

**“Impénétrable profondeur :
pour une réévaluation de la profondeur de champ
dans *Citizen Kane*”**

par Jean-Baptiste Massuet

¹ Jean-Pierre Berthomé et François Thomas,
Citizen Kane, Flammarion, coll. « Cinémas »,
Paris, 1992, p. 9.

² *Idem*.

³ *Ibid*, p. 57.

Le premier film d’Orson Welles, sorti en 1941, m’a toujours paru relever d’un étonnant paradoxe. Alors qu’il constitue, comme le rappellent Jean-Pierre Berthomé et François Thomas dans leur ouvrage qui lui est consacré, « le film le plus commenté à l’université, et celui sur lequel il a le plus été écrit »¹, *Citizen Kane* n’est pourtant pas le film le plus évident ni le plus accessible qui soit. Au lieu d’ouvrir à l’interprétation, ce film paraît à l’inverse presque fermé sur lui-même, clos dans sa perfection formelle. S’il est dès lors le lieu d’un « défi jeté à celui qui l’approche »², pour reprendre le terme des deux auteurs déjà cités, c’est bien que *Citizen Kane* ne se laisse pas facilement aborder et qu’il constitue presque un obstacle à sa propre révélation (du « No Trespassing » initial au « Rosebud » final) : lorsque l’on bute sur un objet, se fait alors jour le défi consistant à vouloir le comprendre ou à chercher à mieux le cerner.

Un autre paradoxe relevé par Berthomé et Thomas, en dépit de ce « défense d’entrer », « à peine la caméra a-t-elle identifié la pancarte que, comme mue par une volonté propre, elle se joue des grilles qui lui sont opposées, se rapproche inexorablement de Xanadu, et, passe-muraille, entre par la fenêtre fermée dans la chambre du maître des lieux [...] »³.

Il semble en effet que tout le film mette en jeu une forme de double discours oxymorique, tendant tout à la fois à constituer une série d'obstacles pour le spectateur et, dans un même mouvement, à les briser, sans pour autant que ces effractions n'aboutissent à une quelconque révélation ou à une quelconque résolution du mystère entourant le récit. Or, aussi exploré soit-il par un certain nombre d'écrits universitaires en termes esthétiques, ce paradoxe nous paraît être, malgré tout, majoritairement peu étayé en termes techniques. Il serait ainsi intéressant de revenir, en ces termes, sur la figure de style dominante du film de Welles, à savoir l'usage intensif de la profondeur de champ, lieu privilégié, selon nous, de ce paradoxe insoluble que le film travaille au cœur même de son imagerie. Alors qu'elle serait censée offrir une appréhension tridimensionnelle de l'espace, et ainsi, une plus grande liberté de déplacement imaginaire au cœur de celui-ci -on pénétrerait dès lors sans difficulté l'image tout en brisant le « défense d'entrer » inaugural- elle constitue en fait, paradoxalement, un obstacle visuel qui me paraît être l'une des premières raisons de l'opacité du film, et donc, de la difficulté d'approche de celui-ci pour le public qui le découvre, encore aujourd'hui. Loin de nous l'idée de déceler dans le film une lecture profondément nouvelle, bouleversant la *doxa* critique qui entoure le long métrage, mais il semble qu'en empruntant un chemin de traverse encore peu commenté, il s'avère possible d'aboutir à des conclusions, certes déjà avancées par d'autres auteurs⁴, mais éclairées sous une lumière nouvelle -non plus celle jaillissant des projecteurs de Gregg Toland, directeur de la photographie du film, mais plutôt celle émanant des laboratoires dirigés par Vernon Walker, responsable de ses effets spéciaux photographiques. Une telle démarche implique, sans surprise, un retour imposé à l'approche critique d'André Bazin liée à la notion de réalisme et à sa popularisation -elle-même clairement inspirée par le discours que Gregg Toland a pu avoir sur le film au début des années 1940- et au contresens auquel celui-ci s'expose (l'image de *Citizen Kane* est-elle

⁴ voir, par exemple, le texte de David Bordwell sur son blog : www.davidbordwell.net/blog/2007/10/10/do-filmmakers-deserve-the-last-word, consulté le 01/03/2018.

vraiment « réaliste » ? À quoi ce terme renvoie-t-il, d'ailleurs, pour Bazin ou pour Toland ?). Déjà mis en évidence par Berthomé et Thomas, ce contresens téléologique (nous nous dirigerions vers un cinéma toujours plus « réaliste ») pourrait être plus étayé techniquement, par le biais d'une mise au jour du travail d'un certain Linwood G. Dunn, membre méconnu de l'équipe de Vernon Walker, qui n'est autre que le responsable des effets optiques du film. C'est pour cette raison que nous chercherons, finalement, à insister de nouveau sur la dimension mystérieuse et énigmatique que la technique même du film tend à injecter au cœur de la structure de l'image.

