »²⁰⁴

Les concepts mis en lumière, par notamment Georges Didi-huberman et Gilles Deleuze, ne peuvent s'appliquer tels quels aux films. Les séquences étudiées, en évoluant de la figuration à un certain degré d'abstraction, créent un changement de niveau dans le film. Le passage à l'abstrait intervient dans le cadre d'une œuvre qui est presque entièrement figurative, il permet donc à l'image de glisser dans un ordre différent. Le figural et le sensible se perçoivent dans les mouvements de l'image. Le figural permet donc bien d'adresser ce déplacement artistique de l'image cinématographique figurative à l'abstrait, en exposant les processus et les opérations à l'œuvre dans ce déplacement.

3.2.2. L'abstraction en peinture et au cinéma

Cette étude cherche à souligner la présence de passages d'abstraction, engendrés par la mise en scène des lumières urbaines, dans le cinéma de fiction. Pour permettre ce rapprochement, la recherche aborde l'esthétique de la peinture et du cinéma abstrait.

En peinture l'impressionnisme, puis le fauvisme et le cubisme, sont les prémices de l'abstraction²⁰⁵. La peinture arrive à l'abstraction en 1910, en s'affranchissant de la représentation et de ses codes au profit de la recherche de l'expression pure en utilisant les formes et les couleurs²⁰⁶.

Pour Michel Seuphor, dans son *Dictionnaire de la peinture abstraite*, une peinture peut être qualifiée d'abstraite quand aucun élément n'agit comme un référent de notre réalité objective²⁰⁷. Il ajoute qu'elle est donc considérée comme abstraite quand elle ne peut qu'être évaluée « en vertu de valeurs extrinsèques à toute représentation ou tant rappel de représentation »²⁰⁸. Ne pouvant être rattachée à la réalité, on est forcé de la percevoir pour sa nature picturale²⁰⁹.

Henri Alekan souligne que l'abstraction marque un tournant essentiel dans la représentation de la lumière en intensifiant l'esthétique de Manet qui se caractérise par une

²⁰⁴ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., pp. 149-150.

²⁰⁵ Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, op. cit., p. 4.

²⁰⁶ Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental, abécédaire pour une contre-culture*, p.37.

²⁰⁷ Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, op. cit., pp. 2-3.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

diminution de la profondeur, l'utilisation de contrastes violents et la suppression du relief des formes²¹⁰. L'auteur constate que les réalisateurs ont été très peu inspirés par cette conception de l'image, le naturalisme régnant toujours en maître au cinéma. Seuls les cinéastes expérimentaux des trente premières années du cinéma s'en sont éloignés mais actuellement la forme abstraite reste très marginale dans la plastique cinématographique²¹¹.

Les auteurs de *l'Esthétique du film*, relèvent que la naissance du cinéma intervient peu avant que la peinture n'accède à l'abstraction²¹². En 1912, les peintres futuristes Arnaldo Ginna et Bruno Corra réalisent le premier film abstrait, en peignant sur la pellicule. Le cinéma abstrait naît véritablement dans les années 1920 en Allemagne avec Victor Eggeling, Oskar Fischinger, Hans Richter et Walter Ruttmann. Dans *Le cinéma expérimental*, les auteurs expliquent que ces artistes tentent de créer « un langage visuel abstrait » qui toucherait aux sens, comme la peinture²¹³. L'ouvrage précise que de nombreux peintres se tournent vers le cinéma qu'ils voient comme un dispositif pouvant approfondir leurs recherches sur l'image²¹⁴. Ils restent cependant proches de la peinture car une des premières techniques utilisées par le cinéma d'abstraction est nommée le « cinéma sans caméra ». Cette pratique implique de peindre directement sur la pellicule²¹⁵. Patrick de Haas, dans *Cinéma Absolu. Avant-garde 1920-1930*, mentionne que ce procédé permet d'obtenir des effets visuels qui se rapprochent du cinéma en créant des formes lumineuses mouvantes²¹⁶. Ces images n'impliquent pas des éléments réels mais des figures abstraites. Elles ne s'inscrivent pas dans une narration, leur rôle se focalisant sur l'étude du mouvement et de la lumière²¹⁷. Les courts-métrages de ces cinéastes ont souvent cherché à associer couleur et musique²¹⁸.

L'évolution du cinéma abstrait se fait en marge de la production cinématographique classique²¹⁹. Elle est marquée principalement par les œuvres de Len Lye, de Norman McLaren, des frères Whitney, de Paul Sharits et de Peter Kubelka²²⁰. Leurs expériences

²¹⁰ Henri Alekan, *op.cit.*, p. 209.

²¹¹ *Ibid.*, p.210.

²¹² Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film, 120 ans de théorie et de cinéma*, 4e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 71

²¹³ Paul Duncan, Paul Young, *Le cinéma expérimental*, Paris, Taschen, 2009, p. 51

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Patrick de Haas, *Cinéma absolu : avant garde 1920-1930, op. cit.*, p. 528.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op.cit.*, p. 71

²²⁰ *Ibid.*

utilisent le plus souvent la pellicule mais à la fin des années 1960 et début des années 1970, les artistes se tournent petit à petit vers la vidéo analogique²²¹. Dernièrement, l'arrivée du numérique a permis l'émergence d'une nouvelle production qualifiée d' « atmosphérique » qui vise la création de flux visuels continus²²².

Selon le livre *Le cinéma expérimental*, le cinéma abstrait se situe à l'exact opposé du cinéma commercial narratif²²³. L'esthétique du film abstrait tire son origine de la peinture abstraite. En s'affranchissant de la représentation, elle s'appuie également sur l'expression via la couleur²²⁴. Les réalisateurs du cinéma abstrait cherchent à mettre en avant les valeurs esthétiques comme la couleur et la forme²²⁵. Les œuvres du cinéma abstrait partagent généralement la particularité d'insister sur l'image comme une surface en abolissant la profondeur.

La suite de l'étude se poursuit avec l'analyse d'une sélection d'œuvres de ces cinéastes choisies pour leur esthétique proche de celles des séquences étudiées. Cette sélection se concentre sur *Opus I* de Walter Ruttmann, *Variations on a circle*, *Lapis* de James Whitney et *Arabesque* de John Whitney. En relevant leurs caractéristiques plastiques, la recherche associe ces courts-métrages abstraits avec des extraits présents dans le cinéma classique de fiction. Ainsi leur rapprochement esthétique permettra de démontrer le déplacement artistique du cinéma traditionnel vers l'abstrait grâce à la mise en scène des lumières urbaines. Avant d'aborder les cinéastes abstraits, la recherche s'intéresse aux *all-over* de Jackson Pollock qui amènent des considérations différentes mais tout aussi pertinentes dans le cadre de la comparaison avec l'abstrait.

3.2.3. Analyse esthétique des œuvres abstraites

3.2.3.1. Les *all-over* de Jackson Pollock

La recherche aborde uniquement la peinture abstraite via Jackson Pollock. Plusieurs raisons justifient ce choix. Premièrement, comme le souligne Michel Seuphor, l'abstraction, à l'instar du naturalisme, est divisée en de nombreuses branches qui possèdent chacune leur

²²¹ Paul Duncan, Paul Young, *op.cit.*, p.57.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 51

²²⁵ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op.cit.*, p. 72.

esthétique propre²²⁶. Parmi celles-ci, l'expressionnisme abstrait présente la plastique la plus similaire aux passages d'abstraction trouvés dans les films. Jackson Pollock et Willem de Kooning en sont les principaux représentants²²⁷.

