

# CAHIER LOUIS-LUMIÈRE

n° 5

夜も  
疊ま  
ず  
に  
ほ  
い  
あ  
る



**L** Coupe, découpe, découpage

2

## ÉDITORIAL

Francine Lévy

Directrice de l'ENS Louis-Lumière

4

## INTRODUCTION

Alain Aubert

Enseignant à l'ENS Louis-Lumière



## Coupe, découpe, découpage

• **Macho - Praxis**  
Noël Burch

10  
**Découpage : analyses**

- **La réduction du visible par la fragmentation du champ (dans *Big Combo*)**  
Thierry Baubias
- **L'imaginaire découpé de *Mon oncle* de Jacques Tati**  
Marguerite Chabrol
- ***Trois jours en Grèce*, de Jean-Daniel Pollet**  
Pour une poétique du fragment  
Corinne Maury

• **Une image peut en cacher une autre : Illusion et spectaculaire de l'image re-composée**  
Caroline Renouard

- **De la cicatrice**  
Retour sur le *split screen* depalmyen  
Baptiste Villenave
- **Modernité et postmodernité : De l'isolement à l'éclatement dans le cadre (*Blow up - Minority Report*)**  
Nicolas Labeyrie
- **Grandes et petites "fenêtres" des arts visuels**  
Mémoire et démesure de la coupe  
Monique Maza

80  
**Découpage : expériences**

- **Contempler la découpe**  
Claire Bras
- **Adoration - Dévoration**  
François Bonnet  
Laurent Millot  
Gérard Pelé
- **Le découpage technique : illusions... désillusions, mais encore ?**  
Yves Angelo

98  
**Découpage : techniques et idéologies**

- **Discontinuité axiale... Une autre façon de découper l'image**  
Pascal Martin
- **Découpage et idéologie cinématographiée**  
Alain Aubert



# ÉDITORIAL

“Coupe découpe découpage” est paradoxalement un thème que nous avons souhaité fédérateur, rassembleur, unifiant ; nos pratiques de l’image et du son nous semblaient posséder en commun ce geste, cet usage syntaxique, cette pratique. Nous voulions en partager les définitions et les emplois. Dans ce numéro 5 des *Cahiers Louis Lumière* se confrontent et s’affrontent un éventail aussi grand que possible de points de vue sur “coupe découpe découpage”.

À partir de l’idée que le découpage serait une tendance spécifiquement masculine toute orientée vers le fantasme de la rationalisation du monde, jusqu’à celle que le cannibalisme (et le tronçonnage qu’il implique) est une expression du fétichisme technologique, on traverse les dislocations sonores et visuelles dans les films de J.Tati, les jonctions poétiques chez Jean-Daniel Pollet, les cicatrices invisibles de l’image composite dans les effets spéciaux autant que celles rendues visibles par le split-screen. On côtoie ensuite quelques trous, vides et béances informatives, des lucarnes sous les combles, ouvertes sur les étoiles, et les interrogations inquiètes d’un réalisateur sur sa pratique. Et si, par moment, la tentative est polémique c’est que le découpage de l’image, du son, du discours, relève fondamentalement d’une fonction d’organisation, de mise ordre, de mise en sens, et donc, consciemment ou non, d’une finalité idéologique.

Quid alors, a posteriori, de l’analyse esthétique d’un film, d’une séquence, sans l’analyse génétique et structurelle de ce qui l’a fondé et produit ? La forme est-elle si libre et si indépendante qu’on puisse l’interpréter ex nihilo ?

Parce que, la coupe, la découpe, le découpage, confinent au morcellement du temps, à l’éparpillement des espaces et à l’éclatement du cadre, ils demeurent des paramètres d’analyse pertinents vis à vis des images et des sons du XXI<sup>e</sup> siècle, particulièrement de ceux qui ne sont pas captés mais synthétiquement et numériquement produits.

**Francine LEVY**

Directrice de l’École nationale supérieure Louis-Lumière

# INTRODUCTION

La revue *Cahier Louis-Lumière* a pour vocation de s'intéresser à toutes les formes de savoir-créeer et de savoir-faire en photographie, en cinéma et en son, et de promouvoir, par là même, de jeunes analystes, techniciens, etc. Pourquoi ? Parce que l'entité dont elle est l'émanation recouvre largement ces champs créatifs de longue date et les approfondit de façon toujours croissante. Aussi, ce numéro est-il à la fois dans le prolongement des publications précédentes, tout en souhaitant ouvrir une problématique, sinon tout à fait nouvelle, du moins singulière et peut-être insuffisamment explorée eu égard à son ampleur. D'où son titre : *Coupe, découpe, découpage*, où se révèle un geste en apparence machinal, et en fait lourd et riche de conséquences.

Dans toute pratique visuelle, audiovisuelle ou sonore, le morcellement perdure, spatial et / ou temporel, à la fois castrateur et créateur, malgré l'évidente montée en puissance du spectaculaire globalisant. C'est qu'une autre fragmentation est à l'œuvre, hégémonique à terme : celle qui fonde le numérique. Surcroît (apparent) de maîtrise ou emprise (révoltante) de la technicité ? En évitant d'entrer dans la phraséologie de la doxa, nous dirons néanmoins que le "débat" se poursuit. Sans vouloir ni pouvoir tout explorer (quid de l'icône fixe, du sonore, du temps ?), c'est en somme cette figure *latente* que nous avons voulu peu à peu dégager dans la présente livraison.

Nous remercions tous ceux qui y ont concouru, par leur appui, leurs conseils, ou leurs écrits. Et d'abord Noël Burch, qui l'inaugure en ayant décidé de se mettre en règle avec lui-même sur son premier ouvrage (qu'il aurait été amener à désavouer), portant sur le découpage (*écriture filmique*, quoique par trop sollicité, serait plus évocateur). Il s'y emploie avec une honnêteté dont beaucoup devraient s'inspirer. Qu'il l'admette ou non, toutes les analyses qui suivent, regroupées autour du concept de "découpage" (bien sûr élargi, à son diapason), lui doivent quelque chose quant à ce qui les unit.

Celles-ci débutent par la sobriété du film "noir" ou l'épure tatesque, puis rendent un hommage sensible à un cinéaste lié à la Nouvelle Vague, qu'il a su par la suite dépasser sans se perdre. Alors s'engage logiquement la confrontation "des images qui en cachent une autre" (le cinéma serait-il le plus vaste palimpseste connu ?), ou qui "entaillent et cicatrisent" à la fois le cadre, ou encore qui s'ordonnent dans le temps des "créateurs" en "isolement et en éclatement", pour enfin jauger de la "mesure et de la démesure" de notre sujet : l'acte de la *Coupe*.

D'où l'on devait, une fois pour toutes, rendre justice à la dimension sadisante (pour le dire en un mot, certes toujours à redéfinir) du "découpage", tel qu'en lui-même se focalisent bien des pulsions. Car, mutatis mutandis, et bien qu'évidemment chacun s'en défende, il s'agit sans doute de cette pulsion, sublimée et / ou socialisée. Deux "Billets d'humeur" vécus, l'un (côté photographie) et l'autre (côté prise de vues), à leur façon, en font foi. On pourra alors resituer les deux approches de clôture (l'une nous parle d'une technique de façon rare et ciblée, l'autre décape les idéologies qui nous manœuvrent) : elles sont en apparence fort éloignées, mais en vérité, si on les lit bien, fort liées.

En sorte qu'au total se recouvrent en une seule les figures du savoir-faire et du savoir-crée qui nous motivent. Mais pour quoi, pour qui, si ce n'est pour un "savoir-être" de tous et de tous les instants (et, en nous réconciliant peut-être avec ce qui fut, n'ayons pas peur aujourd'hui du mot) dans une *dignité* partagée toujours vivace ?

**Alain Aubert**  
Coordonnateur,  
MC à l'ENS Louis-Lumière



## MACHO – PRAXIS

| Noël Burch

Chaque jour, sur France Vivace, la chaîne “100% classique sans bla-bla inutile”, l’un des concepteurs-présentateurs trahit allègrement ce double engagement dans au moins deux des tranches horaires dont il dispose. Ce mélomane averti se nomme Olivier Le Borgne, qui se dit cinéophile. Parmi ses émissions<sup>1</sup>, plusieurs détonnent dans ce contexte “100% classique” : ce sont des patchworks de musiques de film, souvent avec bribes de paroles et bruitage. Et les commentaires pléthoriques qui introduisent ces fragments ne s’adressent guère à la partition qui accompagne le film (dont il est implicitement reconnu que l’intérêt proprement musical est pauvre), mais racontent le film... ou la scène que nous allons entendre sans la voir. Du propre aveu du présentateur, son intention est d’éveiller en l’auditeur, présumé cinéophile (et partant masculin), le souvenir de quelques Beaux Films que “nous” sommes censés avoir vus.

À plusieurs titres, ces méga-tranches de radio (elles durent trois heures) mettent à nu *l’extase cinéophile*. Et d’abord par ce contraste avec les autres émissions de Vivace. Cette chaîne garantit, au long de la journée, une présence réelle pour des œuvres musicales autonomes, qui peuvent ainsi livrer intégralement “leur message”, pour ainsi dire. La démarche de cet homme, destinée à ressusciter, par quelques traces sonores, des films supposés enfouis dans notre mémoire, est de nature fétichiste, comme la cinéphilie toute entière tend à l’être.

La spécificité masculine du fétichisme n’est plus à démontrer, je pense. Ici, cette présomption d’un auditeur cinéophile (dans le seul pays où ce goût constitue un trait majeur de *distinction* au sens de Bourdieu) semble destinée surtout à reconfirmer les lettres de noblesse dont la cinéphilie jouit si bizarrement chez nous<sup>2</sup>. Sur une chaîne consacrée à la “grande musique”, on nous sert des musiques qui n’ont pas la “pureté” de la musique de concert en ce qu’elles sont subordonnées à la dramaturgie, au montage, etc, de quelque merveille du septième art... *qui n’est pas là*. Il s’agit d’une sorte d’encanaillement : voici le noble art des sons au service d’un lointain fantasme hollywoodien, apprécié par beaucoup plus de personnes que ne l’est la musique dite classique... Ce qui confère à l’ensemble de la démarche une aura d’universalité républicaine. Enfin, dans le contexte de France Vivace, cet exercice consistant à feuilleter un album de souvenirs-fragments idéalisés, à la fois donc fétichistes et auto-valorisants pour la communauté cinéophile, capte l’essence de la démarche de celle-ci : ramener le cinéma à cette pureté transcendante généralement attribuée à la musique. On songe à André Malraux, découvrant

**“quelque part dans une nuit d’Arabie, sur un mur blanc où dormaient des chats, le plus merveilleux des films de Charlot : un serpent hétéroclite de morceaux glanés ça et là parmi un tas de vieux films achetés au rabais. Le mythe apparaissait à l’état pur.”<sup>3</sup>**

Dans ces émissions “musicales”, c’est le mythe du cinéma qui apparaît à l’état pur, qui y est proprement *célébré* : il s’agit de la réification d’un plaisir éprouvé ailleurs, qu’on est invité à se remémorer, ►

<sup>1</sup> Transmise, comme Hector à laquelle elle succède, 24h/24h par câble, satellite ou Internet, et sur les ondes de France Musique de 1h à 7h du matin.

<sup>2</sup> Cet obsessionnel est également spécialisé dans les intégrales – celle des Sonates de Beethoven, par exemple : il me rappelle cet autre obsessionnel – d’une envergure autre ! – que fut Georges Perec, dont la collection de microsillons se composait uniquement de coffrets d’intégrales – des symphonies de Haydn aux chansons de Trenet. Sa présentation d’un concert peut donner lieu à une interminable énumération des postes occupés par le chef qui va diriger, ou à une comparaison des minutages de différentes interprétations. Voilà qui rappelle le présentateur du cinéma de minuit qui depuis des lustres récite la filmographie du réalisateur en guise d’introduction au film du jour.

