

ANOTHER GREEN WORLD

L'IMAGINAIRE DU FOND VERT

JILL GASPARINA

La technologie cinématographique du *green screen*, qui permet de placer un personnage devant n'importe quel fond, est un expédient illusionniste auquel recourent aujourd'hui largement certaines séries télévisées. De Nam June Paik à Mark Leckey, les artistes se sont également emparés de cette technique d'incrustation.

Il est impossible de contester ce fait : le renouveau qu'a connu le format de la série télévisée ces dernières années est absolument excitant. Mais ces fresques ambitieuses courant sur plusieurs saisons, ces audaces scénaristiques servies par une distribution de qualité dans d'opulents décors, cette convergence de multiples talents ne devraient pas nous faire oublier que la programmation

Nam June Paik
Global Groove, 1973
Vidéo, 28'30"



de la télévision française reste majoritairement constituée de séries médicales ou policières qui n'appellent pas vraiment de comparaison avec le cinéma, ni de réactions passionnées (bien que tout soit possible, même après six rediffusions de *Criminal Minds*). Par-delà la monotonie des contenus narratifs (l'extravagance étant généralement déléguée au seul personnage du tueur en série), elles ont surtout en partage la même qualité d'image, glacée et générique : sur la grille des programmes, le petit train de l'ennui visuel s'arrête chaque jour aux mêmes stations.

GREEN SCREEN ET STOCK IMAGES

L'une des explications de cette uniformité est peut-être à chercher dans les techniques de production utilisées. Sur cet empire du *middlebrow*¹ règne en effet la technologie du fond vert, le *green screen*. L'histoire de son invention remonte à 1918, lorsque l'Américain Frank Williams (directeur de la photographie au cinéma) dépose un brevet pour un fond noir. Le sujet est éclairé devant ce fond, avec un fort contraste, puis son image est recopiée jusqu'à ce qu'elle se détache nettement et puisse être réinsérée sur un autre fond. Cette technique fastidieuse est utilisée dans de nombreux films muets et connaît un succès jusque dans les années 1930, avec la série de films *The Invisible Man*.

Les perfectionnements ne cessent pas jusque dans les années 1960, John P. Fulton, Walt Disney avec Ub Iwerks, Linwood Dunn, Petro Vlahos, Larry Butler ou encore Arthur Widmeyer mettant au point certaines avancées parfois encore utilisées², impliquant différents types de fonds et d'éclairages spécifiques. Le fond bleu moderne, breveté en 1964 par Vlahos, reste un standard pour l'industrie du film jusque dans les années 1990. Puis le fond vert, davantage adapté à la manipulation d'images digitales, tend à s'imposer. Le principe technique du *green screen*, disponible depuis des décennies mais réservé au cinéma et aux grosses productions, s'est de plus massifié avec la démocratisation de l'informatique et des caméras digitales de qualité. Les amateurs y ont désormais accès grâce à des kits complets (incluant le fameux fond vert en tissu), des tutoriels, ou encore des logiciels de *chroma keying*, qui remplacent en temps réel dans une image une couleur donnée (souvent l'arrière-plan) par le fond souhaité (Chroma Key pour Macintosh, par exemple). Il est désormais possible de produire des *shows* télévisés sans bouger de Los Angeles. Correctement éclairés, les acteurs jouent devant un écran vide, ensuite remplacé en postproduction par un fond puisé dans une bibliothèque d'images : Paris, le Vatican, une plage de Thaïlande, la surface de Mars ou, la plupart du temps, et sans surprise, une rue de New York, de Miami, de Las Vegas ou de Washington.