Deuxièmement, Gilles Deleuze, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, analyse la différence entre l'expressionnisme abstrait et le néo-plasticisme de Piet Mondrian. Il relève que le peintre, en s'affranchissant de la figuration, lui substitue davantage « un code symbolique » qu'un « diagramme »²²⁸. Le diagramme, étant selon lui, « un chaos par rapport aux données figuratives » mais qui garde un brin d'ordre²²⁹. L'expressionnisme abstrait se situe à l'opposé des œuvres de Piet Mondrian car ses représentants exploitent un « chaos non figuratif » dans une forme absolue qui se déchaîne sur l'entièreté du tableau²³⁰. Selon Gilles Deleuze, l'innovation principale de ce courant est l'utilisation de la ligne et de la tache-couleur pour elles-mêmes, sans fonction de délimitation de l'objet ou du corps. Il ajoute que Jackson Pollock va encore plus loin, en allant jusqu'à la décomposition de la peinture, il nous permet d'en percevoir sa matière.

Francis Bacon ne préconise aucune de ces deux voies car si l'*Action painting* accède à la sensation, il insiste sur le fait que le diagramme, le chaos doit être restreint à certaines zones de la peinture²³¹. Le peintre emprunte une troisième voie qui limite le chaos dans l'espace du tableau. Converser la figuration et faire naître la figure du diagramme permet de « porter la sensation au clair et au précis »²³².

La recherche s'intéresse donc à l'expressionnisme abstrait pour ce « chaos non figuratif », qui fait appel au sensible mais qui évacue la figure. Si le figural est absent des peintures abstraites, le cas du cinéma est différent. Comme expliqué dans la section *Le concret, l'abstrait et le figural*, le figural naît justement dans le changement de niveau de l'image. Les extraits abstraits ne peuvent être totalement assimilés aux peintures abstraites ou au cinéma abstrait car leur contexte ne doit être oublié. En effet, les peintures et courts-métrages abstraits représentent une œuvre dans son entièreté alors que les extraits s'inscrivent dans un film qui met la figuration au centre. Comme dans la peinture *La*

²²⁶ Michel Seuphor, *op. cit.*, p. 83.

²²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²²⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, pp. 96-97.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 95-96.

²³⁰ *Ibid.*, p. 98.

²³¹ *Ibid.*, p. 102.

²³² *Ibid.*, p. 103.

Dentellière de Vermeer abordée dans la section *La tache de couleur-lumière*, le « pan » de peinture non figuratif perturbe l'ensemble de l'œuvre, le plan abstrait perturbe la continuité narrative filmique. Même si sa plastique est similaire aux œuvres abstraites, il canalise aussi le « chaos non figuratif » à l'échelle du film.

Dans les extraits étudiés, ce chaos est donc aussi délimité mais cette fois dans le temps et non plus dans l'espace. Le montage permet le passage de l'image de la figuration à l'abstraction. Elle subit une transformation. La figuration existe bel et bien mais elle est dissoute le temps d'un instant. Le figural s'invite dans ces glissements vers l'abstrait.

Ce mémoire se focalise sur les *all-over* de Jackson Pollock, expression anglophone dont la traduction, « partout », signifie simplement que la peinture est répartie de manière uniforme sur la toile. Toutes les parties du support de création sont considérées comme égales. René Payant, dans *Jackson Pollock : questions*, souligne qu'en ne hiérarchisant pas les différentes zones de la peinture, les *all-over* suppriment la conception même de « point central » ou de « centre d'intérêt »²³³. Le spectateur ne parvient pas à focaliser son regard car la peinture n'est pas segmentée en plusieurs parties²³⁴. L'auteur souligne que ça implique également une multiplication du point de vue, le tableau pouvant être vu depuis n'importe quelle perspective²³⁵. Les *all-over* amènent le spectateur à se mettre en mouvement autour de l'œuvre, ils s'assimilent au peintre qui tourne autour de la toile²³⁶. Il est intéressant de constater que les *all-over* présentent des similitudes avec les peintures fauvistes qui demandent au spectateur de s'approcher et dont les sauts chromatiques empêchent l'appréhension de la toile dans sa globalité.

Dans *L'Art au XXe siècle*, Karl Ruhrberg souligne que le sujet de l'expressionnisme abstrait de l'acte pictural lui-même²³⁷. René Payant revendique qu'il ne faut pas chercher un sens dans les *all-over* mais uniquement se laisser affecter par leur intensité²³⁸.

Jackson Pollock utilise un procédé nommé le *dripping* qui consiste à placer la toile au sol et y faire couler ou à y projeter de la peinture avec un pinceau²³⁹. René Payant insiste sur le fait que le *dripping*, en n'impliquant pas de peindre sur la toile, conjugue contrôle et

²³³ Francois-Marc Gagnon, Nicole Dubreuil Blondin, René Payant, *Jackson Pollock : questions*, Montréal: Musée d'Art Contemporain, 1979, p. 87.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 89.

²³⁶ *Idem.*, p. 89

²³⁷ Karl Ruhrberg, *L'Art au XXe siècle*, Volume 1, Köln, Taschen, 2005, p. 273.

²³⁸ Francois-Marc Gagnon, Nicole Dubreuil Blondin, René Payant, *op. cit.*, p. 89.

²³⁹ Karl Ruhrberg, *op. cit.* p. 274.

accident²⁴⁰. Il associe la marque laissée par le *dripping*, le *drip* au résultat d'un mouvement effectué le peintre²⁴¹.



Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, 1948.

3.2.3.2. *Opus 1* de Walter Ruttmann

Pour réaliser *Opus 1*, Walter Ruttmann peint directement sur la pellicule à l'aide d'un pochoir²⁴². Raphaël Bassan, dans *Cinéma et abstraction : des croisements*, analyse le court-métrage comme un modèle de composition aussi bien musical que pictural car il est structuré dans le temps comme dans l'espace²⁴³. *Opus 1* s'appuie sur les formes et les couleurs. Se détachant sur un fond noir uni, des formes mouvantes se succèdent en variant de couleur. Cette succession se complexifie de manière progressive, la vitesse et le nombre des formes augmentant. Le fond reste uniforme mais sa couleur se modifie. Comme Viking Eggeling, Walter Ruttmann cherche à étudier la transformation de la forme en lien avec le mouvement des couleurs²⁴⁴.

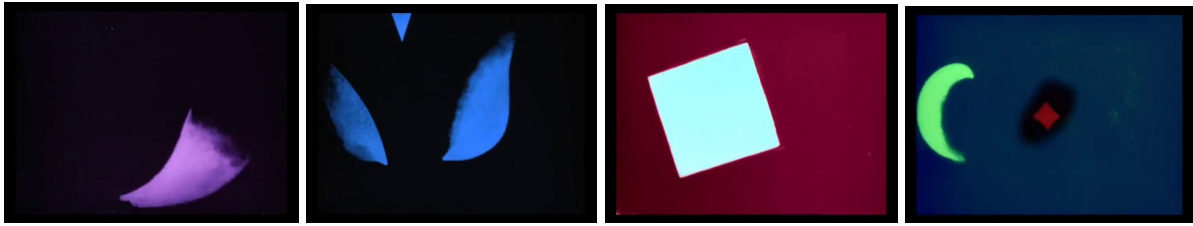
²⁴⁰ Francois-Marc Gagnon, Nicole Dubreuil Blondin, René Payant, *op. cit.*, p. 83.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

²⁴² Raphaël Bassan, *Cinéma et abstraction : des croisements*, *op. cit.*, p. 6.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 5



Walter Ruttmann, *Opus 1*, 1921.

