

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

85 | 2018

Varia

Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma, 120 ans de création en France et dans le monde*

Bérénice Bonhomme



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/6605>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2018

Pagination : 179-182

ISBN : 978-2-37029-085-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Bérénice Bonhomme, « Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma, 120 ans de création en France et dans le monde* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6605>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma, 120 ans de création en France et dans le monde*

Bérénice Bonhomme

RÉFÉRENCE

Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma, 120 ans de création en France et dans le monde*, Paris, Armand Colin, 2018, 296 p.

- 1 Il est difficile de parler de ce livre sans évoquer en préambule le travail déployé depuis quelques années par les deux auteures et plus largement par le groupe de recherche des « Arts trompeurs. Machines. Magie. Média » autour de la question des effets spéciaux/effets visuels. Pensons à l'ouvrage *le Superviseur des effets visuels* (2015) qui décrivait ce métier avec précision, au colloque « Truquer, créer, innover, les effets spéciaux français » (voir ici même le compte rendu du colloque supra). Sans oublier l'implication de Hamus-Vallée dans la conception de l'exposition « Effets spéciaux : crevez l'écran ! » à la Cité des Sciences et de l'Industrie (octobre 2017- août 2018), dont elle a dirigé le catalogue et sa contribution récente à cette revue (« Walter Percy Day, pionnier britannique des effets spéciaux français des années 1920 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 80, 2016). Cette familiarité avec le sujet permet aux auteures de développer un regard synoptique sur les effets spéciaux, faisant le pari d'une approche diachronique et comparatiste. En effet, le livre propose un parcours sur 120 ans ainsi que des éclairages sur leur développement dans plusieurs pays, la France, les États-Unis mais également le Japon, les pays de l'Est ou encore l'Inde.
- 2 Le choix d'une perspective large, tant diachronique que géographique, fait face à certains écueils. Tout d'abord, l'ambition de retracer 120 ans d'effets spéciaux en 270

pages oblige à faire des choix. Il est évident que les spécialistes de chaque époque et de chaque pays pourront toujours trouver à redire devant certaines simplifications ou omissions. Mais l'une de grandes qualités de l'ouvrage reste justement de faire se confronter époques et aires géographiques, ce qui rend évidentes certaines lignes de forces et de tensions à l'œuvre dans la fabrique des effets spéciaux. Par exemple, la paternité supposée ou revendiquée de tel ou tel effet va se trouver questionnée tout au long des quatre chapitres, de 1895 à nos jours. La « *front projection* », connue à la fois comme procédé « *Scotchlite* », procédé « *Jenkins* », procédé « *Alekan-Gérard* » ou encore « *Jenkins* » apparaît comme exemplaire de la tension vers l'innovation, aux origines multiples, construite « de réussites esthétiques et d'échecs industriels, et inversement » (p. 135). Mais on retrouve d'autres cas similaires tout au long du livre, comme « la maquette Day » qui paraît nouvelle en France dans les années 1920, alors que le principe du *glass shot* était déjà connu aux États-Unis depuis 1907. Ou encore le procédé « *Schüfftan* », dont le brevet est contesté par Norman O'Dawn. Cela met en évidence les caractéristiques de l'innovation technique, toujours multiforme et diffuse. De plus, en suivant les trajectoires des procédés, mais aussi des inventeurs et des artistes, on peut suivre les modalités d'adoption des innovations techniques au gré des déplacements des techniciens et de leurs échanges. Pensons à Walter Percy Day qui aurait reçu des informations de Schüfftan en personne pour utiliser cet effet dès 1927 pour un film d'Hitchcock, *The Ring*, ou encore aux productions d'Alexandre Korda qui, dans les années 1930, importe en Angleterre les techniques hollywoodiennes et les meilleurs techniciens. La perspective diachronique permet également de suivre la carrière de certains techniciens, comme justement Walter Percy Day que l'on découvre d'abord en France, en 1920, comme spécialiste du *glass stock*, puis en Angleterre, en 1940, réalisant un *travelling matte* technicolor. Du noir et blanc à la couleur les contraintes techniques évoluent, les dispositifs et les techniciens s'adaptent. De même, suivant les pays, les trucages ne suivent pas le même modèle technique, selon les bases culturelles et logistiques qui diffèrent d'un endroit à l'autre. On trouve dans chaque chapitre des incursions au-delà de l'Occident, qui, même brèves, demeurent éclairantes et questionnent le modèle dominant. Ainsi le choix japonais, dans la production de films de monstres dans les années 1950, et la décision de ne pas entremêler prise de vues réelles et *stop-motion* au sein d'un même plan pour privilégier la « *suitanimation* » (animation en costume) sont dictés par des contraintes économiques mais reposent également sur des éléments culturels comme le théâtre Kabuki et le Nô. Perçu comme trop factice en Occident, ce dispositif met en évidence une vraie différence dans la perception des effets, les Japonais mettant en avant le caractère ludique et fantaisiste des effets depuis les années 1910 et ne ressentant pas le besoin de les dissimuler. La confrontation des époques et des pays met ainsi en évidence le développement d'une pensée des effets spéciaux, que ce soit au niveau de la fabrique ou de la réception, qui varie dans le temps et dans l'espace. A cela s'ajoute le prisme du genre cinématographique qui est abordé plusieurs fois dans le livre. Par exemple, des années 1950 à 1970 le *musical* américain, le cinéma fantastique britannique et les comédies françaises n'ont pas la même approche des effets spéciaux. Le parcours de 120 ans d'histoire met également en évidence la proximité des effets spéciaux et de l'animation, jusqu'à souvent les confondre. Un rappel qui éclaire d'un jour nouveau le fameux « devenir animation du cinéma ».