<sup>3</sup> À une époque où la cinéphilie érudite est une culture en voie de disparition, des gestes pareils à ces émissions acquièrent un certain pathétique.

- dans un processus mental qui ressemble fort au fantasme masturbatoire. Et en effet, le processus qui engendre le mythe du cinéma, tel que l'a constitué la cinéphilie et toutes les pratiques obsessionnelles qui lui ressemblent, sont profondément masculines. Or, c'est de cette culture-là qu'est issu mon livre (*Une Praxis du cinéma*).

“Le mâle ... peut opérer la ségrégation de son vécu : au-delà d'une ligne de démarcation invisible, toute son attention se portera sur l'impersonnel ; en deçà de celle-ci, il peut reconnaître l'existence d'une dimension personnelle, mais pour l'abandonner à l'atrophie.” S'il cherche à intégrer les deux côtés, “la dimension impersonnelle peut lui servir pour attaquer la dimension personnelle et la subjuguier”, ou bien “pour la recréer en termes symboliques.”

Ces phrases résument le clivage décelé, par un couple de chercheurs britanniques, au cœur du “mode de pensée masculin”. Selon les analyses de Liam Hudson et Bernardine Jacot, le penser masculin typique tend à voir “dans les choses, des êtres vivants, et dans les êtres vivants, des choses.” L'origine de cette pensée réifiant les hommes se situerait dans la “blessure” psychique causée par le double et douloureux processus de dés-identification (d'avec la mère) et de contre-identification (avec le père), expérience commune à tous les enfants de sexe masculin. D'un côté, la blessure conduit à “une tendance à voir tout ce qui relève sans conteste des émotions en noir ou en blanc en paradis terrestre, ou en objet d'un dégoût innommable”<sup>4</sup>, à “une difficulté à prendre en compte les conflits d'émotions, à distinguer les nuances de gris qui s'interposent entre le blanc et le noir”. Mais d'un autre côté, cette même blessure “suscite chez

l'homme fortement masculinisé un sens de l'efficacité associé à une source inépuisable d'énergie imaginative. Et ces mêmes processus font qu'il sera attiré vers tout ce qui est inanimé - le monde des objets, des mécanismes, des idées et des systèmes abstraits -, où il va œuvrer avec un dévouement et une ferveur dont on aurait pu s'attendre qu'il en fasse preuve dans ses rapports avec les gens.”<sup>6</sup>

J'ai examiné ailleurs, avec Geneviève Sellier, les origines et caractéristiques de la cinéphilie sous cet aspect<sup>7</sup>.

Ici, je veux évoquer les conséquences de cette forme particulière d'aliénation pour l'approche d'une “théorie du découpage” comme celle de (*Une Praxis du cinéma*).

Mais si *Praxis* et sa réification du découpage sont bel et bien issus d'une culture élitiste et masculine, ma marche s'écartait de la cinéphilie classique. La fétichisation des films pratiquée par celle-ci est une fétichisation magique, qui n'appréhende les formes que pour le frisson (plus ou moins clairement érotico-esthétique) qu'elles procurent ; cette cinéphilie-là est certes moderniste en ce qu'elle objectifie les enjeux narratifs, idéologiques, en stéréotypes universels, toujours déjà connus, mais est éminemment érotico-romantique dans ses investissements d'objet – son “amour du cinéma”.

Le poète états-unien Geoffrey O'Brien se rappelle, avec un mélange d'ironie et de nostalgie, sa participation au culte cinéophile à Paris dans les années soixante :

**“Que faisiez-vous, assis dans l'ombre?  
Vous regardiez ce qui avait été mis**

<sup>4</sup> “Le mythe de Monsieur Verdoux”, dans *Qu'est-ce que le cinéma*, p. 91.

<sup>5</sup> Voir Liam Hudson et Bernardine Jacot, *The way men think*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1991, p. 45

<sup>6</sup> p. 51

<sup>7</sup> G. Sellier et N. Burch “Cinéphilie et Masculinité”, dans Burch, *De la beauté des latrines*.

là-haut par le réalisateur ou par Dieu. Dans les motifs emmêlés de Murnau, de Hitchcock, vous déceliez les théorèmes d'une mathématique occulte, kabbale de diagonales et d'encerclements. À chaque instant, le film en disait plus long qu'il ne voulait en convenir. Avec ses couleurs et ses géométries, il investissait le langage. Conquête silencieuse et totale. Les acteurs, comme les dialogues qu'ils récitaient, se montraient à peine sensibles à ce qui les enveloppait, ignoraient ce qu'était cet espace plus large qui avait pour raison d'être de les faire exister en son sein.

Oui, mais qu'étiez-vous en train de faire? Regarder. Sentir. Méditer. Penser ? Pas tout à fait dans le sens habituel du mot. Ce qui vous absorbait là n'était pas tant d'énumérer les choses, de les décortiquer, de résoudre les problèmes de leurs interrelations, mais plutôt d'admirer en silence la façon dont elles s'imbriquaient, ces choses, les unes dans les autres".

Ma démarche dans *Praxis* était, à mon insu, une surenchère "scientiste" sur cet esthétisme formaliste. Certes, je partageais un même mépris pour le contenu manifeste. Le scénario, les dialogues d'un film me paraissaient aussi hors de propos que le livret d'un opéra pour cet amateur de l'art lyrique dont Catherine Clément tracera quelques années plus tard un portrait... où j'allais pouvoir me reconnaître :

"Oh, les paroles ne le gênent pas. Sait-il seulement qu'elles existent ? Ce n'est

pas sûr. Les paroles, personne ne les écoute, personne n'y fait attention... Les paroles, mais elles sont simplement accessoires ! Que venez-vous nous chanter là, avec le sens ? Il est cependant capable de réciter, tant bien que mal, un aria entier, avec ces fameuses paroles-qui-n'existent-pas : voyez-vous l'étrangeté de ce phénomène, ces paroles font comme une langue inconnue".

Et Clément de faire remarquer que là est le secret de la résistance que l'amateur français d'opéra oppose à l'opéra français ; là, "pas moyen d'y couper, on est obligé de comprendre... : le sens existe, plus de mystère, adieu l'exotisme." Ce mépris du sens (du texte manifeste, en somme) est ce qui me reliait à la cinéphilie des *Cahiers*. Ce qui a sans doute justifié aux yeux des responsables de la revue la publication des premiers écrits d'un inconnu. Mais ce qui me séparait des *Cahiers* – à part le lointain héritage spiritualiste de la première génération et le gauchisme naissant de la deuxième – était la place du cinéma des lointains États-Unis dans leurs fantasmes. Toujours suffisamment formaté aux goûts de ma classe d'origine, je méprisais Hollywood<sup>8</sup>. L'inspiration culturo-esthétique de ma "théorie" était ailleurs.

C'est en 1967 que les articles composant *Praxis du cinéma* m'ont été commandités par quelques amis aux *Cahiers*, suite à mes premiers cours sur le langage du cinéma dans une boîte à bachot du 10<sup>e</sup> arrondissement. Depuis dix ans déjà, je fréquentais les milieux de l'avant-garde littéraire, artistique et surtout musicale. Mes amis compositeurs/critiques adhéraient aux codes les plus radicaux de la

## 8

Avant de découvrir le cinéma d'Europe et de décider à 17-18 ans que je voulais devenir un Grand Réalisateur Européen, j'avais successivement voulu être physicien nucléaire et compositeur de musique.

- musique néo-webernienne, musique que je me suis scrupuleusement astreint à aimer pendant un quart de siècle, notamment en habitué assidu des concerts du Domaine Musical.

Depuis mon diplôme de l'IDHEC (1952), une succession d'échecs professionnels avait limité mes possibilités de création à deux modestes courts métrages. En même temps, j'avais ressenti obscurément depuis longtemps l'envie d'avoir Ma Théorie... Voilà une autre forme de distinction qui semblait être à ma portée depuis le mémoire de diplôme rédigé à l'IDHEC. Celui-ci contenait déjà les germes d'une *musicalisation* de l'écriture filmique qui m'a valu d'être qualifié de "symboliste" par le directeur de l'institut... sans que je sache à l'époque ce que cela voulait dire...

Puis un jour d'errance parisienne, j'ai eu, place Saint-Michel, cette illumination provoquée par le cannabis : et si l'on procédait, au tournage comme au montage, à une organisation des paramètres du découpage selon un système comparable à celui qui organise les sons sous le régime de la "série étendue"<sup>9</sup> en musique ?

Aujourd'hui les choses sont claires : il s'agit là d'un fantasme éminemment masculin de contrôle rationnel et absolu sur les paramètres formels, quantifiables, du film narratif. Seul jusqu'alors Eisenstein avait tenté, dans ses écrits et dans quelques séquences, de soustraire ceux-ci à leur subordination empirique au narratif (alors que Koulechov est au contraire l'analyste/codificateur du langage

"organique"). Ma démarche était bien celle d'une ségrégation – typiquement masculine, selon Hudson et Jacot – entre la dimension abstraite d'un film – le découpage, privilégié pour son potentiel arithmétique – et les dimensions personnelles – psychologies, émotions, relations familiales. J'étais certes capable de reconnaître (ressentir) celles-ci, mais n'étais capable de m'adresser à elles d'aucune façon. Par cette surenchère sur la cinéphilie classique, décomposant les paramètres formels du découpage – système de raccords, entrées et sorties du champ, etc<sup>10</sup>, – et préconisant leur structuration rationnelle, quasi-mathématique et *autonome*, je voulais doter le film d'un statut comparable à celui de l'Art des Arts, en l'occurrence la musique la plus stratosphérique qui fût, certainement le moins "accessible" de tous les arts. Spécialement symptomatique de cette ségrégation est l'emploi que je fais dans *Praxis* de quelques fragments isolés de films hollywoodiens, arrachant à tel film de Hitchcock un raccord inhabituel, à tel film de Richard Wilson une structure narrative pouvant apporter de l'eau à mon moulin. Et encore plus révélateur : j'évitais systématiquement à cette époque de me familiariser avec les "*women's films*", ce genre dont je découvrirai plus tard qu'à l'époque classique, il avait recélé la vision la plus riche de la société états-unienne que Hollywood ait jamais produite. Mais à l'époque de *Praxis*, mon intérêt se portait presque exclusivement sur le nouveau cinéma d'auteur – Resnais, Antonioni, Bergman, Godard... Après tout, j'étais venu en Europe pour cela... En croyant pouvoir intégrer le cinéma à l'Art des

<sup>9</sup> Chez les musiciens de l'après-guerre (Boulez, Stockhausen, Nono...), celle-ci consiste à étendre à l'ensemble des paramètres musicaux (durée, timbre, intensité, etc.) la rigueur mathématique de l'organisation dodécaphonique qui n'avait concerné, chez Schoenberg et son école, que la hauteur des sons.

<sup>10</sup> Ayant épuisé les paramètres où je me sentais à l'aise, avec ceux du son, je me suis attaqué à d'autres et spécialement en me faisant le champion d'un "cinéma de la cruauté". Cf. "Contre l'esthétique sadienne" dans mon *De la Beauté des latrines*, L'Harmattan 2007.

<sup>11</sup> «... tout le langage de l'esthétique est enfermé dans un refus principal du facile, (...) comme on dit d'une musique ou d'un effet stylistique, mais aussi d'une femme ou de ses mœurs", (*La Distinction*, 1979, p. 566).