Bazin et le « plus de réel »

Pierre Berthomieu a souligné, dans son ouvrage *Hollywood Classique - Le Temps des géants*, la réévaluation critique et historique du premier film de Welles en évoquant « l'invention de l'importance de *Citizen Kane* ». L'auteur invoque ainsi un « film central et révolutionnaire pour la pensée théorique et critique, dans lequel on a voulu voir nombre de commencements »⁵. S'il n'est pas ouvertement cité, gageons que l'auteur vise, entre autres, l'importance historique conférée au film par le critique André Bazin, en particulier par rapport à l'usage de la profondeur de champ que l'auteur analyse dans son célèbre texte « L'Évolution du langage cinématographique »⁶.

Ainsi, selon Bazin, « la notoriété de *Citizen Kane* ne saurait être surfaite. Grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise de vue, la caméra restant même immobile »⁷. Entre ces deux phrases apparaît clairement un lien de causalité sous-jacent qui paraît faire de la profondeur de champ l'explication -la seule ?- de la notoriété du film. Cette technique cinématographique consistant à construire une image intégralement nette du premier au dernier plan, en jouant sur la distance focale, est ici analysée comme un principe visuel radicalement nouveau, sans précédent, expliquant l'importance accordée par le critique au film en faisant usage.

⁵ Pierre Berthomieu, *Hollywood Classique - Le Temps des géants*, Rouge Profond, coll. « Raccords », Paris, 2009, p. 38.

⁶ Texte synthétisé et réédité dans l'anthologie *Qu'est-ce que le cinéma ?* [première édition : 1985], Éditions du Cerf, coll. « 7^{me} Art », Paris, 2002. Citons également, du même auteur, « La Technique de *Citizen Kane* » paru dans la revue *Les Temps modernes*, en février 1947, dans lequel Bazin parle de « réalisme intégral », notion sur laquelle nous reviendrons à la fin du texte.

⁷ André Bazin, *op. cit.*, p. 73.

Pourtant, à première vue, Bazin ne paraît pas dupe vis-à-vis de l'idée de « première fois » dégagée par une telle affirmation, écrivant juste après que « certes, pas plus que Griffith le gros plan, Orson Welles “n’inventait” la profondeur de champ ». Cependant, cette prise de précaution n'est qu'un leurre, permettant de réaffirmer l'innovation du procédé puisque Bazin ne l'attribue auparavant qu'aux « primitifs du cinéma [...] et pour cause. Le flou dans l'image n'est apparu qu'avec le montage »⁸. Welles aurait ainsi libéré le cinéma de l'emprise du montage, lequel isolait jusqu'alors les éléments en fonction des plans et tendait à guider le spectateur tout en le privant d'une appréhension globale plus « réaliste » d'une scène. Se dessine ici la réappropriation d'un procédé cinématographique, que Jean-Louis Comolli a largement analysée au sein de sa longue étude « Technique et idéologie » parue de 1971 à 1972 dans les *Cahiers du cinéma*⁹. L'idée principale défendue par Bazin est la suivante : « la profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste »¹⁰. S'illustre ici le « plus de réel » bazinien que Comolli décrit par ailleurs ainsi dans la première partie de son article : « la profondeur de champ devient pour [Bazin] à la fois le moyen et le symbole de l'irréversible accomplissement de la “vocation réaliste du cinéma”, de la “régénérescence réaliste du récit” »¹¹. Il est évident que cette approche bazinienne ne se fait pas jour *ex-nihilo* et qu'elle se fait l'écho d'un contexte de pensée singulier : de fait, elle s'inscrit bien dans la continuité du discours porté par Gregg Toland lui-même sur le film. En 1941, dans la revue *American Cinematographer*, Toland évoque lui-même le « réalisme de *Citizen Kane* » en ces termes : « l'axe central du film est le réalisme. Alors que nous travaillions ensemble sur le scénario et la pré-production, Welles et moi sentions [...] que le film devait être présenté à l'écran de telle manière que le public pût sentir qu'il regardait la réalité, plutôt que simplement un film »¹². Toland relève

⁸ *Idem*.