Ce recours au *stock images* est certainement très pratique du point de vue des producteurs, mais l'impression de parcourir le contenu insipide ou bêtement exotique de banques d'images contribue pour beaucoup à la morosité de l'expérience du téléspectateur. Et il faut imaginer l'ennui profond des tournages, cette immersion physique permanente dans un environnement d'une seule et même couleur. Replacé dans cette perspective technique, le jeu des acteurs semble bien plus inspiré. Il faut un certain talent pour prendre la mine extasiée du touriste en croisière qui regarde vers le large, ou l'air reconnaissant du bon citoyen américain, pénétré par la grandeur imposante du Capitole, lorsque l'on a le nez collé sur un écran vert. Les quelques *demos* visibles sur le site du studio californien spécialisé en effets spéciaux, Stargate Studios, sont d'ailleurs particulièrement spectaculaires (elles montrent aussi que cette technique est utilisée dans des séries plus exigeantes)³.

Aujourd'hui, publicités, séries télévisées et films sont réalisés avec le *green screen*. Et même les stades de football sont comme d'immenses écrans verts sur lesquels les incrustations varient en fonction du lieu de diffusion. Pourtant, en dépit de son utilisation massive, cette technologie reste largement invisible pour les téléspectateurs qui, lorsqu'ils la découvrent, tombent littéralement de leur fauteuil⁴. Dans *la Chambre claire*, Roland Barthes évoque la capacité de la photographie à enregistrer le réel et à dire : « ça a été ». Mais les photographies ont toujours été l'objet de multiples gestes de retouche et d'édition, comme le souligne l'historien de la photographie André Gunthert : la mythologie de l'image vraie s'appuie « dans une large mesure sur la méconnaissance du grand public (et le cas échéant des théoriciens) des techniques de correction ou d'amélioration des résultats de l'enregistrement⁵ ». Et si cette remarque n'est pas valable pour le cinéma, qui nous a habitués à identifier les effets spéciaux et même à en apprécier les qualités, elle l'est pour l'image télévisuelle : il n'y a guère que Jean-Christophe Averty qui ait entrepris de rendre visible les trucages de la télévision⁶.