**Cependant, il m'arrive  
parfois de m'interroger  
au sujet de la popularité,  
encore aujourd'hui,  
semble-t-il, d'un livre  
publié il y a quarante ans,  
traduit depuis en une  
vingtaine de langues,  
le seul pour lequel je suis  
généralement connu...  
et que je renie depuis  
un quart de siècle.**

Arts, en lui conférant la *distinction* (dont Bourdieu savait qu'elle était d'essence masculine<sup>12</sup>), je cherchais à m'en conférer à moi aussi. Dès la fin des années cinquante, face aux méandres sociaux et personnels de la communauté parisienne du cinéma, je m'étais donc tourné résolument vers les milieux de l'avant-garde, vers l'underground new-yorkais et les quelques films "expérimentaux" de la Nouvelle Vague.

La primauté que j'accordais à la Forme était peut-être sans précédent depuis Eisenstein, elle était surtout plus exclusive et plus ingénue. Mais alors même que les articles étaient rassemblés en un livre, mai 68 est survenu et je me suis trouvé confronté pour la première fois à la politique. Mon héritage "libéral" au sens états-unien me portait d'emblée vers la gauche "révolutionnaire" puis vers le PCF. J'ai rapidement appris l'existence d'un mauvais objet nommé "formalisme". Le doute s'instaurait quand j'ai découvert, à point nommé, la mode du "formalisme révolutionnaire", hérité de Vertov et Brecht, aussi bien pour la pratique (Godard, Straub-Huillet) que pour la théorie (*Tel Quel*, *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma*). En me revêtant de cette nouvelle défroque, j'ai pu réviser mes néologismes – ma "dialectique" entre raccords justes et faux, par exemple – en effets de distanciation, qui "dénonçaient le procès de production", comme nous disions alors<sup>13</sup>.

Sous ma plume, le terme "formalisme révolutionnaire" se réfère à la rencontre dans les années 60-70, en France d'abord et ensuite chez les élites culturelles d'autres pays, entre d'une part une vieille illusion des avant-gardes artistiques et littéraires françaises, qui remonte au moins à Mallarmé<sup>14</sup>, consistant à identifier l'éventuelle

radicalité du mouvement social à celle de l'art le plus "avancé"; et d'autre part, l'héritage plus récent des années vingt où Dada, surréalistes, constructivistes, etc, cherchaient à briser les barrières entre l'art et la vie. Dans les années 70, nous serons nombreux à croire que l'art ésotérique préfigurait de différentes façons la société idéale

du futur, que l'accessibilité généralisée à cet art rendrait le peuple meilleur et préparerait la révolution sociale. Cette idéologie s'est notamment matérialisée par l'instauration en banlieue de théâtres d'avant-garde fréquentés essentiellement par le bo-bo parisien.

C'est dans cette optique "politique" que j'ai rédigé au cours des années 70 une histoire bien sélective du cinéma japonais, dont le fantasme central était calqué sur *l'Empire des Signes* de Roland Barthes : la culture japonaise serait "moderniste sans le savoir", puisqu'elle a de tout temps préféré le signifiant au signifié<sup>14</sup>.

Il m'a fallu un séjour outre-Atlantique pour que les choses prennent une toute autre perspective, ►

<sup>12</sup> Enseignant à Londres dans les années 70, je me souviens avoir fait faire à mes étudiants un film expérimental au sens propre, où des faux raccords de différentes sortes étaient introduits dans le découpage avec l'idée d'interroger ensuite des spectateurs témoins pour savoir si la perturbation des codes d'orientation trouble la compréhension des dialogues et/ou de l'action. Et au même moment, à l'école du cinéma (IFC) fondée avec Jean-André Fieschi et Daniel Mancier, nous adaptions une nouvelle de Claude Ollier dans un espace censé être à la fois réel et imaginaire grâce aux faux raccords. *Tout est écrit* fut un désastre et sa probable disparition n'est pas une perte.

<sup>13</sup> "La participation d'un peuple jusqu'ici ignoré à la vie politique de la France est un fait social qui honore toute la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y a un parallèle en art, le chemin étant préparé par une évolution que le public, avec une prescience rare, a qualifié dès sa première apparition d'*intransigent*, ce qui en langage politique veut dire radical et démocratique."

<sup>14</sup> *Pour un observateur lointain : Forme et signification dans le cinéma japonais*, Éd. Cahiers du Cinéma – Gallimard, Paris, 1982.

- pour que je cesse rapidement en fait de m'intéresser au film en tant qu'Art pour me tourner vers le cinéma populaire, vers mon ancienne bête noire, Hollywood, vers le cinéma parlant français d'avant la Nouvelle vague, vers les téléfilms qui en sont aujourd'hui l'équivalent<sup>15</sup>.

\*\*\*

Cependant, il m'arrive parfois de m'interroger au sujet de la popularité, encore aujourd'hui, semble-t-il, d'un livre publié il y a quarante ans, traduit depuis en une vingtaine de langues, le seul pour lequel je suis généralement connu... et que je renie depuis un quart de siècle.

La véritable haine que je voue à ce livre porte certes sur la prétention implicite que l'analyste épuisse un film en sachant comment il est fait – mais surtout sur son caractère prescriptif, sa vocation de “manifeste pour un Nouveau Cinéma”. Notons qu'en 1967, le cinéma que j'appelais de mes vœux ne se prétendait pas encore “révolutionnaire”, ce qui, sans doute, vaut encore aujourd'hui à ce livre une place de choix dans la bibliographie de certains enseignants et l'imprimatur de l'esthétisme triomphant<sup>16</sup>. Mais dans quelle mesure le livre est-il lu pour alimenter un cinéma “de recherche”, hors institution ? Peut-être est-il perçu et conseillé uniquement comme taxinomie utile pour le cinéaste en herbe... ou l'universitaire en quête de grilles de lecture

simples. Un Raymond Spottiswoode ou un Marcel Martin ont, me semble-t-il, fait beaucoup mieux. Mais peut-être en plus ennuyeux : eux ne dressaient pas leurs taxinomies sous prétexte de dynamiser l'institution, valorisant les excentricités susceptibles de le faire... C'est cette démarche-là qui confère à mon texte un ton sans doute encore susceptible de réveiller quelque fibre romantique qui sommeille, même si de nos jours le passage à l'acte paraît hors d'atteinte... ce qui est probablement pour le mieux. Notons enfin que cette taxinomie, et cette sorte de grammaire à l'envers que je proposais et qui séduit encore, semble-t-il, témoignent bien, je pense, du goût et de la capacité masculine à gérer les abstractions... ■

#### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- > *Praxis du cinéma*, Gallimard, 1969. (Collection Folio, 1982)
- > *Marcel L'Herbier*, Seghers, 1973
- > *Pour un observateur lointain - Forme et signification dans le cinéma japonais*, Gallimard, 1982
- > *La lucarne de l'infini*, Éditions Nathan, 1991. (L'Harmattan, 2007).
- > *Revoir Hollywood - La Nouvelle critique anglo-américaine*, Éditions Nathan, 1993 (L'Harmattan, 2007).
- > *Les communistes d'Hollywood - Autre chose que des martyrs* (avec Thom ANDERSEN). Éditions de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- > *La drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956* (avec Geneviève SELLIER), Nathan, 1996.
- > *De la beauté des latrines - Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, L'Harmattan, 2007.

<sup>15</sup> Cf. *De la beauté des latrines*, et avec Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Nathan, 1996. Nous travaillons à présent sur les téléfilms unitaires français des dernières décennies.

<sup>16</sup> Ce n'est pas par hasard que la deuxième édition date du début du tournant “libéral/apolitique” de l'intelligentsia française au début des années 80.

### **NOËL BURCH**

**Noël Burch, né en Californie, vit et travaille à Paris depuis plus d'un demi-siècle, où il a réalisé une douzaine de documentaires, principalement pour la télévision. Après une dizaine d'années passées à enseigner théorie et histoire du cinéma aux universités Paris III et Lille III, il est revenu à sa vocation première de cinéaste et d'écrivain. Actuellement, il travaille sur les téléfilms populaires français avec Geneviève Sellier, sur les textes du théâtre lyrique du 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, et entreprend avec Allan Sekula un documentaire de long métrage sur l'économie politique de la mer sous le règne de la mondialisation capitaliste.**

decoupage

decoupage

decoupage

decoupage

décour

décour

decoupage

## » Découpage : analyses

découpage

découpage

découpage

découpage

découpage

## La réduction du visible par la fragmentation du champ Exemples issus d'un film classique B, *Big Combo (Association de malfaiteurs,* 1955) de Joseph Lewis

| Thierry Baubias

### Résumé

Ce que l'on appelle communément "clair-obscur" en peinture se traduit au cinéma par des effets d'obscurcissement du champ. Tandis que l'écran se découpe en zones perceptibles et imperceptibles, un visible fragmenté se dessine. En fait, plusieurs éléments participent à ce phénomène : bien sûr, les aspects techniques (les éclairages, le cadrage et le profilmique) mais aussi l'énonciation qui dépend d'un choix intentionnel de montrer certains événements plutôt que d'autres. S'effectue alors une réflexion du discours cinématographique sur lui-même : la délimitation du visible manifeste de nouvelles frontières au champ et matérialise un hors-champ dans le cadre. En somme, les *fragments du visible* désorganisent les coordonnées langagières du film. L'objet de cet article sera d'expliquer comment les films acceptent ces espaces de visibilité réduite. Néanmoins, si le film ne paraît plus s'offrir complètement à nous, n'est-ce pas un moyen de nous pousser à coopérer avec lui ?

### Abstract

*In the cinematographic field, what we generally call "chiaroscuro" in the field of painting, takes the shape of field darkening effects. As the screen stands out in perceptible and imperceptible zones,*

*a fragmented visual is outlined. In fact, several elements participate in this phenomenon: on the one hand, the technical aspects (the lightings, the framing and the profilmic) and on the other hand, the enunciation which depends on a deliberate choice to show certain events rather than others. A reflection on the film's metadiscourse ensues: the demarcation of the visible shows new borders to the field and materializes an off-camera within the frame. As a matter of fact, the fragments of the visible disrupt the speech coordinates of the film. The object of this article will be to explain how films accept these spaces of reduced visibilities. Nevertheless, if the film does not seem to offer itself completely to us anymore, is it not a means to urge us to cooperate with it?*

Lorsque l'on parle du cinéma B à l'époque classique hollywoodienne, on évoque facilement les moyens de rationalisation de la production des films. La hiérarchisation des budgets, la minimisation des coûts, sans parler des conditions de tournage (durée courte, équipe réduite, matériels techniques limités, réutilisation des décors...) sont autant d'éléments contextuels qui, certes, caractérisent le fonctionnement des studios mais qui formalisent, en partie, la finalité esthétique de ces films. Pourtant, l'économie des moyens techniques, humains et financiers qui pesèrent sur la production du cinéma B incita fortement les metteurs en scène à faire preuve d'imagination. Parce qu'elles conditionnèrent leur créativité, ces contraintes institutionnelles favorisèrent l'émergence d'innovations artistiques comme autant d'alternatives à l'esthétique dominante. Pour pallier les obstacles

de la réalisation, des procédés esthétiques de compression s'imposèrent aussi bien au niveau narratif (ellipse, point de vue unique, plan-séquence, spatialité limitée) qu'artistique (absence d'éclairage, décor réduit, plan-séquence...) annonçant, comme le souligne Charles Tesson, "une véritable modernité accidentelle, inconsciente de la portée esthétique de son geste"<sup>1</sup>. Bien que le propos visuel soit en permanence simplifié à outrance, les solutions esthétiques apportées sont pourtant dotées, réciproquement, d'une efficacité et d'une pertinence qui garantissent toujours un minimum de clarté et de compréhension. Ce qui, à certaine occasion, entraîne l'analyste dans une réflexion sur la manière dont le film B s'inscrit dans le régime du visible.