⁹ Réédité dans Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle* suivi de *Technique et idéologie*, Verdier, Paris, 2009.

¹⁰ André Bazin, *op. cit.*, p. 75.

¹¹ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, p. 158.

¹² Gregg Toland, « Realism for “*Citizen Kane*” », *American Cinematographer*, vol. 22, n°2, février 1941, p. 54 (traduction personnelle de l'anglais).
Voir également à ce sujet : Gregg Toland, « How I Broke the Rules in *Citizen Kane* », *Popular Photoplay*, juin 1941, pp. 55 ; 90-91.

¹³ À ce titre, le rôle des *matte paintings* dans le film pourrait sans doute constituer un autre angle d'approche, similaire au nôtre, mais ouvrant peut-être sur une perspective légèrement différente. Une réflexion sur le travail de Mario Larrinaga, Chesley Bonestell et Fitch Fulton constituerait ainsi un autre éclairage essentiel, que nous ne ferons qu'évoquer de très loin ici.

¹⁴ Greg Toland, *op. cit.*, p. 54 (traduction personnelle de l'anglais).

à ce titre deux problèmes directement reliés (*closely interrelated*) à ce choix : le premier concerne les décors, lesquels étaient conçus de manière à faire écho à la caractérisation des personnages¹³, le second concerne le « flow visuel » du film ; Toland l'écrit alors très clairement : il s'agissait d'éviter au maximum les « coupes franches ». « Nous prévoyions nos angles et nos compositions de manière à ce que l'action ordinairement dépeinte à l'aide de coupes soit montrée en une seule scène, plus longue -souvent au sein de laquelle l'action importante pouvait prendre place simultanément en deux points largement éloignés, de l'extrême premier plan à l'extrême arrière-plan »¹⁴. En ce sens, Bazin ne fait qu'adapter un discours technique existant pour construire sa propre réflexion. Comment pourrait-on dès lors l'accuser de contresens ? Cependant, comme le prouve la démonstration de Comolli, l'irréversible accomplissement décrit par Bazin tend à surdéterminer le procédé technique pour y associer l'idée téléologique selon laquelle le cinéma *évoluerait* nécessairement vers une illusion complète et intégrale de la réalité, qui serait son état parfait, terminal, achevé.

Dans cette perspective, visant à faire de *Citizen Kane* un film charnière dans l'évolution du cinéma vers son état le plus abouti, il n'est pas anodin que Bazin envisage le film comme une rupture. Pourtant, pour être plus précis, il faudrait signaler, avec Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, que *Citizen Kane* n'est pas le premier film à faire usage du procédé de la profondeur de champ, au-delà des « primitifs du cinéma ». De fait, Gregg Toland « a déjà expérimenté avec ce type de composition en profondeur de l'image dans trois de ses derniers films tournés en 1939 et 1940 : *Les Hauts de Hurlevent* de William Wyler, et surtout *Les Raisins de la colère* et *Les Hommes de la mer* de John Ford. Ce qu'il propose à Orson Welles, c'est d'en systématiser l'usage d'une façon extrêmement voyante qui ne peut que séduire le goût de son metteur en scène pour les effets spectaculaires »¹⁵.

¹⁵ Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *op. cit.*, p. 93.

On le voit, Bazin oriente clairement son discours et réinterprète l'histoire du cinéma en faisant rentrer ses exemples dans les cases d'une thèse suggérée à la fois par les effets produits par le film et par le discours entourant sa technique à sa sortie.