3.2.3.3. *Variations on a Circle* de James Whitney

James Whitney a réalisé *Variations on a Circle*, un film en 8mm, durant trois ans, de 1940 à 1942²⁴⁵. Le court-métrage est composé de formes géométriques qui varient selon leur taille, leur couleur et leur position. Sur le fond noir, elles se succèdent et se chevauchent et leurs superpositions en transparence engendrent de nouvelles couleurs. Raphaël Bassan met en avant les phénomènes d'apparitions et de disparitions qui touchent les formes²⁴⁶. Par rapport, à *Opus 1* où les formes semblaient dotées de mouvements, dans *Variations on a Circle* le mouvement vient dans leur apparition qui s'effectue sous la forme d'une évolution jusqu'à leur forme définitive puis elles disparaissent.



James Whitney, *Variations on a Circle*, 1942.

3.2.3.4. *Lapis* de James Whitney

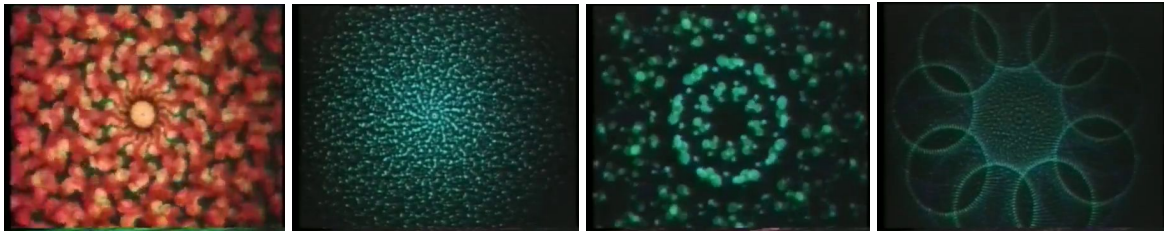
Pour réaliser *Lapis*, James Whitney se sert d'un « support d'animation programmé » créé par son frère John Whitney²⁴⁷. Paul Young, dans *Le cinéma expérimental*, souligne son esthétique particulière, proche du mandala constitué de petits points vibrants en constante

²⁴⁵ Gisèle Rapp-Meichler, Light Cone - James Whitney, Consulté sur <https://lightcone.org/fr/cineaste-341-james-whitney> .

²⁴⁶ Raphaël Bassan, *Cinéma et abstraction : des croisements*, op. cit., pp. 8-9.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

transformation²⁴⁸. Le point, sujet plastique de *Lapis*, évolue en petits halos de lumière qui ressemblent à ceux créés par les lumières floues, souvent situées en arrière-plan dans le cinéma de fiction. Ils varient en taille et en couleur.



James Whitney, *Lapis*, 1966.

3.2.3.5. Arabesque de John Whitney

En 1975, John Whitney, considéré comme le père de l'infographie, réalise *Arabesque*, en exploitant les nouvelles possibilités de la technologie numérique²⁴⁹. La composition associe des séquences de formes géométriques simples et épurées (points, lignes et contours) à une musique instrumentale méditative. Son rythme et sa tonalité semblent influencer les déplacements et les déformations de ces objets graphiques, similaires à des courbes dansantes. Les lignes sont composées d'une série de points lumineux.



John Whitney, *Arabesque*, 1976.

3.2.3.6. Conclusion

Les *all-over* de Jackson Pollock et les films abstraits étudiés, en s'affranchissant de la figuration et de l'espace perspectif, engendrent la perception de la bidimensionnalité de l'œuvre. Les courts-métrages abstraits partagent la caractéristique de détacher différentes formes géométriques, lignes ou points sur un fond de couleur uniforme, souvent noir. Walter

²⁴⁸ Paul Duncan, Paul Young, *op.cit.*, p. 53.

²⁴⁹ Yann Beauvais, Light-Cone - John Whitney, Consulté sur : <https://lightcone.org/fr/film-1556-arabesque>

Ruttmann et James Whitney, comme analysé précédemment dans la section *Blackmail : le clignotement comme mise en mouvement des formes* avec Viking Eggeling, cherchent à étudier la forme dans ses mouvements d'apparition et de disparition, et dans les rapports qu'elle entretient avec les autres formes. Ils travaillent aussi les variations de la couleur et ses liens avec les formes. Les films des frères Whitney sont composés de formes lumineuses, ce qui favorise davantage leur rapprochement avec les lumières urbaines.

Tous ces effets ont été obtenus sans s'appuyer sur le réel. Les extraits du cinéma traditionnel suivants présentent un rendu visuel similaire à celui que la mise en scène des lumières urbaines a permis de créer. La comparaison entre les deux permet d'explorer leurs similarités et de pointer en quoi ils se rattachent à l'art abstrait.

3.2.4. Lien avec le cinéma de fiction classique

3.2.4.1. Reflets et abstraction

L'univers urbain contient de nombreuses surfaces réfléchissant la lumière. Les reflets contribuent à créer des images abstraites car ils déforment la réalité. Dans *Taxi driver*, Martin Scorsese filme les lumières de la ville se reflétant sur la route mouillée (00:06:15-00:06:27). Le plan présente des points de comparaison avec le cinéma abstrait car les lumières, en défilant sur la route goudronnée, se transforment en traînées lumineuses se mouvant sur un fond noir (*fig.55*). L'espace perspectif, essentiel dans la lecture de l'image comme une représentation de la réalité, disparaît également. Plus tard dans le récit filmique, un plan se divise entre les enseignes lumineuses de la ville et leurs reflets sont déformés (00:28:05). L'image est découpée en une zone figurative et une zone abstraite (*fig.56*). Cette dernière prend la ville comme référent et propose une nouvelle version de celle-ci dissoute et abstraite. Les surfaces réfléchissantes agissent comme des miroirs déformants, elles altèrent la réalité qu'elles reflètent.



fig.55



fig.56

Les carrosseries de voiture constituent aussi une surface réfléchissante exploitée par les cinéastes. Dans *My Blueberry Night*, Wong Kar Wai effectue des gros plans d'une automobile à la carrosserie noire sur laquelle les lumières urbaines se reflètent (01:06:58-01:07:18). Les gros plans couplés aux reflets colorés engendrent une rupture dans la narration et introduisent un passage d'abstraction (*fig.57*; *fig.58*). Les plans, en se succédant en fondu enchaîné et en superposant ainsi deux images, favorisent davantage l'abstraction (*fig.59*). En affranchissant les formes de leur devoir de *mimesis* et en abolissant la profondeur, le réalisateur montre la réalité première du cinéma, une surface faite de formes lumineuses en perpétuel mouvement.



fig.57

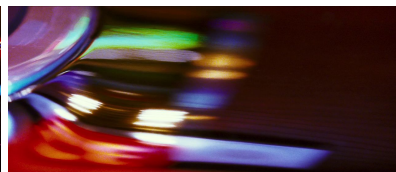


fig.58



fig.59

3.2.4.2. Plan d'ensemble de la ville

Les réalisateurs ont fréquemment recours à des plans d'ensemble de la ville de nuit. Ce type de plan permet généralement de situer l'action dans l'univers urbain. Le spectateur reconnaît la ville comme référent, mais envisagé sous un angle plastique, le plan prend une dimension abstraite. La nuit empêchant de percevoir la ville et ses volumes, l'image s'apparente alors à un fond noir sur lequel brillent des lumières, petits points blancs ou colorés.