- 3 Même si le format synoptique oblige à des choix, on est surtout frappé à la lecture du livre par le foisonnement d'informations présentes dans l'ouvrage. On passe ainsi

d'effets en effets et de techniciens en techniciens. Il est particulièrement appréciable de voir cités de nombreux techniciens, superviseurs, inventeurs, souvent associés à quelques lignes qui retracent leur parcours et tissent cette histoire des effets spéciaux et du cinéma de milliers de fils comme une broderie. Cette densité peut être légèrement déroutante, en particulier pour un lecteur qui n'aurait pas de familiarité avec les effets spéciaux ou, au moins, avec les dispositifs techniques du cinéma. D'un autre côté, elle peut également être frustrante pour un lecteur plus spécialiste qui désirerait davantage d'informations.

- 4 Le deuxième écueil est donc celui de la dispersion du propos qui obligerait à rester en surface. Notons, toutefois, que les auteures font souvent le choix d'approfondir le propos, des sortes de coup de sondes ou de zoom sur une innovation comme le transflex, un réalisateur comme Hitchcock, un spécialiste comme Day. Dans un jeu d'échos, ces moments plus détaillés éclairent l'ensemble et apportent de l'épaisseur au propos. Par ailleurs, le plan, précis et charpenté, donne sans cesse des points de repères et accompagne la lecture. A cela s'ajoutent de nombreuses références qui permettent d'approfondir le sujet, si on le souhaite. Saluons la présence d'un index des notions techniques, à côté d'index plus attendus comme ceux des réalisateurs et des films qui s'avèrent fort utiles. Regrettons cependant l'absence d'index de noms des techniciens, ingénieurs, inventeurs et superviseurs, auxquels le livre fait pourtant la part belle.
- 5 Le troisième obstacle auquel ce type d'ouvrage doit se confronter, c'est celui du déroulement linéaire imposé par la chronologie qui pourrait aisément donner lieu à des développements descriptifs laissant de côté l'analyse et ne proposant pas de dynamiques fortes. Or, tout au contraire, dès l'introduction, deux enjeux essentiels sont mis en avant et suivis tout au long de l'ouvrage : notre rapport aux effets spéciaux (et d'une certaine façon au cinéma) et les effets spéciaux analysés à la croisée de dynamiques esthétique, économique et technique. Notons également un troisième enjeu, moins clairement annoncé peut-être, mais présent en filigrane tout au long de ce travail, et tout à fait essentiel : celui de l'équipe et du travail collectif.
- 6 Effet spécial au cinéma ou effet spécial du cinéma ? Cette interrogation traverse l'histoire des effets. L'effet spécial questionne le rapport au réel et à la vérité, jusqu'au refus même de l'effet ou encore la mise en avant, dans la presse spécialisée, des risques « réels » courus par les acteurs et les techniciens. Le truc est-il l'essence du cinéma, comme semble le dire le mouvement du « cinéma pur » japonais ou l'avant-garde française, ou n'est-il qu'un adjuvant au service de l'histoire, devant accepter de se faire discret ? Faut-il camoufler les secrets du trucage, pour rester vraisemblable, ou les dévoiler, dans une perspective ludique et complice ? Culture du secret, issue du monde de la magie, ou « débinage » publicitaire dans la presse ? Effets imperceptibles ou évidents ? Mis en avant dans certains films (comme *King Kong* [Ernest Schoedsack et Merian Cooper, 1933]) pour mieux être cachés dans d'autres (comme *Bringing Up Baby* [*l'Impossible monsieur bébé*, Howard Hawks, 1938]). On voit s'affronter tout au long de l'ouvrage les différentes perspectives, les tendances oscillant sans cesse entre les deux pôles, suivant les époques, les pays et les genres cinématographiques, tout cela donnant lieu à un portrait contrasté qui interroge, plus encore que les effets, notre rapport même au cinéma.
- 7 L'introduction fait également le pari de rendre compte du tissage esthétique, technique et économique à l'œuvre dans les effets spéciaux et développe en permanence les trois aspects. Ainsi, l'évolution technique des effets spéciaux est intimement liée à celle du