L'une des caractéristiques de cette esthétique demeure la fragmentation du champ par la réduction de ce qui nous est donné à voir. Ce que je nomme ici *fragmentation du visible* se traduit visuellement par un "recadrage", non pas *physique* comme la matérialisation d'un cadre dans le cadre (points de vue à travers une porte, une fenêtre...)<sup>2</sup>, mais *sensible* par la réduction de la visibilité dans le cadre. En ce sens, il s'agit bien d'un processus fonctionnel du cinéma B qui vise à répondre aux impératifs d'une esthétique fondée sur une économie visuelle.

L'usage de ce procédé formel dans le film *Big combo (Association de malfaiteurs, Joseph Lewis, 1955)* en fait un modèle d'étude pertinent. Parce qu'il est un film noir par excellence, les phénomènes visant la limitation de notre perceptibilité apparaissent comme des déterminants essentiels de l'identité générique. En ce sens, ils sont les vecteurs de l'ambiance sombre et

désespérée qui caractérisent le genre et entretiennent, par là même, les stratégies de narration qui l'accompagnent, à savoir une diffusion parcimonieuse de connaissances permettant aux spectateurs de participer à la résolution de l'intrigue. Ce déploiement de phénomènes remarquables dans la mise en scène, soutenu par la cohérence de l'univers diégétique - obscurcissement des parties de l'image par de faibles éclairages, brumes limitant la profondeur de champ et flou - manifeste un découpage interne dans le champ par une reconfiguration des zones perceptibles et imperceptibles. En effet, le champ n'est jamais perçu, dans ces cas, comme un tout visible et homogène mais comme une structure morcelée qui participe autant au fait de représenter efficacement et pertinemment l'univers fictionnel qu'à ajuster l'attention du spectateur vers des zones précises du cadre.

À partir de quelques exemples issus de ce film, il sera bon de questionner la nature et le fonctionnement de cette fragmentation qui, dépendante de la structure discursive du film, n'en reste pas moins un moyen d'appréhension du monde fictionnel. Ma réflexion se déploiera en trois temps. Le premier vise à définir les propriétés de la fragmentation du visible et, notamment, sa nature réflexive. Quelles sont les transformations apportées à l'image ? Qu'est-ce qui est rendu visible et par rapport à quoi ? En d'autres termes, de quelles manières s'organisent le visible et le non-visible par rapport au cadre ? Dans un second temps, je quitterai ces aspects définitoires pour en souligner les fonctionnalités. Comment se manifeste le fragment du visible à l'image ? À quelles occasions fonctionne-t-il et dans quels buts ? Ce sera, ici, moins le contenu visible en tant ►

<sup>1</sup> Charles Tesson, "La série B et après (suite) : La ligne et la marge", *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p.44

<sup>2</sup> Le fragment du visible n'est en aucun cas un redoublement du cadre tel que l'a étudié Christian Metz ("Les Écrans seconds, ou le rectangle au carré", *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, 1991, pp. 71-78), car les contours seront rarement uniformes (rectangle, carré par exemple) et pas toujours clairement perceptibles.

- que tel et la manière dont la fragmentation du visible s'inscrit dans les formes filmiques, que la reconnaissance esthétique de ces divers usages qui sera mis à l'honneur. Ce qui m'amènera à un troisième temps, c'est-à-dire envisager la fragmentation du visible comme un élément constitutif d'une coopération communicationnelle invitant le spectateur à participer, à compléter par la pensée les éléments non perçus.

### Fragmentation du champ et mise en abîme de la visibilité

Observons le début du film. Un soir de combat de boxe, Susan Lowell (Jean Wallace) tente d'échapper à deux hommes de main de son mari, Mr. Brown (Richard Conte). Elle fuit le long des couloirs d'accès du stade dont les trouées de lumière contrastent avec les espaces plus ou moins sombres. Six plans fixes se succèdent jusqu'à ce que la jeune femme se fasse rattraper : éclairée au centre de l'image en plan rapproché, Susan est prise en tenaille par la silhouette des deux individus dont les extrémités (celles proches du cadre) se fondent doucement dans l'ombre.

Ce qui caractérise ce début c'est indéniablement le climat sombre que le film instaure. En effet, seule une source de lumière, toujours issue d'un hors-champ latéral, est utilisée à chaque plan pour éclairer les intérieurs de la scène. Cette projection lumineuse, plus ou moins intense et diffuse, révèle ainsi partiellement les espaces et laisse apparaître quelques éléments du décor. Dès lors, une sensation d'incomplétude s'en ressent. D'un clair-obscur, l'espace diégétique s'esquisse à quelques traits

hors du noir (pan de mur en briques, la silhouette d'un homme adossé au mur, le comptoir d'un bar...), à peine caressé de lumière et rongé d'ombre, "comme une photo qu'on est en train de développer et dont les éléments ne commencent à émerger que par des plaques discontinues, par des points isolés"<sup>3</sup>. L'écran se divise alors : les zones lumineuses, composées de taches blanches et noires d'où se détache toute une gamme de gris, s'opposent aux zones d'ombres d'un noir profond et uniforme. Le profilmique entre difficilement dans sa représentation, il demeure instable et toujours menacé d'évanouissement.

Figure sans forme, le fragment du visible a la particularité d'être *aformel*. Lorsque Susan est maintenue par les deux hommes en costume noir, l'image à la fois très contrastée et incertaine, dissimule sommairement la présence des deux individus. Ce sont alors les plis formés par les vêtements sombres, dans lesquels la lumière se reflète partiellement, qui découpent la partie visible à l'écran. L'espace perceptible s'infléchit dans une structure lumineuse complexe joignant ombres et pénombres. C'est donc autant par la lumière que par les parties ombragées, dans lesquelles nous imaginons l'intégralité de ces corps à demi-effacés, que cette scène donne sa consistance. Éphémère et libre, cette percée lumineuse semble alors difficile à saisir tant les limites qui la composent restent incertaines.

Parce qu'elles sont dépendantes à la fois de critères techniques (choix et positionnement des éclairages, localisation de la caméra, sensibilité de la pellicule...) et profilmiques (obstacles, matière et texture des objets...), les frontières de la surface visible s'intègrent alors diversement dans le cadre. S'estompant progressivement ou coupant net avec

**3**  
J'emprunte ici la comparaison que Marc Vernet fait à propos d'une photo de famille dans le livre *Roland Barthes* par Roland Barthes. Cf. Marc Vernet, "Clignotement du noir et blanc", *Théorie du film*, 1980, p. 224



**Le film se réduit, en  
somme, à cette seule  
possibilité qu'est le  
fragment du visible, pour**

la surface noire de l'écran, elles deviennent plus ou moins remarquables, voire difficilement discernables lorsque les limites de la visibilité se rapprochent des limites du cadre. Néanmoins, pour qu'il y ait fragment du visible, il est nécessaire qu'une partie noire vienne restreindre les bords de l'image de telle sorte que, lors d'une projection en salle, le cadre de l'écran "s'effacerait"<sup>4</sup> dans l'obscurité de la salle.

Si l'écran occupe habituellement une place absolument singulière, il perd ici partiellement sa nature médiatrice qui fait de lui "la condition [...] et le réceptacle de la perception"<sup>5</sup>. Avec la réduction du visible, le cadrage devient *relativement* obsolète car il n'est plus l'ultime frontière qui stoppe le regard, l'autorité absolue faite à notre perception du film. Les possibilités signifiantes se réduisent donc : tandis que le visible est sélectionné et que notre accès à l'univers fictionnel est délimité, le reste de l'image persiste dans son mutisme. La médiation par le cadre s'atrophie, déclinant, en somme, la "médiation scopique"<sup>6</sup> qui est habituellement requise pour nous atteindre. Ainsi, comme ce n'est pas le contenu qui se rapetisse mais bien le moyen d'expression lui-même, une réflexivité s'inscrit naturellement dans les procédés de fragmentation. Le film se réduit, en somme, à cette seule possibilité qu'est le fragment du visible, pour s'énoncer lui-même comme film, et comme discours. En annihilant l'autorité du cadre, le hors-champ s'en trouve également bouleversé. Il ne s'affiche plus sur les limites du cadre, mais bien à l'intérieur du cadre en continuité du champ visible. À la différence du hors-champ du cadre, *le hors-champ dans le cadre* est un hors champ *imperfecti-*

**s'énoncer lui-même comme  
film, et comme discours.**

*vement* actualisé (ce qui, par ailleurs, ne signifie aucunement qu'on ne saura pas à

quoi il ressemble), un hors-champ qui possède cette singularité d'être à la fois matériellement visible et non perceptible (illisible). Peut-être encore plus que le hors-champ du cadre, il nourrit notre désir de voir et nous encourage inéluctablement à imaginer ce qui ne semble pas vouloir paraître. D'ailleurs, l'usage n'en est pas le même : alors que les sorties du cadre des personnages appellent systématiquement un changement de plan, leur passage dans le hors-champ dans le cadre est présent dans la durée du plan, le temps que le spectateur complète mentalement la sortie des personnages. En ce sens, la course-poursuite entre Susan et les deux hommes ne se limite pas uniquement aux zones lumineuses ; elle se déroule, à chaque plan, imperceptiblement dans les zones d'ombre qui jouxtent les bords du cadre. Visible-imperceptible, la fragmentation du visible se rend sensible également par ce dédoublement du hors-champ. Il affiche son appartenance au langage cinématographique car le fragment, à la manière de l'œuvre, compose sur la base d'une nécessité perceptive. En somme, le fragment du visible inclut l'œuvre qui l'inclut et, d'une façon phénoménale, devient l'œuvre elle-même.

### **Trois manières d'appréhender le fragment du visible**

Hormis d'être le hors-champ dans le cadre, la présence du noir dans l'image possède une autre fonction : celle de révéler réciproquement le visible en un centre visuel attractif. L'image ►

<sup>4</sup> Cependant, le cadre de l'écran ne peut jamais s'effacer complètement car il reste perceptible par l'éclairage du projecteur. Et, même si cela était possible, il resterait perçu mentalement par le spectateur telle une construction culturelle indissociable du spectacle cinématographique.

<sup>5</sup> Metz, *op. cit.*, p. 75

<sup>6</sup> Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma* (1977), Christian Bourgois Éditeur, Paris, 2002, pp. 85-94

► se recentre sur elle-même, voire se décentre, et s'isole. Les informations perceptibles se condensent dans une partie de l'image, ce qui a pour conséquence de rendre la perception des objets pris dans le flux lumineux sérieusement renforcée. Notre attention se focalise alors vers cet espace de visibilité qui prend son autonomie par rapport au reste de l'écran. C'est un espace plein qui tire mon regard, le stabilise dans une *représentation active*. Cependant, si le fragment du visible est reconnaissable par le contraste qu'il crée dans l'image, son fonctionnement symbolique dans le plan dépend fortement de l'usage de la lumière. Qu'elle soit naturaliste ou arbitraire, que sa source soit visible ou non, la lumière est indéniablement la condition et la conséquence de la fragmentation. Elle est partie prenante dans la composition de chaque plan, pas toujours marquée mais toujours agissante. Ce qui rend par là même le fragment visible plus ou moins ostensible et donc plus ou moins reconnaissable.