Nicolas Winding Refn, *Drive* (00:03:42)
(00:03:20)



David Lynch, *Mulholland Drive*

Dans *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Georges Didi-huberman analyse les fonds dans les œuvres de Fra Angelico. En examinant le pré et ses fleurs dans *Noli me tangere*, il s'interroge sur la présence de « zones non figuratives » dans les œuvres du peintre²⁵⁰. Selon l'auteur, les points rouges du pré renvoient à différents référents à la fois la fleur et la « plaie christique »²⁵¹. Il les nomme alors « relative défiguration »²⁵². Ces « surfaces bariolées » sont présentes dans différentes œuvres de Fra Angelico. « Elles surgissent électivement dans ses œuvres comme des extravagances, presque comme des taches : comme des *symptômes* »²⁵³, analyse Georges Didi-huberman.



Fra Angelico, *Noli me tangere*, vers 1438-1450.

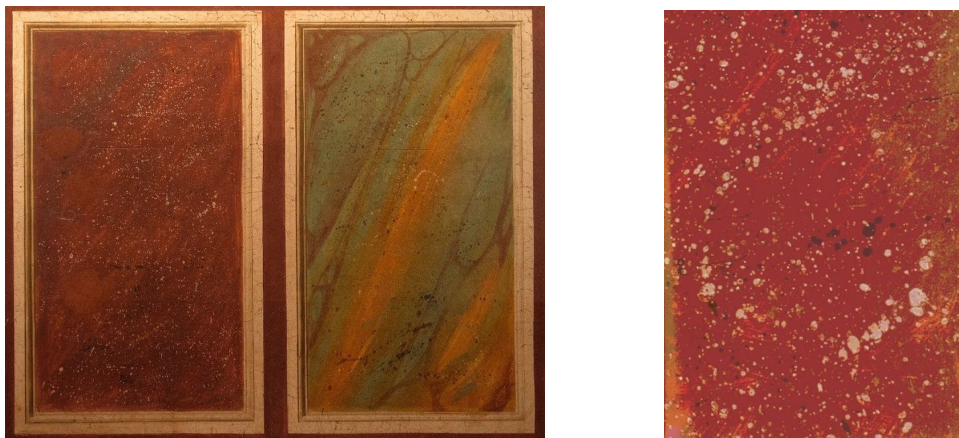
²⁵⁰ Georges Didi-huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 48

²⁵¹ *Ibid.*, p. 49

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

Il poursuit son analyse avec les marbres feints présents notamment dans la fresque surnommée *La Madone des ombres*. Les marbres feints sont des imitations peintes du marbre. Le peintre, pour reproduire les marbrures, étale une première couche de couleur « a fresco », c'est à dire sur un mur dont l'enduit est encore frais. Ensuite, il projette sur la surface de la peinture « une pluie de taches multicolores » que Georges Didi-huberman associe au dripping de Jackson Pollock²⁵⁴. Il les compare car les taches colorées s'éloignent du référent et exposent la matière picturale. À l'instar des fleurs du pré de *Noli me tangere*, la représentation du marbre s'éloigne de la simple *mimesis*. Si on s'attarde sur ces marbres, ils perdent rapidement leur fonction représentative et évoque plutôt une surface abstraite parsemée de taches²⁵⁵.



Fra Angelico, *La Madone des ombres* (détails), vers 1438-1450.

Les plans d'ensemble de la ville de nuit se présentent également comme des fonds couverts de taches, de points lumineux. Esthétiquement, ils ressemblent aux marbres feints. De plus, comme pour les oeuvres de Fra Angelico, le référent n'est pas totalement évacué. Georges Didi-huberman insiste sur l'expression « relative défiguration », le marbre servant malgré tout de référent mais faisant office de prétexte pour montrer la matière même de la peinture, ainsi libérée de la représentation. Les plans de la ville représentent de la lumière pure qui n'est plus subordonnée à l'éclairage d'une scène, à la visibilité d'une séquence ou à la lisibilité de la narration. Les points lumineux ne font pas allusion à la trace picturale mais au propre médium qui les génèrent : le cinéma et sa pulsion lumineuse. Comme vu

²⁵⁴ *Idem.*, pp. 52-53

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 53

précédemment à la section *Ascenseur pour l'échafaud : le clignotement comme effet de présence de la matière*, la lumière est la matière première de l'image cinématographique.

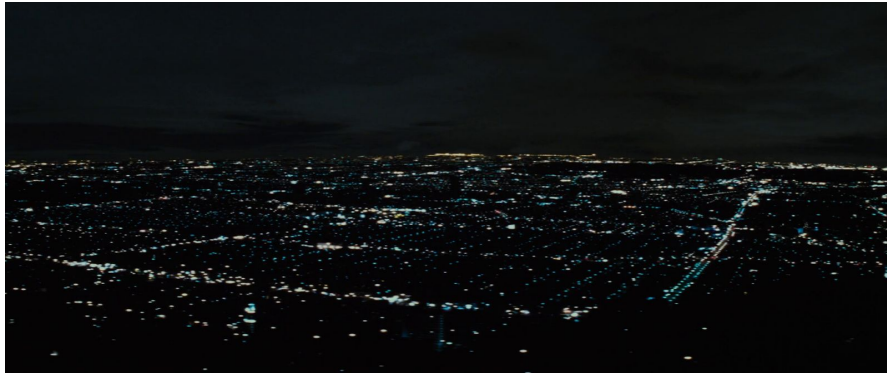
Georges Didi-huberman soulève aussi que les études précédentes de *La Madone des ombres* ont laissées de côté les marbres feints²⁵⁶. Les monographies sur Fra Angelico ne reproduisent même pas la partie inférieure contenant les marbres peints. Les plans d'ensemble urbain sont aussi généralement considérés comme accessoires, n'ayant pas d'incidence sur la narration. Ils situent uniquement le lieu de l'action, comme le pré des fleurs rouges de *Noli me tangere*.

Ces points lumineux perdus dans la nuit rappellent aussi *Arabesque* de John Whitney et *Lapis* de James Whitney par l'effet de surface qu'ils produisent et leur esthétique similaire alliant un fond noir et des points lumineux. Dans *Heat* de Michael Mann (00:28:43), les halos lumineux semblent vibrer, scintiller comme dans *Lapis*. Georges Didi-huberman opère déjà le rapprochement avec Jackson Pollock et son *dripping*.

Les œuvres de Fra Angelico et les plans d'ensemble urbain partagent la caractéristique de n'être qu'une « relative défiguration » en ce qu'ils viennent tous les deux d'un référent, le marbre et la ville. De plus, ils sont intégrés à un ensemble basé sur la représentation, la fresque et le film de fiction. Alors que les courts-métrages abstraits et les *all-over* de Jackson Pollock relèvent uniquement de l'abstraction et ne découlent pas d'un référent existant. Le pré de *Noli me tangere* et les marbres feints relèvent du figural car ils interrogent et perturbent la figuration. L'auteur les associe à des pans de couleur dont la proximité et la frontalité leur donnent un effet de présence²⁵⁷. Le plan d'ensemble intervient dans le récit filmique comme une rupture et permet à l'image de dépasser la figuration pour atteindre un certain niveau d'abstraction.

²⁵⁶ *Idem.*, p. 50.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.