Pourtant, et ce même si Bazin a conscience de l'aspect artificiel du film -nous y reviendrons- c'est justement dans le cadre de la profondeur de champ que ce « plus de réel » de Bazin nous paraît constituer une erreur d'appréhension, voire un contresens. Est-ce d'ailleurs un hasard si le procédé de la profondeur de champ est décrit par Toland dans le numéro d'*American Cinematographer* au moment où il évoque les « problèmes » (« perplexing cinetechanical problems »¹⁶) posés par l'appréhension réaliste du film désirée par Welles ? Nous ne sommes pas les premiers à le remarquer. Jean-Pierre Berthomé et François Thomas remettent en question, de manière sous-entendue, le discours de Bazin : « on a beaucoup dit qu'avec l'emploi de la profondeur de champ par Orson Welles, c'est le réalisme qui reprenait ses droits. Rien de moins réaliste pourtant que ces compositions saisissantes où trois actions s'étagent sur trois plans successifs de la profondeur du cadre, toutes parfaitement nettes, de l'énorme gros plan à quelques dizaines de centimètres de l'appareil jusqu'à la petite silhouette qui se découpe au fond, à plusieurs dizaines de mètres »¹⁷. Les deux auteurs comparent ainsi cette image avec celle produite dans le cadre d'un découpage classique qui s'accorde beaucoup mieux, selon eux, à la vision naturelle. Même chose chez Pierre Berthomieu, qui reprend des termes presque identiques pour exprimer cette idée : « Dans les années 1950, l'accroissement de la profondeur a pu apparaître comme un surplus de réalisme dans l'image -théorie dérivée des textes d'André Bazin sur Welles et Wyler. [...] Or rien n'est moins "réaliste" que la profondeur classique de l'école Menzies-Toland. [...] Au contraire, l'exagération de la perspective et la netteté des divers plans de profondeur respirent l'artifice [...] »¹⁸. Cela sans compter, d'ailleurs, l'omniprésence des *matte paintings* réalisés, entre autres,

¹⁶ Gregg Toland, *op. cit.*, p. 54
(traduction personnelle de l'anglais).

¹⁷ Jean-Pierre Berthomé et François Thomas,
op. cit., p. 94.

¹⁸ Pierre Berthomieu, *op. cit.*, p. 151.



Matte painting de *Citizen Kane*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Julie A. Turnock, *Plastic Reality: Special Effects, Art and Technology in 1970's US filmmaking PhD.*, Université de Chicago, Michigan, 2008, pp. 106-107 (traduction personnelle de l'anglais).

par Mario Larrinaga, et présentant donc des décors dont la picturalité fait obstacle au réalisme photographique décrit par Bazin... Pourtant, au-delà de l'idée qui rassemble ces deux passages, force est de constater que les auteurs n'analysent cet effet d'artificialité qu'en termes perceptifs, en s'attachant à la dimension esthétique de la composition des cadres de Welles et de leurs liens visuels avec la *perspectiva artificialis* de Piero della Francesca. Seul Berthomieu évoque furtivement l'idée qui va à présent nous intéresser, à savoir l'usage par Welles « d'effets de double exposition (cache / contre-cache par *optical printer*) »¹⁹. Berthomieu ne va pas plus loin, et pourtant, dans cette simple phrase tient toute la contradiction du discours bazinien, dès lors qu'il entre en résonance avec la technique qui a présidé à une grande partie de la fabrication des plans du film.

Linwood G. Dunn ou le trucage invisible

Dans sa thèse soutenue en 2008 sur les effets spéciaux dans le cinéma américain des années 1970, Julie A. Turnock nous fait part, dans une note de bas de page, de l'incroyable constat suivant : « [Linwood G.] Dunn a estimé que le nombre de plans [de *Citizen Kane*] contenant un effet réalisé à la tireuse optique représentait au moins 50% du film. Le pourcentage des plans optiques dans *Citizen Kane* change selon les sources, certaines le faisant monter jusqu'à 90%. [...] Beaucoup de plans en profondeur de champ dans le film ont été complétés par Linwood G. Dunn et sa tireuse optique, et n'étaient pas entièrement réalisés sur le plateau, devant les lumières et les lentilles de Gregg Toland. [...] Toland a été visiblement silencieux sur la contribution des opérateurs de tireuse optique à ses effets de profondeur de champ »²⁰. Linwood G. Dunn travaille à la R.K.O. depuis 1929 et, après avoir brièvement été cameraman, prend en charge le département des effets optiques. Il est surtout réputé pour avoir travaillé sur *King Kong* en 1933, mais, contrairement aux apparences dues à son nom, il n'est pas à l'origine du Dunning System employé sur le film de Cooper et

Schoedsack. Si ce système mis au point en 1927 par C. Dodge Dunning sera l'un des principes de *compositing* les plus employés pendant des années à Hollywood, permettant de filmer des acteurs sur un fond de couleur uni (bleu, d'ordinaire) en les combinant avec un fond préalablement filmé ailleurs à l'aide d'une caméra bipack, il est en définitive rapidement remplacé par les trucages à la tireuse optique, beaucoup plus pratiques en termes de réalisation et permettant une palette d'effets beaucoup plus large.