Tout fragment du visible n'a pas vocation à se démarquer et à fonctionner symboliquement. Il arrive qu'il se fasse très discret, qu'il tende vers la neutralité, une transparence qui, d'autant plus dans ce film, est entièrement assumée par la vraisemblance de l'époque classique hollywoodienne, du mode de production B et du genre film noir. Cela dit, il serait absurde de nier les impressions spectatoriennes qui influent autant sur la reconnaissance que sur sa mise en valeur dans le film. En effet, c'est moins, à mon avis, par les aspects expressifs et dramatiques de la lumière que le fragment de visibilité nous apparaît comme une figure plurielle, que par l'appropriation que nous en faisons. J'insuffle ici volontairement une dimension pragmatique à notre étude, afin de

nuancer la disposition ostentatoire de cette figure qui doit, dans une partie non négligeable, sa reconnaissance à notre conscience réceptive. Je propose de voir trois manières d'appréhender le fragment du visible sans en faire pour autant des catégories absolues. L'usage de ce procédé fait partie d'une vaste opération signifiante dont un type d'appréhension est l'aspect d'une autre, et vice-versa.

La manière *artistique* nous fait prendre conscience de l'héritage culturel dans la représentation d'une lumière "ciselante". On peut y reconnaître la tendance du XVII<sup>e</sup> siècle, appelée aujourd'hui "ténébrisme" - que l'on rattache à l'influence de Caravage - ou bien, cet art de la composition lumineuse propre au cinéma de l'époque classique<sup>7</sup>, reconnu par Nestor Almendros comme une *esthétique des ombres*. Dans tous les cas, le fragment visible est perçu ici comme un procédé expressif où se joue un constant dépassement formel des apparences dans le but de nous donner des sensations esthétiques spécifiques. Mon plaisir découle alors de cette expérience esthétique singulière, *l'expérience d'une immédiateté impressionniste*, où la sensation ressentie nourrit ma compréhension du film. En ce sens, la lumière transfigure la réalité du monde fictionnel autant qu'elle est source d'intelligible. Mes émotions se rationalisent en quelque sorte par un usage codifié de la lumière et en fait, par là même, un mode de connaissance élargie. Dans la scène où l'inspecteur Diamond rend visite à Susan à l'hôpital, cette dernière allongée sur le lit est baignée dans un halo de lumière intense provenant d'en haut (*North light*). La particularité de cette lumière est qu'elle n'a rien de vraisemblable ; elle est

**7**

Voir l'étude de Fabrice Revault d'Allonnes in *La Lumière au cinéma*, Cahiers du cinéma, Collection Essais, Paris, 1991, pp. 11-17 et 29-33



**Tout fragment du visible  
n'a pas vocation à se  
démarquer et à fonctionner  
symboliquement. Il arrive**

arbitraire car "la source intervient sans aucun rapport avec une logique au monde du connu et du conventionnel"<sup>8</sup>. Elle dramatise la scène, accentue la photogénie du visage de Jean Wallace ; une faible pénombre épouse sa morphologie et souligne son désespoir dû à l'emprise qu'exerce son mari sur elle. La lumière centralise notre regard pour mieux nous faire partager le drame humain qui se joue devant nous. Le fragment du visible procède alors, ici, d'un engagement esthétique et poétique dans lequel tout converge vers l'expression d'une sensation et vers elle seule. *Spatialisante*, la seconde manière d'aborder le fragment visible est d'y voir une possibilité de mettre en scène l'espace. L'image devient elle-même une architecture d'ombre et de lumière ; des espaces de visibilité se forment "en profondeur". Contrairement au cas précédent, le fragment du visible semble, ici, réaliste, car les sources de lumière nous paraissent cohérentes avec la diégèse. Ainsi, dans la scène où Diamond est ligoté dans une cave, l'espace se divise en profondeur en trois zones lumineuses distinctes : au premier plan, une table sur laquelle un homme est accoudé ; au deuxième plan, Diamond, éclairé par un plafonnier, est ligoté à une chaise ; au troisième, une double porte laisse entrer une lumière provenant de l'extérieur. Ces régions diversement signifiantes dans l'image forment une sélection contextuelle qui a pour fonction, d'une part, de caractériser le lieu en mettant en évidence le décor (en général, une cave est sombre) et, d'autre part, de hiérarchiser l'espace scénique par l'importance des actions qui s'y déroulent, définies elles-mêmes par la primauté du rôle des personnages, leurs mouvements et

**qu'il se fasse très discret,  
qu'il tende vers la neutralité.**

leurs influences sur le cours de l'histoire. Si l'espace scénique se structure dans la profondeur, les lumières qui le révèlent n'en restent pas moins "neutres" car elles produisent des effets de transparence. En somme, les fragments du visible aident ici à fournir la vraisemblance nécessaire au lieu. Ils intègrent la diégèse qui les met en scène dans ce qu'il y a, en elle, de spatial et d'"atmosphérique"<sup>9</sup>. En quelque sorte, le dispositif se diégétise et se neutralise, dans le sens où c'est bien l'histoire qui reproduit les caractéristiques de l'appareillage cinématographique. La troisième manière, *narrative*, participe à l'élaboration d'une stratégie énonciative. Le fragment du visible est vécu alors comme un geste énonciatif qui dépend d'un choix intentionnel de montrer certaines choses plutôt que d'autres. Dans notre cas, tout concorde vers un rendement du signifiant ; le fragment du visible sert l'efficacité du programme énonciatif de la production du film B. L'histoire s'organise selon un *principe de pertinence*, car il est un acte de communication qui fournit la présomption d'une nécessité minimale dans la représentation pour une compréhension optimale. Toute l'autorité de sens est reconnue dans le visible induit par le fragment, conditionnant ainsi notre communication avec l'univers fictionnel. Notre désir de voir devient alors "satiablen" selon ce que le metteur en scène veut bien nous montrer. Reprenons l'exemple précédent. Les sbires de Mr. Brown, qui ont capturé l'inspecteur Diamond, attendent l'arrivée de leur patron. Puis, un homme de main manque de patience et passe à tabac l'inspecteur. Toute la mise en scène, fragmentée dans le champ, se structure de manière à montrer les trois actions ►

**8**  
Henri Alekan, *Des ombres et des lumières*, Librairie du collectionneur, Paris, 1991, p. 86

**9**  
Je reprends ici une fonction de la lumière déterminée par Jacques Aumont in *L'œil interminable – Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Lignes, 1989, pp. 176-178

- séparément : 1. l'attente des hommes de main à la table, 2. la victime ligotée et brutalisée et 3. la porte d'entrée d'où va arriver Mr. Brown. Seul l'essentiel de l'histoire est souligné, le secondaire de moindre valeur repoussé. Rien ne nous renseigne plus sur le lieu, tout semble orienté vers une progression inéluctable du récit. Et cela, grâce à une fragmentation pertinente du champ qui semble y participer fortement.

### Actualisation et intellection du non-vu

Si nous nous sommes intéressés précédemment à la partie visible du fragment, son autonomie signifiante est sérieusement remise en cause dès que l'on envisage la part d'imperceptibilité qui lui est conjointement liée. La zone d'ombre, le *hors-champ dans le cadre*, joue un rôle important ; elle est source d'une ambiguïté qui peut contaminer à tout moment la partie visible. Elle assume également un sens *in absentia* qui, à la différence du visible *in praesentia*, dépend de notre activité interprétative. Parce qu'il résulte d'une volonté d'orienter notre regard, le fragment du visible suppose une attitude épistémique dans laquelle le vu et le non-vu s'associent respectivement à un su et un non-su. Deux espaces de connaissance s'affichent alors en co-présence dans le cadre : un *espace assertif* dans lequel ce qui m'est donné à voir est tenu pour vrai et un *espace hypothétique* qui repose sur des inférences, des informations non textuelles formulées mentalement par le spectateur. Cependant, le hors-vu ne repose pas sur une hypothétique liberté interprétative laissée au spectateur. Bien au contraire, il reste soumis à la fois au visible – il en est le prolongement –

mais aussi à *l'univers du discours*. Bien sûr, je conçois qu'il puisse y avoir plusieurs modes d'appropriation du film, que le spectateur puisse *utiliser* (au sens d'Umberto Eco, par opposition à *interpréter*) librement le film mais, pour plus d'aisance dans l'analyse, je me contenterai d'analyser *une* lecture préférentielle (et qui me semble légitime) d'un fragment du visible par rapport à l'usage qui en est fait dans le film.

Ainsi, le sens se construit avant tout dans un contexte (textuel, culturel, ou autre) qui limite l'activité interprétative du spectateur. Je distinguerai deux manières dans lesquelles le contexte agit sur notre compréhension du fragment du visible : une logique syntagmatique et une logique paradigmatique. La première, syntagmatique, est toujours liée à ce qui est déjà connu par le spectateur et intervient toujours en rétrospection des informations qui lui ont déjà été fournies. D'abord, elle comprend le morceau de visible conjointement lié au hors-vu. Au niveau du plan, les paramètres de la partie visible formulent, par contiguïté et homogénéité, ceux de la partie non visible selon une cohérence co-textuelle. Comme pour le hors-champ du cadre, l'expression de la partie visible devient le monde de référence et superpose ses propriétés à l'espace non-visible. Même si notre accessibilité au non-vu semble a priori limitée, les croyances que nous fondons sur le visible sont les mêmes que celles qui gouvernent le non-visible. Il en va de même au niveau de l'enchaînement des plans, car il arrive parfois que le changement d'angle d'un point de vue réintègre le non-vu du fragment dans le visible. Ce qui était alors précédemment le hors-champ dans le cadre se découvre dans la continuité des plans. En passant de l'imperceptible au visible, les informations cachées



**Le fragment du visible  
suppose une attitude  
épistémique dans laquelle  
le vu et le non-vu s'asso-  
cient respectivement à un  
su et un non-su.**

s'actualisent au fur et à mesure que le film suit son cours. Ainsi, comme l'assertif n'est plus conjointement lié à un hypothétique, les limites du fragment du visible ne sont plus seulement spatialement définies et deviennent aussi temporelles.

La logique paradigmatique repose sur l'attitude propositionnelle du spectateur, notamment lorsque le fragment du visible est constitutif d'une stratégie énonciative. C'est surtout dans les moments de forte tension dramatique que je suis amené à formuler des propositions anticipatrices sur le déroulement. Que va-t-il se passer et comment ? Pourquoi me cache-t-on *intentionnellement* des informations ? Mon désir de savoir s'accroît proportionnellement à la quantité d'informations qui m'est cachée. Ce type d'interprétation provient avant tout d'une frustration, qui se transforme peu à peu en un désir consumériste de connaissances. À ce niveau, la dernière séquence de *Big Combo* est assez symptomatique. Sachant que la police détient suffisamment de preuves pour être inculpé, Mr. Brown tente de fuir en kidnappant Susan. La nuit est brumeuse, ils attendent dans un hangar d'aérodrome l'avion salvateur qui, malheureusement, a du retard. Entre-temps, les phares d'une voiture surgissent ; c'est l'inspecteur Diamond. Mr Brown tente alors à nouveau de s'échapper en se faufilant dans les recoins sombres du hangar. Susan s'empare du phare de la voiture et dirige la lumière sur son mari dans le but d'indiquer sa position à Diamond. Paniqué, Brown vide son chargeur dans la partie sombre du hangar d'où peut surgir à tout moment Diamond. Une succession de plans alterne, montrant, d'un côté, Brown pris dans le halo lumineux et,

d'un autre, des plans sombres et brumeux sur lesquels seuls les bruits de pas de Diamond sont perceptibles. Puis, une silhouette se découpe alors dans l'obscurité ; Brown sera bientôt arrêté. À la tension dramatique de cette séquence se conjugue la réduction de notre visibilité des actions qui s'y déroulent. Les effets de la fragmentation se convertissent en effets de temporisation. Le film s'attarde dans un visible incertain afin que nous puissions réfléchir, prévoir un développement possible à l'histoire. Le non-visible du fragment permet d'activer des prévisions dans lesquelles j'affirme les espoirs et les craintes sur le sort des personnages. Il procure ainsi une expérience esthétique spécifique qui oppose une *visibilité assertive*, fournissant un savoir à partir duquel je vais rendre intelligible l'univers diégétique, à un *suggéré*, nécessitant un processus de complétion fondé sur l'émission d'hypothèses. En somme, le fragment du visible est le vecteur d'une coopération active entre le spectateur et le film, et prie le spectateur d'accomplir une partie du travail signifiant du film.