Michael Mann, *Heat*, 1995

3.2.4.3. Superposition d'enseignes lumineuses

Dans *La La Land*, Damien Chazelle filme la ville et la circulation lors d'un trajet en voiture, et sur ce paysage, majoritairement noir mais ponctué de ronds de lumière, viennent se superposer différentes enseignes alors que la ville continue de défiler en arrière plan (00:12:43-00:12:48). Le fond noir et la superposition participent à annuler la profondeur du plan (*fig.60*; *fig.62*). Les enseignes lumineuses, facilement identifiables, apparaissent et disparaissent rapidement. L'image, malgré son utilisation de motifs concrets, s'éloigne de la figuration car elle détruit l'impression d'un espace réaliste. Comme vu précédemment à la section *Surimpression*, la surimpression déstabilise le pouvoir communicationnel de l'image en favorisant sa perception comme une surface. La superposition des enseignes lumineuses crée un effet similaire. La superposition d'enseignes s'observe également dans des films expérimentaux comme *Les Nuits électriques* d'Eugène Deslaw et *Broadway by light* de William Klein.

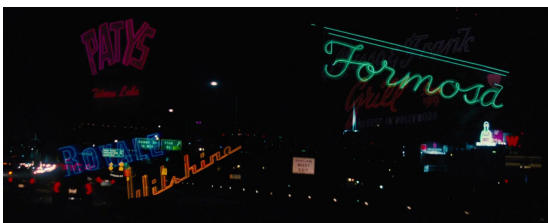


fig.60



fig.61



fig.62

Dans *New York, New York*, comédie musicale de Martin Scorsese, (00:33:42-00:34:14), une séquence montre les phares des voitures et les enseignes lumineuses de la ville de nuit (*fig.63*). L'image se superpose avec un plan du couple en train de danser. Ensuite sur la ville en fond et le couple dansant, viennent s'ajouter des enseignes lumineuses (*fig.64*), produisant trois niveaux de superposition. Progressivement, l'image en fond de la ville disparaît. Enfin d'autres plans du couple sont filmés, les enseignes lumineuses continuant d'apparaître dans l'image (*fig.65*). Cette séquence, si les différents éléments comme le couple et les enseignes sont identifiables, abolit aussi l'espace permettant au spectateur de se projeter dans le récit filmique. Il est également intéressant de constater la défiguration des personnages entraînée par la superposition de leur image avec d'autres.



fig.63

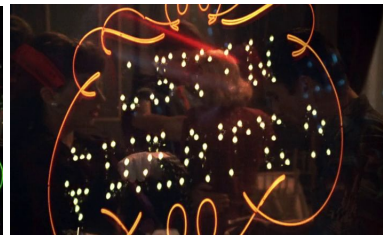


fig.64



fig.65

3.2.4.4. Le mouvement et la destruction des figures

3.2.4.4.1. Introduction

Les analyses suivantes mettent en avant le pouvoir de déformation du mouvement sur la réalité. L'image cinématographique « ne fait pas que montrer le mouvement : elle est souvent en mouvement elle-même », souligne Antoine Gaudin dans *L'espace*

*cinématographique*²⁵⁸. La spécificité du cinéma, face à l'immobilité de la peinture et de la photographie, réside dans le mouvement.

Dans son analyse du *Tempestaire* de Jean Epstein, Philippe Dubois insiste sur l'importance du mouvement et du temps au cinéma. Selon lui, la matière du cinéma est celle du temps plutôt que de l'espace : « du mouvement plus que de la trace, du flux plus que du tracé, de la modulation plus que de la structure, de la force plus que de la forme »²⁵⁹. Le mouvement exerce une force sur la forme, et celle-ci s'en trouve complètement transformée. Patrick de Haas, dans *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930*, insiste sur le pouvoir de dissolution des formes du mouvement²⁶⁰. En animant l'image, il fait et défait sans cesse les formes concrètes et figées qui l'habitent. Les différentes séquences explorent les répercussions du mouvement sur les lumières urbaines à travers le mouvement de la caméra, le mouvement présent dans l'image et aussi via la vitesse de défilement des images.

3.2.4.4.2. La voiture comme vecteur de mouvement

La ville au cinéma est souvent traversée en voiture. Le véhicule transmet sa vitesse à la caméra. Dans la section *Ville et cinéma*, Camille Bui soulignait que la transformation urbaine a aussi touché le cinéma²⁶¹. La voiture, comprise dans les évolutions de la ville, a permis au cinéma d'expérimenter les effets du mouvement.

Mauvais sang de Leos Carax donne un exemple de l'action de la vitesse sur les lumières. Lors d'une séquence, les personnages traversent la ville en automobile. Les figures humaines sont nettes mais le mouvement est déjà perceptible à l'extérieur du véhicule. Cette scène est interrompue par un changement de plan qui filme les lumières urbaines depuis la voiture (00:26:01-00:26:08). La vitesse engendre une déformation des lumières qui se transforment en de longues traces lumineuses (*fig.66; fig.68*). Le filé de lumière crée un passage d'abstraction qui casse la continuité du récit filmique. Esthétiquement, les lumières informes défilant sur un fond noir s'apparentent aux courts-métrages abstraits étudiés. L'image ne présente plus de profondeur et permet de percevoir l'image cinématographique comme une surface. La vitesse de la voiture génère des figures abstraites semblables à des

²⁵⁸ Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁹ Philippe Dubois, *La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein*, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, *op. cit.*, p. 316.

²⁶⁰ Patrick de Haas, *Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930*, *op. cit.*, p. 330

²⁶¹ Camille Bui, *op. cit.*, p. 750

lignes de lumières. La lumière excède la forme dans laquelle elle a été enfermée grâce à la vitesse. Elle semble déborder de son enveloppe.



fig.66



fig.67



fig.68

3.2.4.4.3. Le mouvement dans l'image

Les moyens de transport génèrent également du mouvement dans le plan quand ils sont filmés depuis un point de vue externe. Ceux-ci étant aussi sources de lumière, leur vitesse permet de créer des filés de lumière. Dans *My Blueberry Nights* de Wong Kar Wai (00:01:15-00:01:22), un plan sur des trains en marche produit un phénomène de flux de lumière (*fig.69; fig.71*). Un des trains en passant devant le dispositif cinématographique enveloppe un instant l'image d'un voile transparent rouge. La lumière-couleur sort également des contours de la forme dans cette séquence-ci.

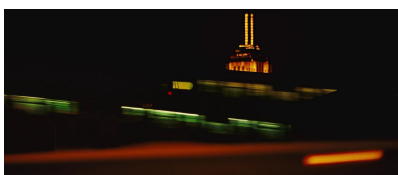


fig.69

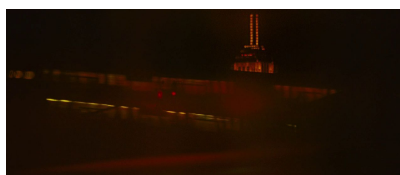


fig.70

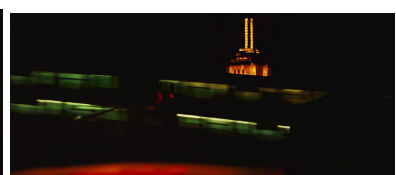


fig.71

3.2.4.4.4. La vitesse de défilement des images

Philippe Dubois aborde également le mouvement du film lui-même qui concerne les ralentis, accélérés et réversions, autrement dit la vitesse de défilement des images²⁶². Ces procédés invitent le figural car « ils ne sont pas là pour orner ou embellir la représentation ils la modifient en profondeur en exposant l'instabilité de ses formes et les transmutations de sa

²⁶² Philippe Dubois, *La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein*, op. cit., p. 317.

matière. »²⁶³. Patrick de Haas associe les ralentis et les accélérés aux gros plans car ils révèlent ce qui échappe à notre perception ordinaire²⁶⁴. Ils permettent d'accroître les capacités de la vision humaine et de mettre en avant la « texture » et la « plasticité » de l'image²⁶⁵.