Franck Eon
Sp is blinkink, 2007

Installation comprenant trois films sur
moniteurs

Court. galerie Cortex Athletico,
Bordeaux – Paris

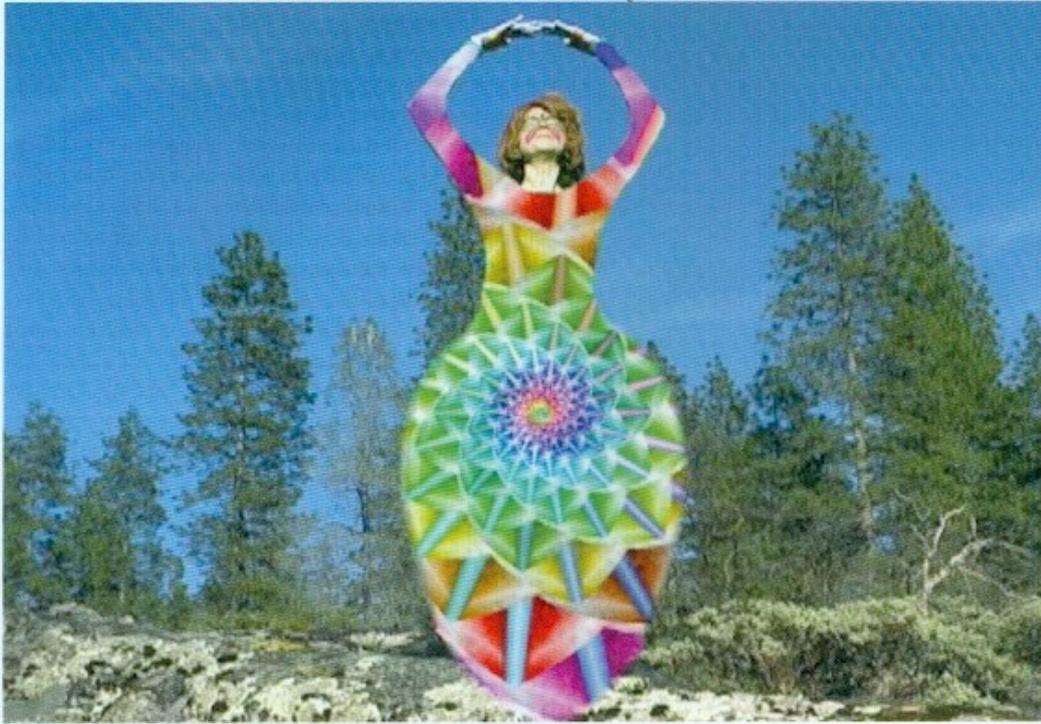


DÉNATURALISATION DE LA TECHNOLOGIE

Il s'avère donc particulièrement intéressant de mettre en regard cette recherche d'une invisibilité virtuose qui prévaut dans les productions télévisées *middlebrow* avec certaines utilisations du *green screen* et autres techniques d'incrustation dans les vidéos d'artistes. Loin d'adopter une pratique simplement instrumentale du fond vert et des incrustations qu'elle autorise (qui s'inscrit dans une longue histoire de l'image incrustée et de l'œuvre-écran, au sein de laquelle Robert Rauschenberg ou John Cage ont joué un rôle important⁷), les artistes exploitent aussi les effets plastiques qu'elle génère accidentellement.

Chez Nam June Paik, aucun doute n'est possible sur la nature de la technique utilisée : la multiplication décorative des effets vidéo dans *Global Groove* (1973), par exemple, met en évidence les procédés d'incrustation. Même chose chez Gábor Bódy, figure majeure du cinéma expérimental hongrois, notamment dans *Dancing Eurynome, Mytho-Clip* (1985)⁸. Plus près de nous, on pense à l'artiste américaine Shana Moulton. Dans une série entamée il y a près de dix ans, elle met en scène son *alter ego*, Cynthia, dans des décors *new age* surchargés et merveilleux, presque entièrement construits par incrustation : « Lorsque, après ma formation, j'ai déménagé à Amsterdam et me suis installée dans un atelier, j'ai réalisé que je n'avais pas besoin d'un *green screen* et que je pouvais utiliser les murs de mon atelier (si je n'inclusais pas dans l'image mes pieds sur le sol) en le peignant de n'importe quelle couleur qui ne serait pas dans l'objet que j'incrusterai dans l'image (moi-même, le plus souvent). C'était libérateur, car je détestais travailler avec le genre de *green screen* et d'éclairages professionnels qui était à ma disposition à l'école. C'était aussi en partie un effet de ma paresse, car les couleurs du mur que j'utilisais ne permettaient pas une incrustation qui fonctionnait aussi bien, et mon éclairage n'était pas idéal. C'est l'une des raisons pour lesquelles il y a ce halo dans mes vidéos, ou que l'on voit des globes verts ou violets qui flottent parfois autour de la figure. Mais j'étais vraiment satisfaite de leur dimension picturale⁹ ».

Jill Gasparina est critique, historienne de l'art, curatrice et enseignante (ENSBA, Lyon, HEAD, Genève).