J'ai essayé de montrer à travers différents aspects la manière dont le visible et le non-visible peuvent s'associer à l'image. Cependant, je conçois qu'il n'a pas toujours été facile de rendre compte de la nature du fragment du visible et beaucoup d'interrogations restent en suspens. À la fois figure esthétique, dispositif technique, procédé énonciatif, son rôle est complexe car il implique diverses notions de champs épistémologiques divers : esthétique, théorie de l'énonciation, pragmatique cognitive, voire même optique et psychologie de la perception. Néanmoins, nous pouvons tirer ►

- de cette étude trois conclusions sur le phénomène de découpe lorsqu'il se définit sur la base d'une lisibilité perceptible.

La première concerne son inscription dans le langage cinématographique. Non seulement le fragment du visible agit sur un découpage sélectif des énoncés mais aussi sur une diminution des capacités énonciatives du dispositif. En effet, il modifie les coordonnées du cadre en formulant un hors-champ dans le cadre. Ce qui lui donne un statut particulier, celui d'énoncé réflexif, car il fonde sa communication autant sur une opacification de l'énonciation que sur une transparence d'énoncés. La seconde concerne la nature de sa manifestation dans le film. Sa capacité à agir comme une marque énonciative diverge en fonction de son implication dans le récit. Si son apparition dans le film découle d'un usage spécifique de l'éclairage, son fonctionnement symbolique dépend de l'attente du spectateur et de l'appropriation qu'il va en faire : artistique, spatialisante ou narrative. Son opacité peut alors se neutraliser, devenir transparente dès lors que le fragment du visible s'inscrit dans la diégèse. Et la troisième

s'attache principalement à y voir, au final, un procédé qui rend le film incomplet. Le fragment du visible entraîne le film dans une coopération active avec le spectateur. Il offre au film des possibilités narratives diverses car le spectateur participe à l'élaboration de son intelligibilité.

Ainsi, bien qu'il remette en cause le paraître comme régime dominant du cinéma, le fragment du visible trouve dans ce film B un moyen d'expression idéal qui lui permet de s'épanouir sans compromettre ses conditions de production et le genre dans lequel il s'inscrit. ■

#### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Henri Alekan, *Des ombres et des lumières*, Librairie du collectionneur, Paris, 1991
- Jacques Aumont, *L'œil interminable – Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Lignes, 1989
- Umberto Eco, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1985
- Charles Tesson, "La série B et après (suite) : La ligne et la marge", *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, pp. 42-50
- Marc Vernet, "Clignotement du noir et blanc", *Théorie du film*, sous la direction de J. Aumont et J.-L. Leutrat, Ed. Albatros, 1980, pp. 223-233

#### THIERRY BAUBIAS

Thierry Baubias prépare une thèse sur "la réception du patrimoine cinématographique : le cas de la Cinémathèque française à Bercy", sous la direction de Laurent Jullier à l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'AudioVisuel (Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle).

Il est actuellement ATER à l'Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel (Université Nancy 2).

## L'imaginaire découpé de *Mon oncle* de Jacques Tati

| Marguerite Chabrol

### Résumé

La notion de montage dans le plan ne suffit pas à rendre compte de la mise en scène de Tati, en particulier dans *Mon oncle*, car le réalisateur tend à travailler sur les séparations entre les différentes composantes de l'image plutôt que sur leurs liens. Il confie ainsi au spectateur la responsabilité d'une forme de montage, d'associations d'idées qui font naître sous forme d'images mentales les thèmes fondamentaux du film.

### Abstract

*Jacques Tati has a very specific way of editing, especially in My Uncle. Instead of putting various elements together within the frame or through editing, he separates them. The spectator must virtually do the editing work by playing some sort of Memory game with scattered elements, and thus discover the main themes of the movie.*

Connu pour explorer le plan en profondeur et dans la durée, Jacques Tati semble davantage avoir recours au montage dans le plan qu'au montage dans le sens traditionnel. *Mon oncle* est un des films où ce travail est le plus abouti. De nombreuses analyses de cette œuvre<sup>1</sup> ont montré que ce montage dans le plan repose autant sur des dissociations que sur un véritable assemblage.

Tati en effet décompose et découpe le gag, en s'appuyant sur des discontinuités, par exemple entre le son et l'image ou entre le premier et l'arrière-plan, entre la cause et l'effet, etc<sup>2</sup>.

Mais on ne peut réduire la fragmentation chez Tati à sa manière de s'approprier le genre burlesque et d'en détourner certains clichés ou de le nourrir d'une forme de suspense toute personnelle. Derrière ce fonctionnement, les thématiques plus profondes du film sont elles aussi traitées selon une logique de découpage qui peut paraître paradoxale, dans la mesure où beaucoup des motifs essentiels du film ne sont finalement présents qu'en filigrane.

Nous nous proposons d'envisager la notion de découpage chez Tati – et dans *Mon oncle* en particulier, qui systématise ce procédé – non pas dans son sens traditionnel lié au montage, c'est-à-dire d'agencement de plans décomposant une action dans une recherche de continuité<sup>3</sup>, mais comme une pratique de mise en scène plus générale consistant à fragmenter les images mentales que Tati cherche à faire naître chez le spectateur.

Le cinéaste découpe, sépare : il dissocie le son et l'image, il a recours à de légères ruptures dans le passage d'un plan à l'autre, afin de ne jamais proposer de raccord ou de coupe "transparente", et il découpe aussi ses thèmes récurrents en les disséminant au fil de son film. Au spectateur de monter. Malgré le rôle essentiel du cadrage et du plan fixe, les plans ne sont jamais entièrement autonomes, ils doivent être associés à d'autres par le spectateur à qui ils sont proposés de manière discontinue. ►

<sup>1</sup> Dès le texte d'André Bazin, qui évoque la manière dont le cinéaste "détruit la netteté par la netteté", dans "Monsieur Hulot et le temps", *Esprit*, mai 1953, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1975.

<sup>2</sup> Sur ce point, voir par exemple Francis RAMIREZ et Christian ROLOT, *Mon Oncle. Jacques Tati*, Paris, Nathan, coll. Synopsis, 1993, ou Stéphane Goudet, *Jacques Tati, de François le facteur à Monsieur Hulot*, Paris, *Cahiers du cinéma / CNDP*, coll. "Les Petits Cahiers", 2002.

<sup>3</sup> Voir sur ce point la distinction entre montage et découpage proposée par Vincent Amiel dans *Esthétique du montage*, Nathan, 2001, p. 6-8.

## ► Le film comme jeu de construction

Le spectateur de *Mon oncle* est sans cesse amené à reconstruire les éléments du film. Cela commence par les personnages qui, au-delà des stéréotypes à partir desquels ils sont composés, sont souvent découpés en un corps stylisé et une expressivité déplacée vers d'autres objets. Les émotions des personnages se manifestent ainsi souvent à travers les objets et non dans le jeu des acteurs. On rejoindra de ce point de vue les analyses de Vincent Amiel sur Buster Keaton<sup>4</sup>, qui montre par exemple comment, dans *Le Mécano de la "General"*, la tristesse du héros est incarnée par les mouvements des roues de la locomotive. La dissociation du corps et de la psychologie du personnage provoque ainsi un effet poétique qui s'épanouit particulièrement dans le genre burlesque. Dans *Mon oncle*, Tati prête ainsi des émotions fortes à des personnages froids dans leur comportement : la colère de M. Arpel face au solex de Hulot qui occupe sa place de parking à l'usine, ou lors de sa découverte des arbres égalisés, est ainsi exprimée par deux plans subjectifs pris depuis la voiture, desquels le corps du personnage est absent. Le point de vue est alors celui de la voiture elle-même, plutôt que celui de son conducteur, dans la mesure où le cadre est très centré par rapport au pare-brise et la caméra semble placée plus en avant que sur le siège du conducteur. Chez Hulot, ce sont plutôt les fonctions physiologiques qui sont déléguées aux machines : lorsqu'il s'endort à l'usine, sa respiration est prise en charge par le tuyau qui jette de la vapeur en rythme ; puis sa faim est évoquée par les saucisses. Dans ces deux

exemples, le personnage déborde son propre corps et doit être reconstruit par le spectateur.

Le spectateur est plus généralement invité à appréhender le déroulement du film comme un jeu de *memory*, c'est-à-dire à fixer dans sa mémoire certaines images qui seront évoquées à nouveau par la suite. Les gags effilochés, les répétitions peuvent se comprendre dans cette perspective de réactivation de la mémoire du spectateur. Le poisson-jet d'eau forme une paire avec le poisson du cabas de Hulot ; les fauteuils bas des Arpel en forment une avec ceux de l'usine ; la charrette qui passe régulièrement fait aussi jouer la mémoire du spectateur ; il en va de même de la série des hublots (l'usine, l'œil de bœuf de la maison, la porte du garage). Chaque répétition, à cause de légères variations par rapport à la précédente occurrence de l'objet, est avant tout une réminiscence. Des liens sont ainsi à construire entre les scènes, et c'est au spectateur de reconnaître par exemple la force du lien entre Hulot et Gérard, au fait qu'ils jouent tous les deux, volontairement ou non, avec les nénuphars qui décoorent le bassin. Tati reprend aussi de cette façon certains *topoi* burlesques. Le célèbre gag de l'arroseur arrosé est ainsi traité dans *Mon oncle* en deux vignettes appartenant à deux scènes distinctes : celle du marchand mouillé par Hulot, puis celle où Hulot lui-même se retrouve les pieds dans le bassin des Arpel. La zone du pantalon de Hulot qui se trouve dans l'eau correspond exactement à la partie du pantalon du marchand qu'il avait éclaboussée. Le spectateur averti pourra éventuellement saisir l'unité de tels gags ou d'images essentielles du film, s'il procède à la confrontation que le montage du film refuse de faire.

<sup>4</sup> Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, Paris, PUF, 1998.



**D'autres séquences  
s'organisent plus  
en profondeur autour  
d'associations d'idées,  
plutôt qu'autour  
d'unités d'action...**

D'autres séquences s'organisent plus en profondeur autour d'associations d'idées, plutôt qu'autour d'unités d'action : l'intrigue est toujours présentée comme anecdotique, routinière ou dérisoire. Il faut souvent mettre à jour dans les séquences un élément d'unité plus ou moins apparent : ainsi, le thème du temps surgit discrètement dans de nombreuses séquences, découpé en différents éléments comme un bruit de battement, la présence d'un sablier, quelques répliques, etc., comme le montrent les analyses de Stéphane Goudet<sup>5</sup>. On ajoutera que la scène au cours de laquelle Gérard casse les arbres du jardin de ses parents évoque la radio, par la forme des arbres qui imitent des antennes et un grésillement métallique à l'arrière-plan, ce qui incarne très précisément les difficultés de communication que ressent le garçon. De la même manière, après que Mme Arpel a désigné Hulot comme le "cavalier" de la voisine lors de la *garden party*, le rival arrive précisément dans une tenue adéquate, et est présenté comme "un cavalier extraordinaire", ce qui contribue à ridiculiser ceux qui prennent les expressions au pied de la lettre.