Dans *Chungking Express*, le réalisateur Wong Kar Wai travaille l'image en jouant sur sa vitesse de défilement. Une séquence du long-métrage montre le personnage féminin à la perruque blonde fuyant dans les rues de Hong Kong (00:20:45-00:21:48). La scène est composée de plusieurs plans filmés caméra à l'épaule. La caméra suit le personnage et sa course crée du mouvement et une image saccadée (*fig.72; fig.74*). Le réalisateur freine la vitesse de défilement des images, le mélange complexe de vitesse et de ralenti permet d'explorer les effets du mouvement. Son action de défiguration est clairement visible. La course ayant lieu dans les rues de Hong Kong, les effets du mouvement s'observent sur les enseignes lumineuses. Elles sont déformées en traînées de lumière. Le ralenti permet d'assister à cette dissolution de la forme dans sa propre lumière. Le mouvement procure la sensation que la couleur-lumière déborde. Le pouvoir de dissolution des formes du mouvement est visible grâce au ralenti. Ce plan engendre une expérience de la perception car il nous permet d'accéder à l'invisible et de découvrir comment le mouvement affecte les formes.

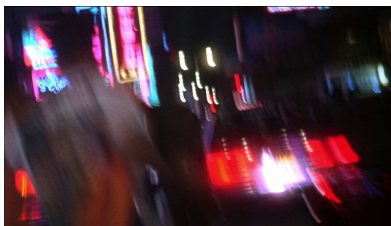


fig.72

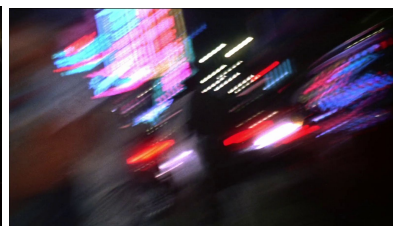


fig.73

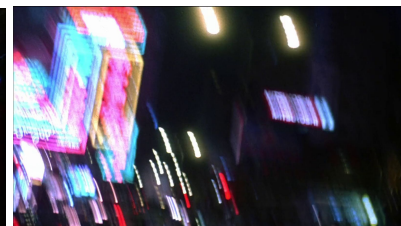


fig.74

Dans cette séquence et les précédentes, le mouvement, en déformant les lumières, se caractérise par la formation de filés, de traînées ou de lignes de lumière. Elles s'apparentent aux giclures des *all-over* de Jackson Pollock. Les *all-over* sont composés de taches et de lignes. Madeleine Deschamps, dans *La peinture américaine, les mythes et la matière*, relève que le dripping du peintre est le résultat de la mise en mouvement du corps. Les mouvements

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ Patrick de Haas, *op. cit.*, p. 458.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 484.

de l'artiste se transforment en une peinture²⁶⁶. René Payant assimile le *drip* à un « signe bidimensionnel de la mort de l'énergie qui animait la giclure [...] son tracé désordonné sur la surface est l'indice de ce mouvement passé »²⁶⁷. Les traînées de lumière et le *drip* partagent donc la caractéristique d'être le résultat visuel de l'action d'une force. La matière lumineuse semble se liquéfier et couler dans le plan.

Une partie du générique d'ouverture de *Taxi Driver*, (00:01:26-00:01:47) fait découvrir la ville au spectateur à bord du taxi de Travis. Il avance dans un environnement fait uniquement de lumières urbaines (*fig.75*; *fig.76*). Elles sont mouvantes et floues, le mouvement provenant à la fois du véhicule depuis lequel la caméra filme et des autres voitures. Floues, elles laissent également des traînées de lumière. La ville est dissoute par ses propres lumières. En surpassant leurs formes, elles décomposent la ville qui devient une image abstraite. L'analyse de ce plan rejoint les précédentes. L'univers urbain apparaît également se liquéfier et couler, comme si la couleur est revenue à son état de peinture. La lumière-couleur, en excédant les contours de la forme, ressemblent plastiquement à de la peinture qui dégouline sur une toile.



fig.75

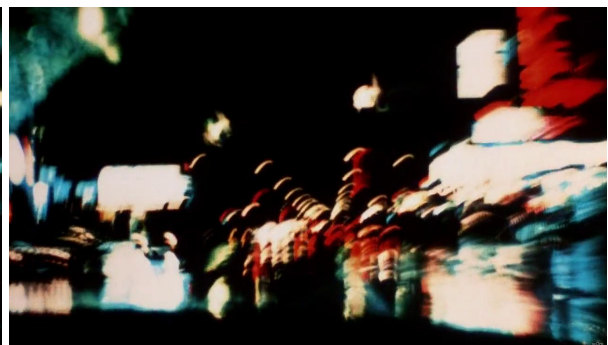


fig.76

3.2.4.5. Conclusion

Dans *Réflexions sur mon métier*, Carl Th. Dreyer constate que le cinéma est très souvent cantonné au naturalisme et qu'il doit chercher à s'en affranchir²⁶⁸. Selon lui, la seule

²⁶⁶ Madeleine Deschamps, *La peinture américaine, les mythes et la matière*, Paris : Denoël, 1981, p. 179

²⁶⁷ Francois-Marc Gagnon, Nicole Dubreuil Blondin, René Payant, *Jackson Pollock : questions, op. cit.*, p. 85.

²⁶⁸ Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Copenhague, Éditions de l'étoile, 1964, p 94.

façon pour le cinéma de se transfigurer passe par l'abstraction. Pour l'auteur, le meilleur outil pour atteindre l'abstraction réside dans l'utilisation de la couleur²⁶⁹. Il insiste sur le potentiel immense de la couleur dans la recherche de l'abstraction. Mais celle-ci reste enchaînée à la représentation réaliste, il faut l'en émanciper. La présente recherche a déjà envisagé le pouvoir d'altération du réel de la couleur, dans le chapitre *Les lumières urbaines : Le fauvisme au cinéma*. Mais Carl Th. Dreyer indique une autre voie intéressante pour obtenir une image abstraite différente. Il propose de supprimer l'espace perspectif et la profondeur de l'image en disposant « les surfaces colorées sur une seule grande surface bariolée, de telle sorte que soient supprimées les notions de premier plan, plan intermédiaire et arrière-plan »²⁷⁰. En procédant de la sorte, on obtiendrait une image nouvelle.

Les extraits analysés parviennent à une image abstraite en suivant cette méthode. Dans la majorité des plans étudiés, la profondeur est annulée et l'image se transforme en une surface sur laquelle se meuvent des formes colorées. La nuit, les carrosseries de voitures, les trottoirs agissent comme des fonds de couleur uniforme. Leur plastique s'assimile au cinéma abstrait et est propice à l'étude de la forme et de ses transformations. Le gros plan, comme sur les carrosseries de voiture ou sur les routes humides, ou, à l'opposé, les plans très larges favorisent l'abstraction de l'image.

L'esthétique des *all-over* de Jackson Pollock s'identifie également dans les plans analysés. La pluie de taches qui recouvrent ses œuvres s'assimile aux points lumineux des plans d'ensemble. Quant aux giclures, elles se rapprochent des motifs créés par les déformations du mouvement sur la lumière. Ces deux éléments travaillent la matière lumineuse filmique. Les points donnent à voir la lumière autrement qu'en tant qu'éclairage et les traînées liquéfient la lumière, lui prêtant un aspect tangible qui déforme les sources lumineuses.

Dans la conclusion du chapitre *Les lumières urbaines : le fauvisme au cinéma*, Nicole Brenez interrogeait ce que pouvait la couleur en dehors de la forme. Le mouvement permet à la lumière-couleur de s'émanciper de sa forme et même de la transformer. Le mouvement et la lumière libère la couleur de son contour.