Shana Moulton
Whispering Pines 4, 2013
Vidéo, 10'53"
Court. galerie Crèvecoeur

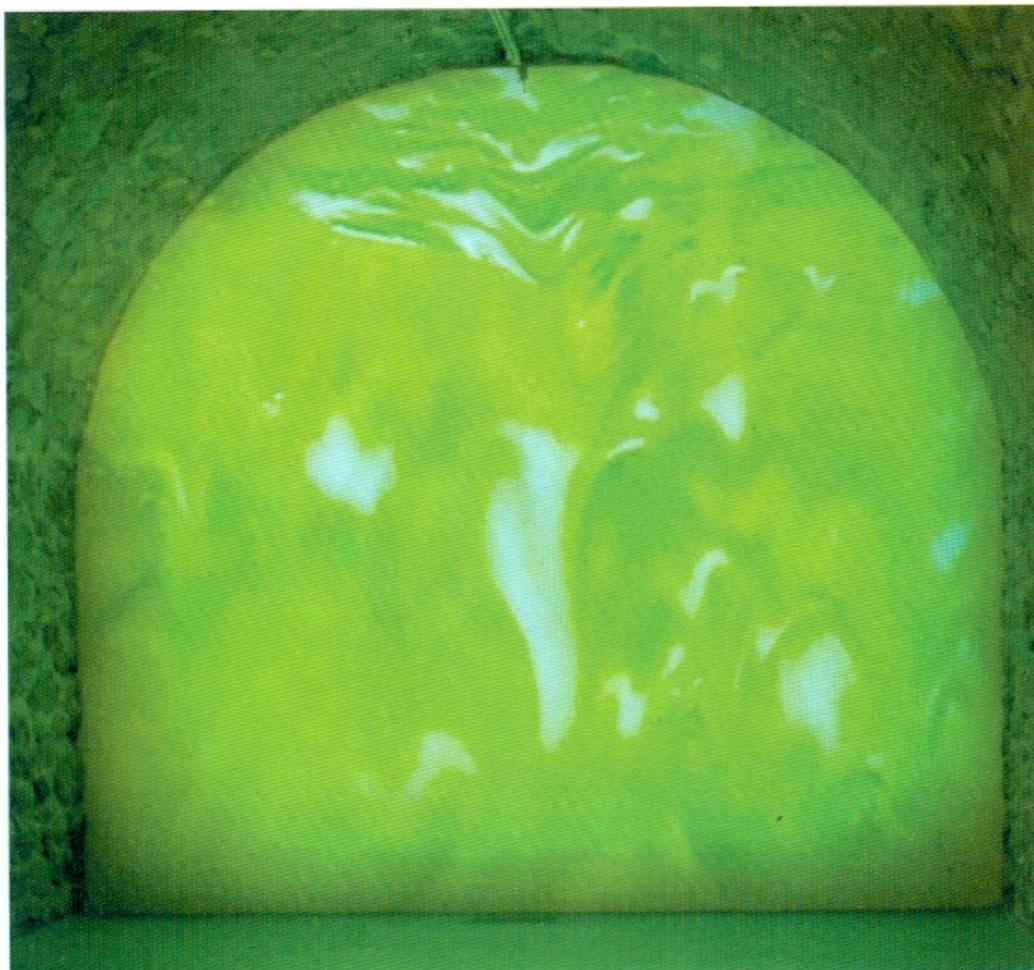


Ces artistes opèrent une rupture avec la politique de l'invisibilité mentionnée plus haut. La bizarrerie plastique qui résulte du frottement de la forme sur le fond s'oppose ainsi à la perfection obtenue dans les studios professionnels, cette mise en évidence du mode de production pouvant être interprétée, au choix, comme un geste classique de distanciation critique, un refus du réalisme, une défense de l'auto-production ou une fétichisation des nouvelles technologies.

Mais même utilisé de manière techniquement parfaite, le *green screen* n'est pas forcément invisible. Dans *GreenScreenRefrigerator* (2010) de Mark Leckey, un réfrigérateur Samsung, filmé sur fond vert, donne lieu à des incrustations de nature très diverse, empruntées à l'imagerie publicitaire comme scientifique (le film, en HD, doit d'ailleurs être montré sur un écran, et non projeté, pour que soit garantie cette haute qualité). La vidéo s'ouvre et se ferme sur l'image du frigo sur fond vert. Ce n'est qu'entre ces deux images que Leckey réalise de multiples incrustations. Tout est fait pourtant pour rendre cette technologie visible, jusqu'à l'immersion du corps de l'artiste lui-même dans l'image. Il faut encore préciser que cette vidéo donne lieu à une installation dans laquelle le réfrigérateur est installé physiquement dans l'espace, devant un fond vert. Même chose chez Ed Atkins, qui travaille lui aussi avec une qualité d'image HD mais démultiplie tellement dans ses vidéos les prouesses technologiques qu'elles ne peuvent en aucun cas passer inaperçues¹⁰.