## **L'eau, les flux**

Plusieurs des exemples déjà évoqués le montrent déjà, les motifs découpés et répartis dans le film empruntent beaucoup à l'imaginaire de l'eau. Ce motif, important sans être très ostensible, nous intéresse ici non pour ses symboliques, quoique celles-ci puissent en partie fonctionner, mais pour la manière dont il est travaillé. Entre le jet d'eau des Arpel et le corps de tuyaux jeté dans la rivière,

en passant par divers jeux d'enfants, une *garden party* aquatique, ou le parapluie inutile de Hulot, l'eau apparaît pourtant sous les formes les plus diverses : dans le décor ou l'action de multiples séquences ou à travers des objets qui lui sont liés (contenants, protection contre l'eau...). Elle trouve en particulier une forte présence dans la bande sonore du film où les divers bruits qu'elle peut produire sont amplifiés. Derrière son rôle burlesque, ou sa manière de traduire l'opposition centrale du film entre monde ancien et monde moderne, l'eau est un motif décomposé en de multiples détails que le spectateur doit une nouvelle fois rassembler entre eux pour faire émerger des lignes de force. Elle organise en profondeur la structure imaginaire du film, liant entre eux certains personnages, demandant au spectateur de construire ces liens sans les lui imposer comme une évidence. Les fluides servent ainsi à suggérer un principe de continuité au sein de l'imagerie très découpée que propose le réalisateur. Le premier aspect de cette opposition entre les images découpées et l'imaginaire liquide rejoint la satire à laquelle se livre Tati dans *Mon oncle*. L'eau sert ainsi fondamentalement à organiser l'opposition entre contrainte et liberté qui structure le film : les images découpées sont du côté du monde moderne, décousu, stérile, tandis que les fluides deviennent le principal outil d'évasion ou de résistance des personnages positifs. La séquence des tuyaux à l'usine, construite fondamentalement autour de cette idée de débordement et d'évasion de Hulot et des ouvriers, s'appuie ainsi sur la présence de l'eau : la communauté ouvrière vivante ►

<sup>5</sup> Voir Stéphane Goudet, "Tout communique", en bonus du coffret DVD *Mon oncle*, Naïve, 2005.

► anime les arrière-plans, d'abord par ce jet d'eau et ensuite par le passage des ouvriers portant des tuyaux. Le monde vivant des ouvriers est ainsi caractérisé par l'eau et plus tard, les ronflements, la faim...  
L'eau représente ainsi un dynamisme à l'intérieur d'un monde figé. Elle est par excellence ce qui anime l'image fixe : à l'intérieur de cadrages immobiles et relativement longs, Tati introduit en effet souvent un mouvement ou une animation par l'eau. Les deux exemples les plus frappants sont sans doute liés à la représentation du travail : le jeu de Gérard avec la baleine de son livre de sciences naturelles et le sommeil de Hulot à l'usine. Le livre de sciences naturelles comporte ainsi en couverture une image dessinée, figée, à laquelle l'eau donne vie. On peut ajouter que Gérard a déjà recours à un petit tuyau, ce qui est prémonitoire du morceau de bravoure du film et construit ainsi un autre lien entre les personnages, plus ténu mais non moins solide que les farces et promenades en solex qu'ils partagent. La scène est filmée en deux plans, un simple champ/contre-champ. Mais cette figure de montage n'a pas sa vocation habituelle de lien ou de réunion des deux espaces qui se font face. Au contraire, le champ/contrechamp s'organise autour d'une rupture, puisque les Arpel commettent une erreur d'interprétation. La coupe entre les deux plans a ici une valeur très forte.  
Quant à Hulot, il semble que la vapeur qui s'échappe du robinet gouttant au premier plan, se substitue à ses propres ronflements.  
Dans ces deux exemples, fondés sur une vision très enfantine du travail, la tâche à accomplir apparaît comme rébarbative, figée, tandis que l'eau permet une évasion : non pas une évasion

réelle, puisque le personnage reste prisonnier d'un lieu réduit bien souligné par le cadrage. Mais une évasion dans le domaine imaginaire.  
C'est précisément en sollicitant l'imagination que l'eau remplit sa deuxième fonction, la plus essentielle dans le film, consistant à donner véritablement à *Mon oncle* sa tonalité mélancolique.  
Si l'eau permet à Hulot ou Gérard de résister au modèle imposé par les Arpel, c'est aussi, comme nous l'avons évoqué, sur le mode d'un repli vers l'imaginaire. L'eau est fondamentalement l'instrument d'une libération individuelle, qui ne passe pas toujours par un rattachement à la communauté : le jeu de Gérard avec le bassin a une tonalité plus sombre que le jeu des enfants dans le caniveau. Ce passage suit immédiatement le moment où l'enfant a découvert l'absence de sa mère, remplacée par l'aspirateur qui fonctionnait tout seul, et où il est particulièrement pensif. L'eau se présente alors comme un miroir. Quant aux rêves de Hulot à l'usine, s'ils permettent d'échapper à un travail mécanique, ils nous restent de toute façon inaccessibles. Et l'image du miroir y intervient aussi, puisque la flaque au sol reflète une partie du décor. Au spectateur une nouvelle fois de monter ensemble ces deux plans pour percevoir une insistance du metteur en scène.  
En plus de l'animation qu'elle apporte, l'eau sert aussi à donner une "profondeur" à l'image, pourrait-on dire en reprenant un terme bachelardien. Ces amorces très discrètes d'introspection n'aboutissent pas dans *Mon oncle*. L'idée d'une intériorité ou d'un inconscient affleure sous forme de questions : à quoi rêve Hulot ? Qu'est-ce que Gérard attend de ses parents ? Ajoutons que l'accessoire le plus caractéristique de Hulot est son parapluie. Comme le souligne David Bellos<sup>6</sup>, c'est

**6**  
David BELLOS, *Jacques Tati, sa vie et son art*, trad. de Pascale Voilley, Paris, Le Seuil, 2002. Ce passage se trouve p. 210 de l'édition anglaise, *Jacques Tati : His Life And Art*, Londres, Harvill press, 1999.



**Imaginaire, repli sur soi  
sont ainsi évoqués de  
manière épisodique, par  
des objets ou des situa-  
tions appartenant à un  
même univers thématique.**

un instrument de protection d'autant plus inutile qu'il ne pleut jamais chez Tati. Bellos y voit l'emblème du caractère démodé de Hulot et de son appartenance à un autre temps. On peut ajouter qu'on voit particulièrement le parapluie lorsque Hulot est en situation de dialogue difficile (par exemple avec sa jeune voisine, ou lorsqu'il refuse l'invitation de M<sup>me</sup> Arpel, par un geste négatif du parapluie). Le parapluie apparaît ainsi comme un obstacle à l'échange : l'objet apparaît aussi lorsque Gérard "échappe" parfois à son oncle pour aller jouer avec les autres enfants. Cet objet lié à l'eau et replié en permanence caractérise ainsi le personnage par une fermeture et une protection constantes qui contribuent aussi à son isolement. Imaginaire, repli sur soi sont ainsi évoqués de manière épisodique, par des objets ou des situations appartenant à un même univers thématique. Il en va de même avec les images animales et aquatiques qui permettent à Tati un jeu avec les clichés assez développé. Les différentes métaphores animales et aquatiques qui jalonnent le film comportent une double dimension satirique et plus sombre. Tati utilise ainsi certains clichés en leur donnant une nouvelle tonalité : le poisson du cabas de Hulot et celui du jardin évoquent irrésistiblement l'image d'un "poisson hors de l'eau" et, derrière la personnification burlesque, suggèrent aussi un léger malaise (par la réaction violente du chien, ou par l'évocation d'une sorte d'agonie du poisson-jet d'eau). Truffaut n'était guère enthousiasmé par ce poisson<sup>7</sup> : il contribue pourtant à la création d'images très cohérentes. Dans le monde ancien, comme dans le monde moderne, il existe, de manière plus ou moins nette, une sensation

d'étouffement, portée par le conflit entre l'air et l'eau. Lorsque le poisson s'anime et semble suffoquer devant le

livreur, la réaction effarée de ce dernier contribue à la dimension burlesque de la scène en en faisant un relais du spectateur. Mais la sensation physique portée par le son est très forte. Comme le note Michel Chion, "un poisson, c'est ce qui passe, c'est là sous l'eau, ça jaillit, ça disparaît, vif comme l'inconscient."<sup>8</sup> Or, dans *Mon oncle*, les poissons manquent de vivacité et d'énergie. L'eau porte ainsi, à travers cette figure du poisson, une des grandes tensions qui organisent le film, celle entre l'inertie et le mouvement.

Cet arrière-plan imaginaire intervient aussi à travers les multiples expressions évoquées littéralement par certaines scènes du film (ajoutons le fait que la fête "tombe à l'eau" ou que le jet d'eau perd sa clarté d'"eau de roche", etc.). Ce sont des expressions langagières que la mise en scène convoque, sans les utiliser explicitement. Chaque occurrence de l'eau dans le film évoque une nouvelle expression à qui Tati rend toute sa force visuelle, tandis que le langage à proprement parler est représenté dans les dialogues comme entièrement vide de sens. Le réalisateur coupe ici le signifiant du signifié, donnant au second une nouvelle forme. Cette séparation est d'ailleurs très concrètement évoquée dans *Mon oncle* par la manière dont Tati met en relation contenants et contenus. Les adultes privilégient les contenants, tandis que Hulot et les enfants sont des personnages libérant les contenus de leurs enveloppes. Notons que ce qui déborde de l'usine et du monde moderne sont des tuyaux, c'est-à-dire des contenants vides. Comme dans la *garden party*, ce n'est pas l'eau qui ►

**7** François Truffaut, "Mon Oncle", *Arts*, 1958, repris in *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 257-259.

**8** Michel Chion, *Jacques Tati*, Paris, *Cahiers du Cinéma*, coll. Auteurs, 1987, p. 100.

► déborde de manière démesurée. La modernité apparaît ainsi comme un monde de contenants, de tuyaux, d'habillage (la voiture rutilante, les costumes tape-à-l'œil) ; alors que chez Hulot, l'importance va surtout aux contenus : lorsqu'il explore la cuisine des Arpel par exemple, il détourne les contenants vides de leur usage (il fait rebondir la carafe) ou les casse (le verre). Lorsque la carafe d'orangeade – boisson favorite des Arpel qui ne boivent jamais d'eau – remplit le verre toute seule à cause des diverses inclinaisons de la table, seul Hulot semble percevoir ce miracle, pourtant souligné par un bruitage très marqué. Le liquide sert ainsi à représenter un événement particulier, qui échappe à la monotonie caractéristique de la vie des Arpel et ceux-ci ne le voient même pas. Les dissociations auxquelles se livre le réalisateur vont ainsi jusqu'à systématiquement séparer ce qu'on pourrait résumer rapidement par le fond et la forme.