cinéma en général et doit s'y adapter (comme l'arrivée du technicolor ou du cinémascope qui oblige à repenser le travail du *matte painting*), voire pallier les déficiences, comme cela s'est passé à l'arrivée de la pellicule panchromatique qui, obligeant à ouvrir le diaphragme et donc à perdre en profondeur de champ, a imposé des effets particuliers. Dans chaque chapitre, est mis en avant l'approche de l'effet spécifique à certains réalisateurs. Pensons à Orson Welles et la profondeur de champ, Jean Cocteau et les effets de direct, Alfred Hitchcock et la transparence, Raúl Ruiz et les trucages élaborés mais improvisés... Il est également rappelé à de nombreuses reprises que si les effets spéciaux coûtent chers, ils permettent aussi très souvent d'économiser. Ainsi le développement des effets spéciaux aux États-Unis est lié à la crise économique de 1929 et à la volonté de davantage tourner en studio pour dépenser moins. Le contexte économique et ces fluctuations accompagnent les tribulations esthétiques et techniques des effets depuis 120 ans, jusqu'au plan de relance du CNC, annoncé en conclusion du livre. On est frappé par la malléabilité des effets qui oscillent entre industrie et artisanat, grosses productions et séries B, mises en scène élaborées et choix tape-à-l'œil.

- 8 En conclusion, un des points essentiels proposés par cet ouvrage est sans doute l'importance du travail collectif. La fabrique des effets hésite en permanence entre deux modèles, celui du département de studio où chacun développe une spécialité précise et celui de l'artisan plus polyvalent. Cela dépend des pays : l'hyper spécialisation des Américains s'opposant, par exemple, à l'artisanat français. Cela dépend aussi des époques : ainsi les départements « effets » des studios américains ou des studios anglais ferment dans les années 1960 et 1970. Ce débat entre spécialisation et polyvalence est encore de saison aujourd'hui dans les studios d'effets CGI. Après l'arrivée du numérique, on voit également s'opposer au modèle du département intégré aux studios de production (qui ont fermé) celui de studios d'effets indépendants qui mettent leurs compétences au service de plusieurs sociétés de production, en fonction des projets. A cet égard Disney fait figure d'exception et fait le choix d'intégrer un département d'effets au moment où les autres studios ferment les leurs. La variabilité du type d'équipe d'effets spéciaux, depuis l'homme orchestre avec une petite équipe jusqu'à la foule de spécialistes, depuis le *free-lance* jusqu'à l'employé, apparaît clairement. Mais ce qui ressort toujours, c'est l'importance de la collaboration et de l'échange dans les développements de la fabrique des effets. Pour fabriquer des effets, il faut une équipe, exception faite sans doute du *stop motion* qui semble un art plus solitaire (même si cette remarque du livre me semble à nuancer). Au fil des pages, on voit se monter des équipes, qui durent et apprennent à se connaître, comme celles des studios Disney ou encore ILM (aux décisions prises souvent collégalement, du moins au début). C'est également un métier d'apprentissage et on suit les carrières de certains techniciens, qui apprennent avec un « grand » avant de prendre leur envol. Il faut communiquer entre gens du plateau et du laboratoire, comme le montre Gregg Toland (DP) devant apprendre à travailler avec Linwood Dunn (spécialiste de la tireuse optique) pour pouvoir réaliser les désirs de mise en scène de Welles. Pour le responsable des effets visuels, la collaboration avec le chef opérateur et le chef décorateur apparaît comme un invariant, leurs destins étant mêlés au point même de ne plus pouvoir faire de distinction. Ainsi le chef opérateur de *Black Narcissus* [Narcisse Noir, Michael Powell-Emeric Pressburger, 1947], Jack Cardiff, oscarisé pour le film, s'amusait dans ses mémoires du fait qu'on ait pu lui attribuer la magnifique vue de l'Himalaya et les paysages issus des *matte painting* de Poppa Day. De même, en ce qui

concerne les innovations, un certain nombre sont issus de binômes, comme Henri Alekan qui développe les prémices de son invention (le transflex) avec Pierre Angénieux, le même qui avait réfléchi avec Abel Gance quelques années plus tôt au procédé du pictographe. Le livre fourmille de ces trajectoires communes, à deux ou à cent, qui ont permis de réfléchir ensemble aux limites de la création cinématographique et au moyen de les faire disparaître.