Philippe Dubois, dans *La question du figural*, souligne que la déchirure, élément constitutif de l'événement figural, peut se produire par l'altération, comme vu avec les

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 98.

analyses des séquences de défiguration des personnages, mais également par l'altérité²⁷¹. L'effet d'altérité, contrairement à l'altération, ne transforme pas la représentation mais crée un nouveau mode de lecture de l'image qui évacue tout lien à la figuration²⁷². Il se caractérise par le concept de dissemblance. S'il prend l'exemple des films peints de Paul Sharits et de Len Lye, il insiste sur le fait que l'altérité réside aussi dans des films considérés comme classiques. Les extraits étudiés opèrent une rupture dans la figuration sur le mode de la dissemblance, comme l'indique leur proximité avec le cinéma abstrait.

²⁷¹ Philippe Dubois, *La question du figural*, op. cit., p. 69.

²⁷² *Ibid.*

CONCLUSION

La proposition du présent mémoire est double : elle consiste à établir le potentiel des lumières urbaines à déplacer artistiquement vers l'abstrait le cinéma de fiction, et à défendre la grande pertinence de l'analyse figurale pour révéler ce potentiel.

Il faut d'abord rappeler que cette étude ne se voulait pas exhaustive vu l'ampleur du corpus. Certaines pistes ont été privilégiées plus que d'autres. Philippe Dubois par exemple dans son analyse du *Tempestaire* de Jean Epstein, interroge la matière-bruit comme une dimension du figural²⁷³. Cette piste pourrait être envisagée dans le cas des lumières urbaines et le grésillement caractéristique du néon.

Un premier constat a été posé dans la partie *L'état de la question* sur la faible présence dans la littérature de corpus abordant les lumières de la ville. Les analyses existantes concernent essentiellement des considérations techniques ou symboliques. Ce constat a conforté l'intérêt de la contribution de ce mémoire au domaine d'étude. Deuxième constat posé dans cette partie, suivant entre autres les propos d'Eva Pervolovici et de Jacques Aumont : la lumière est rarement traitée comme une matière. Ces auteurs affirment que la lumière reste souvent cantonnée à sa fonction d'éclairage, de mise en valeur des autres objets de l'image. La lumière, de nature informe et visible uniquement par ses effets, interroge la représentation en soulevant la question : « comment représenter l'irreprésentable ? ». Cette partie constate enfin en troisième lieu, la pertinence de l'analyse figurale comme approche et méthode suivies dans le présent travail pour étudier l'association de la lumière à l'urbain, milieu particulièrement riche en phénomènes visuels.

La seconde partie a examiné l'effet sur l'image de deux phénomènes propres aux lumières urbaines – le clignotement et la lumière-couleur – qui peuvent être considérés comme premières étapes vers l'abstraction. Concernant le clignotement, les séquences analysées ont mis en évidence son pouvoir de mise en mouvement des formes, son effet de présence de la matière lumineuse filmique et sa capacité à altérer la corporalité par la

²⁷³ Philippe Dubois, *La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein*, op. cit., pp. 301-307.

surexposition. Quant à la lumière-couleur, second phénomène présent en milieu urbain, apte à altérer la couleur des objets, des corps ou des lieux, a été étudiée par le biais du fauvisme. La recherche revendique, en effet, que les lumières urbaines permettent à l'image cinématographique de s'affranchir du réalisme chromatique. Elles décuplent les possibilités du réalisateur dans son utilisation de la couleur. L'analyse a comparé les extraits étudiés avec les peintures fauvistes, courant précurseur dans l'émancipation de la couleur. L'étude de l'esthétique fauve a fourni une grille de lecture des extraits choisis. La lumière-couleur entraîne la segmentation de l'image en différentes zones et des sauts chromatiques. Les lumières urbaines affectent également les corps. En leur attribuant des couleurs inédites, elles les métamorphosent et affectent leur figuration réaliste.

La troisième partie s'est divisée en deux chapitres. Nous avons commencé par envisager les défigurations et les dissolutions subies par les personnages du récit filmique. Les procédés mis en avant comme la surimpression et la superposition fonctionnent sur le mode de la défiguration, qui crée une déchirure dans le récit filmique basée sur l'altération de la figuration. Le dernier chapitre s'est penché sur des extraits évacuant toutes données figuratives. Les films abstraits et les *all-over* de Jackson Pollock ont servi de point d'ancrage pour repérer l'abstraction dans les séquences étudiées. Les images abstraites ont été générées à partir des surfaces réfléchissantes, des plans d'ensembles, du mouvement et de la vitesse de défilement du film. Les passages d'abstraction déchirent la narration sur le mode de la dissemblance qui induit une lecture différente, basée sur la visualité.

Au fil des analyses, un élément caractéristique est venu de manière récurrente s'immiscer dans la réflexion, pour mériter finalement un statut transversal. Il s'agit de la réduction progressive de l'image, lors de sa translation vers l'abstraction, à un état d'image-surface.

Cela provoque premièrement une « expérience de la visualité », les images-surfaces entrant en rupture avec l'esthétique traditionnelle perspective du cinéma de fiction et ses images immersives pour le spectateur. Cette expérience donne à voir le cinéma dans sa réalité première, une surface. L'image-surface place le spectateur dans une relation différente à l'image, qui, ne pouvant plus lire l'image, commence à la voir.

En second lieu, l'image-surface nous livre un mode d'étude des formes dans lequel elles sont considérées pour elles-mêmes, de manière intrinsèque. Les différentes analyses l'ont mis en exergue. Dans *Blackmail*, le fond noir et le clignotement facilitent l'observation

de l'apparition, la disparition, la mise en mouvement et la transformation des formes. Dans *Eyes wide shut*, la segmentation de l'image en zones et la capacité englobante de la lumière encouragent la perception de la manière dont les formes sont affectées par la couleur, créant de nouveaux ensembles et de nouvelles interrelations. Dans *Chungking Express*, le mouvement et le ralenti nous permettent de découvrir l'action de la force sur les formes, la couleur excédant sa propre forme et la défigurant de l'intérieur, la liquéfiant. Le contexte, généré par l'image-surface, favorise une lecture figurale de l'image dans laquelle les formes sont envisagées en tant que telles, pour les processus qui les travaillent, le mouvement, la transformation, l'apparition, la disparition, la déformation et la dissolution.

La recherche conclura sur le bien-fondé de l'analyse figurale pour étudier les phénomènes visuels engendrés par la mise en scène des lumières urbaines. L'analyse figurale identifie les processus mis en œuvre dans les séquences d'image, enchaînements d'opérations aboutissant à la production d'un résultat abstrait, Ces enchaînements transforment l'image cinématographique de manière graduelle ou très rapide, en s'appuyant sur les mécanismes offerts par les lumières urbaines. Le clignotement, la dissolution avec le jeu sur le flou, la surimpression, les sauts chromatiques, la superposition, la réflexion, la contraction de l'espace due au gros plan et la force du mouvement constituent les opérations en mesure de travailler la matière de l'image filmique pour la déplacer vers l'abstrait.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la lumière et la couleur au cinéma

Ouvrages :

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984.

AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, 2010.

AUMONT Jacques, *La couleur en cinéma*, Paris, Éditions de la cinémathèque française, 1995.

COSTA DE BEAUREGARD Raphaëlle, *Cinéma et couleur*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009.

GOETHE Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, 3e édition, Paris, Triades, 2003

LOISELEUX Jacques, *La lumière en cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

MOUREN Yannick, *La Couleur au cinéma*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

PAÏNI Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Crisnée, Yellow Now, 2007.