Le constat de Julie A. Turnock est frappant en ce qu'il fait surgir un nouveau collaborateur wellésien jusqu'ici resté dans l'ombre, et qui rejoint les célèbres noms de Gregg Toland et Herman J. Mankiewicz (sans compter l'influence indirecte de William Cameron Menzies que Berthomieu a notamment contribué à mettre en avant). Tout à la gloire de Toland, le discours technique entourant le film au début des années 1940 ne fait jamais mention de ce nom, et même lorsqu'il s'agit de faire référence aux effets spéciaux du film, ces derniers ne sont évoqués qu'en quelques lignes, en mettant plutôt en évidence le nom de Vernon Walker, qui chapeautait à l'époque le département des effets photographiques. « Welles utilise tous les trucs à sa disposition. Il y a pas mal d'effets spéciaux réalisés par Vern Walker et son équipe »²¹, exprime par exemple Alexander Kahle en 1941, avant de revenir immédiatement sur le travail de l'équipe de Toland... Mais au-delà de ce silence autour de son nom, c'est surtout le silence autour de la technique de ce collaborateur souterrain qui nous interroge. Le travail de Dunn paraît en effet contredire de manière assez flagrante l'idée selon laquelle la profondeur de champ de *Citizen Kane* apporterait un « plus de réel ». En effet, lorsque Linwood G. Dunn décrit lui-même la technique de la tireuse optique dans la revue *American Cinematographer* en 1934, il évoque un outil utilisé pour faire « presque tout ce qui a trait à la photographie truquiste et au "leurre" ». Pour cette raison, elle est généralement considérée comme la colonne vertébrale du département des trucages à la caméra »²².

²¹ Alexander Kahle, « Welles and the cameraman », *International Photographer*, vol. 12, n°12, janvier 1941, p. 8 (traduction personnelle de l'anglais).

²² Linwood G. Dunn, « Optical Printing and Technique » [1934], réédité dans George E. Turner et Linwood G. Dunn (dir.), *The ASC Treasury of visual effects*, American Society of Cinematographers, Hollywood, 1983, p. 91 (traduction personnelle de l'anglais).

L'usage de la tireuse optique est donc très nettement truquiste, et l'idée de « leurre » évoquée par Dunn parle d'elle-même. Il s'agit bien de créer une image illusionniste, faisant croire à l'unité d'une image pourtant composite.

En effet, la tireuse optique est décrite par Dunn comme un « procédé consistant à rephotographier, à grossissement à peu près égal, un film sur un autre »²³. Nous sommes donc au cœur d'un système renvoyant bien au principe de cache / contre-cache, qui consiste à photographier une image en n'exposant qu'une partie de la pellicule à la lumière (par le biais d'un filtre ou d'un cache en carton), puis de rembobiner la pellicule pour rephotographier une autre image, cette fois-ci avec le contre-cache. Cette technique permet donc d'obtenir une image composée d'un avant et d'un arrière-plan n'appartenant pas au même espace, ancêtre du fond bleu ou vert dorénavant largement démocratisé. Dans le cadre de la profondeur de champ de *Citizen Kane*, on comprend l'utilité d'une telle méthode, permettant de conjuguer deux images très nettes en dépit de leur éloignement dans l'espace, en photographiant chacune d'elles séparément avec une mise au point adaptée.

Il est évidemment difficile de donner la proportion des plans retouchés sur le film. Selon Dunn, qui revient sur son travail en 1983, « lorsque le monteur du film, Robert Wise, a présenté la tireuse optique à Orson Welles, celui-ci s'est mis à utiliser ce nouvel outil comme un pinceau ! Lorsqu'on m'a demandé durant la post-production de produire des altérations radicales sur certaines scènes filmées -et j'ai indiqué que c'était très difficile, voire impossible- on m'a alors donné le temps et l'argent que j'estimais nécessaires pour parvenir à créer les effets ou les modifications que Welles souhaitait. [...] Il n'y a probablement que trois ou quatre personnes vivantes aujourd'hui qui connaissent vraiment l'étendue des modifications réalisées tout au long du film en post-production à la tireuse optique, ou encore les très nombreux autres effets photographiques qui ont été utilisés »²⁴.

²³ *Idem* (traduction personnelle de l'anglais).

²⁴ Linwood G. Dunn, « The Cinemagic of the Optical Printer - Its creativity, scope and technology » dans George E. Turner et Linwood G. Dunn (dir.), *op. cit.*, p. 240 (traduction personnelle de l'anglais).