LA PROMESSE DE TOUTES LES CHOSES VISIBLES

À ces multiples entreprises de dénaturalisation de la technologie, s'ajoute aussi un commentaire sur ses pouvoirs : elle permet de télétransporter n'importe qui ou n'importe quoi n'importe où, c'est donc un outil magique, un créateur d'ubiquité. Et si les producteurs californiens l'utilisent surtout pour envoyer Gary Sinise devant le Brooklyn Bridge, ou Patrick Dempsey au bord du lac Washington, Leckey envoie son



Franck Eon

Vomit, 2011

Vidéo (boucle)

Court galerie Cortex Athletico.

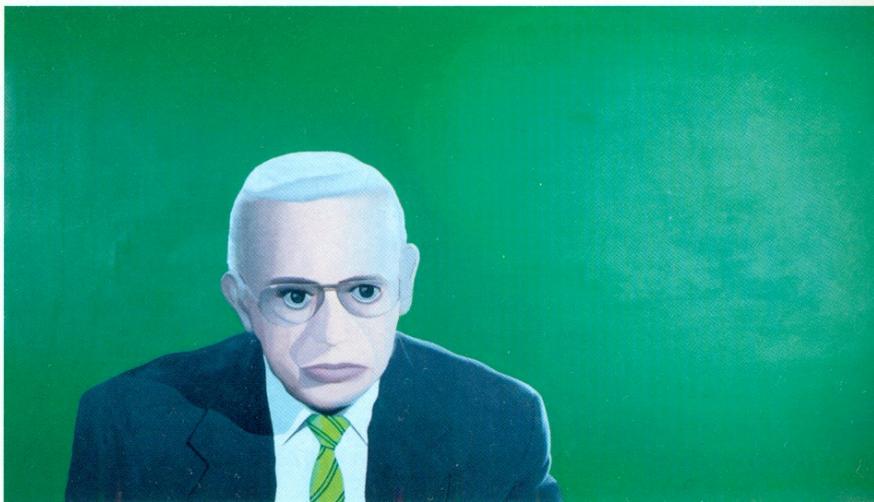
Bordeaux - Paris

frigo sur la lune et à la surface du soleil, quand Ed Atkins crée des mondes mentaux d'une intense bizarrerie et Shana Moulton convoque des objets merveilleux : « Je veux que mes vidéos aient l'air de pouvoir être faites par n'importe qui, qu'elles disent "vous n'avez pas besoin de beaucoup d'argent pour créer de la magie" », explique-t-elle¹¹.

Même lorsque l'on a une histoire d'hôpital ou une enquête de police à raconter, la situation créée par un fond vert peut être celle d'une liberté totale de l'imagination. Et contrairement à ce que les productions télévisuelles peuvent laisser croire, cette technologie peut être dissociée des sinistres banques d'images pour professionnels. Ainsi, lorsque Olivier Laric produit en 2008 une version alternative du clip *Touch My Body* de Mariah Carey, dans laquelle tout ce qui n'était pas la chanteuse était remplacé par un fond vert, il rend toutes les appropriations possibles : ce sont les fans et donc les amateurs qui se voient confier la responsabilité de remplir le fond.

Comme la page blanche avant lui, le fond vert pose donc d'épineuses et excitantes questions à tous les auteurs de vidéos : comment remplir ce fond ? Comment faire émerger quelque chose de nouveau ? Comment produire des images non décoratives et éviter le « grand ragoût digital¹² », ce vomit vert peint et repeint par Franck Eon dans ses tableaux et repris en 2011 dans sa vidéo justement intitulée *Vomit* ? Pour reprendre la formule de l'artiste Mathis Gasser, qui, s'il n'a jamais encore utilisé cette technique, y a néanmoins beaucoup réfléchi, notamment à partir de Leckey, « le *green screen* est une expression fascinante du projet entier de la modernité. Mais il y a quelque chose de totalitaire dans ce vert aussi, car il inclut cette promesse de toutes les choses visibles¹³ ».