Articles :

GUILHAUME Paul, «La lumière fait l'espace...l'espace crée la lumière», dans *Positif*; 649, 2015, p. 50-53.

LANNUZEL Michelle, «Espace et lumière», dans *Raison présente*, Vol.196 (4), 2015, p.65-71

PERVOLOVICI Eva, «Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort», dans *Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest*, Issue 53, 09/10/2015.

Sur la ville au cinéma

Ouvrages :

BELMANS Jacques, *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles, De Bœck, 1977.

BOUJUT Michel, DOUCHET Jean, DANÉY Serge, GRENIER Lise (dir.), *Cités-cinés*, Éditions Ramsay et la Grande Halle/La Villette, 1987.

JOUSSE Thierry, PAQUOT Thierry, dirs, *La ville au Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

NINEY François (dir.), *Visions urbaines. Les villes d'Europe à l'écran*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994.

Sur le cinéma au sens large

Ouvrages :

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film, 120 ans de théorie et de cinéma*, 4e édition, Paris, Armand Colin, 2016.

AUMONT Jacques, *L'image*, 2eme édition, Paris, Nathan, 2000.

AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris, Éditions Images Modernes, 2005.

AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, La Différence, 2007.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

TH. DREYER Carl, *Réflexions sur mon métier*, Copenhague, Editions de l'étoile, 1964.

Sur le cinéma expérimental

Ouvrages :

ALBERA François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

BEAUVAIS Yann, *Paul Sharits*, Les presses du réel, 2007.

BASSAN Raphaël, *Cinéma et abstraction : des croisements*, Paris, Paris expérimental, 2007.

BASSAN Raphaël, *Cinéma expérimental, abécédaire pour une contre-culture*, Crisnée, Yellow Now, 2014.

DE HAAS Patrick, *Cinéma absolu. Avant garde 1920-1930*, Valréas, Mettray éditions, 2018.

DUNCAN Paul, YOUNG Paul, *Le cinéma expérimental*, Paris, Taschen, 2009.

Articles :

BUI Camille, «L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la « symphonie urbaine » au tournant des années 1930», dans *Annales de géographie*, Issue 695, 2014, pp. 744-762.

Sur la peinture

Ouvrages :

GAGNON Marc-François, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, PAYANT René, *Jackson Pollock : questions*, Montréal: Musée d'Art Contemporain, 1979.

GRAMMONT Claudine, *Le fauvisme cent ans après*, Perspective, 2009

MULLER Joseph-Émile, *Le Fauvisme*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1967.

.RUHRBERG Karl, *L'Art au XXe siècle*, volume 1, Köln, Taschen, 2005.

SEUPHOR Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1957

Articles :

SORLIN PIERRE, «La couleur est-elle une forme», dans *La Forme en jeu*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1998.

Sur la notion de figural

Ouvrages :

- AUBRAL François, CHATEAU Dominique, *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Bœck, 1998.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- DUBOIS Philippe, «La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein», dans *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, 1998, pp. 267-323.
- ÉDELIN Francis, KLINKENBERG Jean-Marie, MINGUET Philippe, *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Édition du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992, p. 24.
- LYOTARD Jean-François, *Discours Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.
- MURCIA Claude, TAMINIAUX Pierre, *Cinéma Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, Coll. "Champs Visuels », 2004.
- VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

Mémoires :

- VAESEN LAURA, *La piscine comme objet visuel*, mémoire de master en arts du spectacle sous la direction de Marc-Emmanuel Mélon, Liège, Université de Liège, 2019.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| LES LUMIÈRES URBAINES AU CINÉMA : ETAT DE LA QUESTION | 9 |
| 1.1. ÉTAT DE LA QUESTION | 11 |
| 1.1.1. La lumière au cinéma | 11 |
| 1.1.2. Ville et cinéma | 12 |
| 1.1.3. Les lumières urbaines | 16 |
| 1.2. L'ANALYSE FIGURALE | 18 |
| 1.2.1. Introduction au figural | 18 |
| 1.2.2. La lumière et le figural | 21 |
| 1.2.3. Lumière et espace, ville et figural | 24 |
| ANALYSE DES EFFETS FIGURaux DU CLIGNOTEMENT ET DE LA LUMIÈRE-COULEUR | 27 |
| 2.1. ENSEIGNES LUMINEUSES ET CLIGNOTEMENT | 29 |
| 2.1.1. Introduction | 29 |
| 2.1.2. Le cinéma structurel | 29 |
| 2.1.3. Analyse des séquences | 31 |
| 2.1.3.1. Blackmail : le clignotement comme mise en mouvement des formes | 31 |
| 2.1.3.2. Ascenseur pour l'échafaud : le clignotement comme effet de présence de la matière | 35 |
| 2.1.3.3. King of New York et Murder my sweet : le clignotement comme effet d'altération du visage | 37 |
| 2.2. LES LUMIÈRES URBAINES : LE FAUVISME AU CINÉMA | 39 |
| 2.2.1. Introduction | 39 |
| 2.2.2. Le fauvisme | 40 |
| 2.2.3. L'esthétique fauve | 41 |
| 2.2.4. Et la couleur au cinéma ? | 43 |
| 2.2.5. Quand l'extérieur éclaire l'intérieur | 45 |
| 2.2.6. Sauts chromatiques | 46 |
| 2.2.7. Reflets et corps | 50 |
| 2.2.8. La tache de couleur-lumière | 53 |
| 2.2.9. Conclusion | 55 |
| DE LA DISSOLUTION DE LA FIGURE À L'ABSTRACTION DE L'IMAGE | 57 |
| 3.1. LA DÉFIGURATION ET LA DISSOLUTION DES PERSONNAGES | 59 |
| 3.1.1. Introduction | 59 |
| | 97 |

| | |
|---|-----------|
| 3.1.2. Altération et préfiguration | 59 |
| 3.1.3. Corps-surface transparente | 62 |
| 3.1.4. Superposition avec les vitres | 63 |
| 3.1.5. Surimpression | 64 |
| 3.1.6. Conclusion | 65 |
| 3.2. VERS L'ABSTRACTION | 66 |
| 3.2.1. Le concret, l'abstrait et le figural | 66 |
| 3.2.2. L'abstraction en peinture et au cinéma | 67 |
| 3.2.3. Analyse esthétique des œuvres abstraites | 69 |
| 3.2.3.1. Les all-over de Jackson Pollock | 69 |
| 3.2.3.2. Opus 1 de Walter Ruttmann | 72 |
| 3.2.3.3. Variations on a Circle de James Whitney | 73 |
| 3.2.3.4. Lapis de James Whitney | 73 |
| 3.2.3.5. Arabesque de John Whitney | 74 |
| 3.2.3.6. Conclusion | 74 |
| 3.2.4. Lien avec le cinéma de fiction classique | 75 |
| 3.2.4.1. Reflets et abstraction | 75 |
| 3.2.4.2. Plan d'ensemble de la ville | 76 |
| 3.2.4.3. Superposition d'enseignes lumineuses | 80 |
| 3.2.4.4. Le mouvement et la destruction des figures | 81 |
| 3.2.4.4.1. Introduction | 81 |
| 3.2.4.4.2. La voiture comme vecteur de mouvement | 82 |
| 3.2.4.4.3. Le mouvement dans l'image | 83 |
| 3.2.4.4.4. La vitesse de défilement des images | 83 |
| 3.2.4.5. Conclusion | 85 |
| CONCLUSION | 87 |
| BIBLIOGRAPHIE | 91 |