L'intérêt, ici, n'est évidemment pas de dévaluer le travail de Gregg Toland, mais plutôt de comprendre, une fois prise en compte cette grande proportion de plans modifiés, l'impact théorique de ces effets sur le film et, par conséquent, sur le discours bazinien faisant de la profondeur de champ un procédé censé offrir un plus fort degré de réalisme. Le « plus de réel », ici, se trouve vraisemblablement mis à mal par la dimension truquiste de la profondeur de champ dans une grande majorité des plans, retravaillés en post-production. Comment prétendre, avec Bazin, que « la profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité », lorsque le procédé apparaît en fait totalement retravaillé, et qu'il met en jeu une sorte d'effet en trompe-l'œil, largement éloigné, de fait, de notre lien visuel à la réalité ?

« Plus de réel » vs « Plus d'image »

Afin de mieux entendre le problème que nous percevons dans la « théorie du réalisme » de Bazin lorsqu'elle s'applique au film de Welles, il convient de rappeler ce que représente, pour Bazin, ce qu'il nomme le réalisme cinématographique. En effet, le réalisme bazinien est bien particulier, et même si sa pensée a pu évoluer vis-à-vis de cette conception singulière tout au long de sa vie, on rattache souvent cette vision à une seule et même approche : la perspective bazinienne repose sur son « mythe du cinéma total », celui du « réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste »²⁵, et qui restituerait « une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief »²⁶. Ce n'est pas pour rien que nous rappelons ce précepte bazinien. Reposant sur des éléments perceptifs qui ont trait à un sens en particulier -la vue- le « réalisme intégral » bazinien s'appuie bien, conséquemment, sur la manière dont l'être humain perçoit la réalité dans la vie de tous les jours. Il serait dès lors aisé d'amalgamer l'objectif de la caméra et l'œil du spectateur.

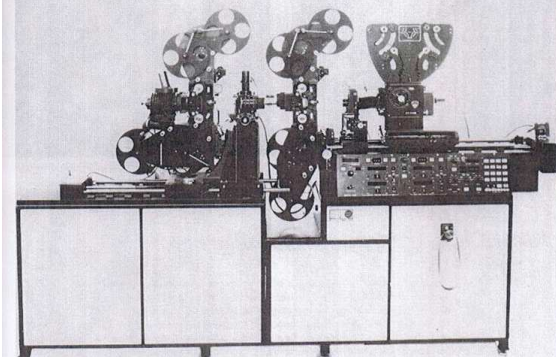
²⁵ André Bazin, « Le Mythe du cinéma total » [1946], réédité dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 23.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

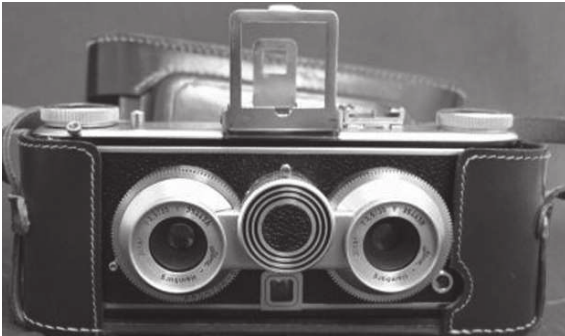
Or, cette perception ne peut se limiter au motif de « l'œil » au singulier, puisque nous percevons bien la réalité à travers nos *deux* yeux : c'est l'écart pupillaire entre ces derniers qui nous permet d'appréhender les composantes du monde qui nous entoure, notamment les distances entre elles (la perspective) renvoyant à l'idée de « relief » qu'évoque Bazin. De fait, selon nous, avec la profondeur de champ, l'idée de stéréoscopie se trouve, en sous-texte, invoquée. Non pas que Bazin amalgame relief et profondeur de champ -il ne les compare d'ailleurs jamais- mais le « plus de réel » lié à la profondeur, impliquant la création d'une image plus proche de notre appréhension de la réalité, nous paraît entre autres reposer sur l'illusion d'un espace parcourable dans sa profondeur, de l'avant-plan à l'arrière-plan, jouant donc sur la troisième dimension bien plus que n'importe quelle autre image.