Qu'une même technologie génère des usages aussi diamétralement opposés donne cependant moins à comprendre sur la télévision que sur la manière dont le monde de l'art continue de réagir à une réalité aussi bien technologique que médiatique. Car, après tout, il existe d'autres endroits où la fantaisie télévisuelle tourne à plein régime et où s'élabore, selon les termes de David Robbins, un « divertissement de qualité¹⁴ ».



Franck Eon
Derrick (Installation), 2005
Peinture acrylique sur toile
300 x 170 cm
Court. galerie Cortex Athletico,
Bordeaux – Paris

¹ Ce terme anglophone désigne les productions culturelles accessibles, ni trop élitistes ni trop vulgaires. Il a été popularisé notamment par Virginia Woolf dans un article resté célèbre, « Middlebrow », publié en 1942.

² Voir Jeff Foster, *The Green Screen Handbook: Real-World Production Techniques*, Wiley Publishing, 2010.

³ <http://www.stargatestudios.net/shows/show-demos>

⁴ Une compilation des *demos* de Stargate Studios circule depuis quelques années sur youtube et déclenche souvent des réactions de sidération.

⁵ André Gunthert, « Sans retouche ». Histoire d'un mythe photographique », in *Études Photographiques*, n° 22, septembre 2008.

⁶ Voir l'émission *la Boîte à malices* du 30 septembre 1973, « Jean-Christophe Averty propose un trucage aux invités », <http://www.ina.fr/video/I04296965>

⁷ Voir Edmond Couchot, « La Mosaïque ordonnée », in *Communications*, n° 48, 1988, p. 79-87. « Cette opération d'incrustation qui brise la continuité spatiale de l'espace où se tient le regardeur et crée un retournement topologique du dedans et du dehors a eu des effets remarquables sur les modes de perception de l'image et sur les arts figuratifs. Toute une génération d'artistes a traduit à partir des années cinquante, aux États-Unis d'abord, avec des solutions plastiques variées, l'effet d'incrustation de l'écran électronique. Les *combine-paintings* de Rauschenberg en sont l'illustration la plus évidente. Dépassant le collage pratiqué depuis les cubistes et le *ready-made* introduit par Duchamp, les *combine-paintings* sont d'abord des incrustations violentes d'éléments figuratifs hétérogènes et hétéroclites sur le fond neutre d'une toile

dont la fonction principale est de servir de présentoir. Sur cette toile, qui emprunte parfois ironiquement à la peinture alors à la mode (l'abstraction lyrique), Rauschenberg jette n'importe quoi, toutes sortes d'objets banals et quotidiens (brosse à dents, chaise, oiseaux empaillés, cravates, bouteilles de Coca-Cola...) sans aucune hiérarchie, sans goût ni dégoût, exactement de la même manière que l'écran de télévision projette sur la toile de fond du foyer domestique des flots d'images hétéroclites venues d'ailleurs. »

⁸ http://monoskop.org/media/film/Body_Gabor_1985_Dancing_Eurynomem_Eurynome_tanca.webm, dernière consultation le 14 octobre 2013.

⁹ Shana Moulton, entretien avec l'auteur par email, non publié, octobre 2013.

¹⁰ Voir Katie Guggenheim, « Interview with Ed Atkins », octobre 2012, <http://moussmagazine.it/ed-atkins-chisenhale/>.

¹¹ Shana Moulton, *op. cit.*

¹² Geoffrey Nunberg, « Farewell to the Information Age », in Geoffrey Nunberg, *The Future of the Book*, Brepols et University of California Press, 1996, p. 116.

¹³ Mathis Gasser, entretien avec l'auteur, octobre 2013, non publié. Voir <http://www.mathisgasser.com/>

¹⁴ <http://www.high-entertainment.com/>, dernière consultation le 15 octobre 2013. High Entertainment reprend et complète des essais publiés précédemment, notamment « Art After Entertainment », « The Compass is the Map » et « High Entertainment: Curtain up », republiés dans David Robbins, *The Velvet Grin., Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, JRP Ringier/Les Presses du réel, 2006.