Si « plus de réel » il y a grâce à la profondeur de champ, encore convient-il en effet de se demander d'où provient cette impression, ce que Bazin ne fait que partiellement. Le critique évoque bien l'idée d'une « ambiguïté du réel » que réintroduirait, dans la structure même de l'image, la profondeur de champ. Mais cette ambiguïté, ici liée au choix que le spectateur peut dorénavant faire dans sa lecture d'une image non découpée par le montage, fonctionne bien à partir d'une caractéristique aussi esthétique que technique : le fait que l'image soit dorénavant construite par strates successives s'étageant dans la profondeur du plan. Bazin n'en est pas dupe et le remarque bien : « le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage [...], il l'intègre à sa plastique »²⁷. Est bien sous-entendue ici l'idée que les plans en profondeur de champ sont structurés par un montage interne, ré-agençant les fragments de l'action dans une seule et même image. Or, ces fragments, en particulier dans *Citizen Kane*, sont bel et bien conçus selon un étagement tridimensionnel, stratifiant l'espace en plusieurs zones presque auto-signifiantes. Cet effet optique renvoie dès lors, en un sens,

²⁷ André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 75.



La tireuse optique de Linwood G. Dunn, et une caméra stéréoscopique datant de 1953.



²⁸ George E. Turner, « The Evolution of visual special effects », in George E. Turner et Linwood Dunn (dir.), *op. cit.*, p. 49 (traduction personnelle de l'anglais).

²⁹ Linwood G. Dunn, « Optical Printing and Technique », *op. cit.*, p. 91 (traduction personnelle de l'anglais).

³⁰ George E. Turner, *op. cit.*, p. 49 (traduction personnelle de l'anglais).

au principe de la stéréoscopie qui découpe lui aussi l'espace en profondeur, comme un feuilleté d'éléments visuels qui seraient disposés parallèlement les uns par rapport aux autres.

Jusqu'ici, force est de constater que le discours bazinien ne recèle pas de contradiction. Néanmoins, dans le cas de *Citizen Kane*, et en vertu de la réinterprétation technique de la profondeur de champ qu'a permis l'étude du cas Linwood G. Dunn, il semble que ce principe « d'adjonction de réel » par le biais d'une illusion empruntant au relief se heurte au fonctionnement concret de la tireuse optique. Il ne s'agit en effet pas pour elle de mettre en jeu une variation de distance entre deux images enregistrées simultanément par deux caméras, dirigées vers la même action et reproduisant l'écart pupillaire à l'origine de l'effet tridimensionnel. Dans le cadre de la stéréoscopie, les caméras visent un même point, sont orientées dans la même direction, chacune se focalisant optiquement sur l'un des étagements du plan. Similairement, le dispositif de la tireuse optique consiste, selon l'historien George E. Turner, en deux unités : « la tête d'impression, une caméra trafiquée montée à l'extrémité d'une lourde fondation ; et une caméra traditionnelle à l'extrémité opposée »²⁸. Cependant, et c'est là une différence majeure avec le dispositif stéréoscopique, ces deux caméras « se font face » pour reprendre les termes de Linwood G. Dunn²⁹ et, comme l'explique Turner, « la tête d'impression contient le film original [...] qui est directement photographié par l'autre caméra »³⁰. En d'autres termes, loin du dispositif technique de la stéréoscopie, travaillant l'idée de profondeur *via* deux objectifs montés en parallèle, la tireuse optique, en confrontant deux caméras situées face à face, tend plutôt par son dispositif technique, c'est là le paradoxe, à écraser la perspective, et donc à aplatir la profondeur de l'image. Ce que *Citizen Kane* donne finalement à voir, si l'on s'en tient à une perspective strictement technique, ce sont donc bien des aplats d'images collées les unes aux autres et non pas une tridimensionnalité effective comme celle que



Un plan de *Citizen Kane* à la profondeur écrasée par la tireuse optique.



³¹ Gregg Toland, *op. cit.*, p. 54.

la profondeur de champ, seule, aurait pu offrir. En témoigne par exemple l'ouverture du film, jouant sur une succession d'aplats des paysages de Xanadu, tout en fondus enchaînés, plutôt que sur un mouvement de travelling qui nous ferait effectivement pénétrer les lieux. L'effet de perspective, de profondeur, mené par la lucarne éclairée du manoir se voit entravé par cette progression stratifiée et ces décors aussi grandioses qu'écrasés par la tireuse optique.

Il est donc intéressant de revenir, à partir de cette réévaluation du procédé dans le film de Welles, sur l'occultation de la figure de Linwood G. Dunn au profit de celle de Gregg Toland, collaborateur le plus cité de Welles sur *Citizen Kane*, qui s'est d'ailleurs autoproclamé bras droit de Welles³¹. C'est bien le technicien en charge des effets de profondeur de champ qui a majoritairement été mis sur le devant de la scène, comme pour mettre en avant une forme de « réalisme » de la profondeur, réalisée en direct sur le plateau de tournage. La *doxa* critique entourant le film, dont Bazin apparaît le représentant majeur, s'est ainsi trouvée son héraut, mais se heurte en conséquence à une contradiction d'ordre technique. Le film de Welles n'incite pas tant le spectateur à déambuler imaginairement dans des plans illusoirement parcourables en trois dimensions, qu'il ne témoigne, à l'inverse, d'une impénétrabilité de l'espace ainsi présenté. Se joue donc, au cœur même de l'image, le « défense d'entrer » inaugural du film, par le biais de plans illusoirement tridimensionnels, qui ne sont en réalité que des images planes, techniquement exhibées comme telles, des surfaces que l'œil ne peut percer, constamment confronté à leur bidimensionnalité intrinsèque. Comme Berthomé et Thomas l'ont bien mis en évidence, « Welles, le premier peut-être, assume pleinement la nature même de l'écran de projection. Au lieu de filmer, comme c'était la règle, un espace naturellement tridimensionnel pour en projeter sur la surface plane de l'écran une image nécessairement privée d'une dimension, Welles revendique cette bidimensionnalité de l'image sur la toile et construit à la prise de vues un espace qui

³² Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *op. cit.*, p. 95.

³³ André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *op. cit.*, pp. 76-77.

³⁴ *Idem.*

n'a d'autre finalité que de fabriquer l'illusion de la perspective une fois projeté »³². Comme nous avons tenté de le montrer au cœur de cette étude, il est dorénavant possible, par le biais d'une histoire des techniques renouvelée, d'étayer ce qui n'était encore, chez les deux auteurs, que de l'ordre de l'intuition esthétique. De fait, ce n'est pas « à la prise de vues », que Welles construit cet étonnant aspect de l'image, mais bien après coup, en post-production, constat incitant à percevoir, techniquement, le contresens auquel s'expose le discours idéologiquement marqué de Bazin.

Le contresens n'est toutefois que partiel. En effet, nous pourrions revenir sur l'idée selon laquelle le « plus de réel » permis par la profondeur de champ reposerait sur la réintroduction de « l'ambiguïté dans la structure de l'image [...] et tend[rait] à rendre au film le sens de l'ambiguïté du réel »³³. Bazin évoque donc bien une image ambiguë, étrange, entre-deux, qui lui fait écrire que « l'incertitude où l'on demeure de la clef spirituelle ou de l'interprétation est d'abord inscrite dans le dessin même de l'image »³⁴. Dans ces quelques phrases, elles-mêmes ambiguës -Bazin est-il finalement conscient de l'artificialité de la profondeur de champ, et en joue-t-il à travers son écriture à l'exégèse parfois ambivalente ?- le discours bazinien pourrait finalement, pour ses nombreux défenseurs, peut-être s'accorder à la réévaluation technique que nous avons ici proposée du procédé démocratisé par Gregg Toland. Les plans de *Citizen Kane* reposent bien en effet sur une incertitude visuelle, confrontant leur illusion de profondeur à une technique paradoxale d'écrasement de l'image engendrée par la tireuse optique. Mais convenons malgré tout que si le film de Welles réintroduit de l'ambiguïté au cœur de l'image, ce n'est absolument pas, dans le cas présent, une ambiguïté propre au réel. Et c'est là, selon nous, la vraie contradiction du discours de Bazin, reposant sur une approche téléologique et idéologiquement orientée pour laquelle le cinéma évoluerait vers un nécessaire

« plus de réalisme ». L'ambiguïté que Welles introduit dans l'image n'est en effet pas tant celle du réel, qu'au contraire, celle du *cinéma* lui-même. Balançant, depuis ses origines, entre un principe de captation-restitution du réel et un principe de manipulation de ce dernier (par le biais des trucages, du montage, etc), l'image cinématographique a de tout temps navigué entre ces deux eaux, ce que la profondeur de champ de *Citizen Kane* paraît, plus que toute autre, symboliser. C'est en ce sens que le couple Toland-Dunn se doit, sans aucun doute, d'être réévalué dans toute sa singularité historique et esthétique, afin de mieux pouvoir apprécier, encore et toujours, le mystère constitutif du chef-d'œuvre d'Orson Welles.