La dramatisation des clichés liés à l'eau réapparaît dans la scène du faux cadavre jeté à l'eau, qui repose sur la même articulation du burlesque et du dramatique. Tati convoque plusieurs images traditionnellement associées aux bords de l'eau la nuit : le cliché sentimental (qui permettra le quiproquo burlesque) et le cliché dramatique (la tentative de suicide). Si la scène se dénoue de façon comique et festive, le passage autour du pont est légèrement différent : le cadrage est moins composé que dans le reste du film, le découpage – au sens traditionnel cette fois – plus serré et les mouvements de caméra plus nombreux, ce qui rend le style plus réaliste. La scène est aussi construite selon un axe vertical et non dans la perspective horizontale qui domine dans le reste du film. Ce traitement donne

d'autant plus d'importance à l'eau en tant qu'élément naturel, bien qu'on la voie assez brièvement. D'une part, on notera que cette rivière ne semble conduire nulle part. L'obscurité est particulièrement dense sous le pont et l'eau ne permet pas d'échapper aux espaces récurrents du film. La course-poursuite se déroule ensuite dans des lieux déjà familiers et les restes du mannequin de tuyaux demeurent en partie dans la charrette. Cela renforce l'idée d'épuisement (devant la difficulté à se débarrasser des tuyaux) et d'impossibilité à échapper à la dialectique entre monde ancien et monde moderne, puisque ce troisième espace est envahi par leur conflit.

D'autre part, par son style alors plus réaliste, Tati invite à prendre au sérieux les clichés évoqués dans cette scène. L'interruption de la scène sentimentale, déjà amorcée dans la séquence précédente, rappelle aussi l'absence ou la difficulté d'expression de sentiments dans le monde de Tati, qu'il soit ancien ou moderne. L'eau est donc le moyen indirect d'introduire des questionnements ou des tensions dans un film qui en est en apparence dépourvu. Il permet de renforcer sa tonalité mélancolique, ce qui peut souligner la dimension nostalgique et la perception du temps proposée par *Mon oncle*.

## L'image découpée

Quoiqu'éparpillée sous des formes et dans des scènes diverses, l'eau nous semble être un des motifs structurant le plus fortement *Mon oncle*, mais il en existe probablement d'autres à explorer. On ne peut qu'insister sur la richesse des images chez Tati. Par image, nous entendons ici un

9  
Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, 1998, voir en particulier l'introduction pp. 10-17.

arrière-plan imaginaire actualisé ponctuellement par différents détails visuels ou sonores. Ce motif présent à l'arrière-plan n'est en tout cas jamais représenté directement, il est appréhendé sur le mode de l'évocation. Finalement, Tati semble privilégier l'image au sens poétique du terme à l'image plus littérale du cinéma. Là où Nicole Brenez évoque pour d'autres films la notion d'invention figurative<sup>9</sup>, on peut préférer pour Tati et *Mon oncle* l'idée du découpage, qui rend mieux compte d'un parti-pris de mise en scène

fondé essentiellement sur la dissociation. En outre, Tati ne travaille pas particulièrement l'élaboration de figures dans *Mon oncle*, il tend à ne rien représenter de précis à travers ces images d'arrière-plan. Et il sépare plutôt qu'il ne cherche à construire, c'est aussi ce que suggèrent les scènes de chantier du film, qui au début évoquent des travaux de construction, mais à la fin sont plutôt une opération de destruction. Le spectateur reste finalement dépositaire des fonctions d'assemblage ou de montage. ■

#### **MARGUERITE CHABROL**

**Marguerite Chabrol est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Paris X - Nanterre. Elle travaille sur des questions d'esthétique, notamment sur le classicisme hollywoodien et les relations du cinéma avec les autres formes d'art (théâtre, musique). Elle est notamment l'auteur d'une thèse sur "La théâtralité dans le cinéma classique hollywoodien : les mises en scène de George Cukor et Joseph L. Mankiewicz" et co-auteur de *Pickpocket de Robert Bresson* (Atlande, 2005).**

## Trois Jours en Grèce, de Jean-Daniel Pollet. Pour une poétique du fragment.

| Corinne Maury

### Résumé

Le film *Trois jours en Grèce* de Jean-Daniel Pollet est une promenade poétique et philosophique qui tresse dans un même élan cinématographique des gros plans sur des vases grecs antiques, un flux d'images de la guerre du Golfe, de longs travellings dans la maison du cinéaste en Provence ou encore une mise-en-voix d'un poème de Yannis Ritsos... Le cinéaste invite à un voyage-mémoire morcelé, fait de miettes, d'allers-retours et de chemins de traverse.

Par quelles figures cinématographiques Jean-Daniel Pollet parvient-il à réunir ces présences polymorphes, fragmentaires et souvent antagonistes en autant de vitalités poétiques ? Nouer le moderne et l'antique, rapprocher le lointain et le proche, faire dialoguer le béton et la pierre : tel un tisserand du temps et de l'espace, Jean-Daniel Pollet déstabilise ainsi notre regard et inquiète notre imaginaire.

### Abstract

*Jean-Daniel Pollet's Trois jours en Grèce takes the viewer on a meandering poetic and philosophical journey. In a single cinematic flow, the film interweaves close-ups of ancient Greek vases, a stream of Gulf War footage, long tracking shots of the filmmaker's home in Provence, and the recital of a poem by Yannis Ritsos. Pollet traces a fragmented path of time and memory, composed of bits and*

*pieces, side-alleys and scenes that come and go. This article explores the figures of cinematic representation through which the filmmaker brings harmony and poetic significance to such disparate, fragmentary and often opposing realities. Pollet's films intertwine ancient and modern, near and far, concrete and stone. As a weaver of time and space, Jean-Daniel Pollet unsettles our gaze and disturbs the collective imagination.*

Dans la tradition classique, l'écriture poétique répond à une attente de continuité et d'unicité, dans une contemplation calme du monde, au sein d'une intériorité apaisée et ensuite restituée dans le souffle d'un langage modelé. À quelques rares exceptions, la poétique (littéraire ou cinématographique) ne se loge généralement pas dans le morcellement, dans la fragmentation et le collage d'éléments hétéroclites d'un monde polymorphe et découpé. Paradoxalement, le film *Trois jours en Grèce* de Jean-Daniel Pollet est un film éminemment poétique, tout en étant construit à partir d'un assemblage de "bouts" d'histoires, d'allers et retours entre la Grèce et le sud de la France, d'ajouts d'images de vases grecs ou d'actualités télévisuelles de la guerre du Golfe de 1991. Tandis qu'à l'écran s'enchaînent des travellings dans le golfe de Corinthe, des mouvements de caméra dans une ferme du Lubéron et des plans serrés dans un musée indéterminé en Grèce, le spectateur avance, change de temps et d'espace, s'égare dans une géographie et une temporalité qui ne sont propres qu'à l'espace cinématographique tissé par le cinéaste. Le spectateur dessine alors son propre itinéraire imaginaire dans le trajet erratique proposé par Jean-Daniel

Pollet. Cet égarément dans un espace cinématographique parcellaire, *hors du temps* (puisqu'il entremêle les époques) et *a-géographique* (puisqu'il s'affranchit de toute contiguïté spatiale), donne pourtant lieu à une unicité poétique. Au sein de cette mêlée du réel, l'histoire antique et l'histoire moderne, les musiques des divas grecques, les mots des poètes, les lumières du golfe de Corinthe et les actualités de TF1 s'apparentent dans une Grèce originale que Jean-Daniel Pollet a élargie, étirée dans un "voyage de trois jours". Comment le cinéaste parvient-il à tresser une Grèce imaginaire et poétique à partir d'un collage de lieux divers, d'objets singuliers, d'histoires universelles et intimes qui se donnent à voir comme des présences simultanées, comme des vitalités collectives au sein d'un éclatement spatio-temporel ? Par quelles figures poétiques Jean-Daniel Pollet aime-t-il des morceaux de monde disparates, les froissant les uns avec les autres pour produire des résonances et des points de force pour le regard ? Par quels artifices une poétique du voyage réussit-elle à se déployer au sein d'un trajet chaotique et cyclique, sans itinéraire ni repère géographique ?

Dans sa tentative de rendre compte des esthétiques contemporaines fondées sur le fragmentaire et l'hétéroclite, Jacques Rancière a introduit la notion de *parataxe*, l'opposant à la *syntaxe* de nature classique : "La loi de la grande parataxe, c'est qu'il n'y a plus de mesure, il n'y a que du commun. C'est le commun de la démesure ou du chaos qui donne désormais sa puissance à l'art." Le philosophe s'interroge alors sur les différentes typologies de montages (littéraire, photographique ou cinématographique) permettant de créer du *commun* à partir de l'hétéroclite. Jacques Rancière définit dans un premier temps le *montage dialectique*,

qui "fragmente les continus", "éloigne des termes qui s'appellent" ou, à l'inverse, crée des chocs "en rapprochant des hétérogènes et en associant des incompatibles". Les phrases-images du *montage dialectique* révèlent alors, dans la puissance des heurts, le secret d'un monde "dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses". Le philosophe précise ensuite l'idée du *montage symbolique*, qui procède d'une logique inverse. Entre les éléments hétérogènes, la *manière symboliste* "s'emploie à établir une familiarité, une analogie occasionnelle, témoignant d'une relation plus fondamentale de co-appartenances, d'un monde commun où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel, toujours susceptibles donc de s'assembler selon la fraternité d'une métaphore nouvelle". Aussi, s'il existe une poétique du fragmentaire, c'est certainement "du côté" de la *manière symboliste* (selon la terminologie de Jacques Rancière qui ne relie pas le terme à la tradition symboliste déjà largement commentée). Seule la *phrase-image symbolique* sera à même d'exprimer les coappartenances et les cohabitations du poète au sein d'un monde parcellaire et hétéroclite dont il cherche à "faire écriture". Nous formulons ici l'hypothèse que le film *Trois Jours en Grèce* de Jean-Daniel Pollet s'inscrit dans cette logique de la *phrase-image symbolique* définie par Jacques Rancière.

### **Poétique de la désorientation : *Trois Jours en Grèce*, de Jean-Daniel Pollet**

Un film de voyage commence dans la grande majorité des cas par une explicitation, sinon de ►

<sup>1</sup> JACQUES RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>4</sup> *Ibid.*, loc. cit.

► l'itinéraire, du moins de l'objectif du voyage ; le film est ainsi "contextualisé" et le spectateur "rassuré" par l'orientation donnée tant au voyage qu'au film lui-même. Les cinq premières minutes de *Trois Jours en Grèce* s'exonèrent totalement de cette tradition. Le cinéaste entrelace des images de rails en gros plans, un mouvement de travelling dans une maison qui laisse découvrir un intérieur méridional, des images de vases grecs et deux téléviseurs diffusant l'un des images tournées en Grèce et l'autre des images de la guerre du Golfe de 1991. La caméra s'attarde ensuite sur des mains (certainement celles du cinéaste) qui manipulent des journaux dont les couvertures annoncent la guerre à venir, et qui découpent et collent ensuite des images de vases grecs représentant des guerriers. Suit un mouvement avant de la caméra sur une digue portuaire en Grèce tandis que la voix de Jean-Daniel Pollet annonce : "Ce film est inspiré par le gouvernement grec. Invité à une cérémonie audiovisuelle en 1988, j'ai profité du billet, en évitant le colloque auquel j'étais convié, pour circuler pendant trois jours avec un caméscope autour du golfe de Corinthe." Des photographies "banc-titrées", que l'on imagine avoir été prises lors de voyages en Grèce, défilent ensuite à l'écran, tandis que le son d'un obturateur photographique ponctue chaque apparition. Dans cette série de prises de vue réalisées en Grèce, le cinéaste a glissé des photographies de sa maison provençale, poursuivant ainsi le brouillage des pistes commencé dès le début du film. Si la narration se situe toujours géographiquement et chronologiquement en France, avant le départ du second voyage, le spectateur est déjà entraîné dans un espace cinématographique polymorphe : la musique transforme les cyprès et les murs de

pierre de la ferme de Cadenet en un îlot grec ; les images de la guerre du Golfe opposent l'imminence de l'événement militaire de janvier 1991 à l'atemporalité des batailles grecques dessinées sur les vases "pour l'éternité". De quels "trois jours" (en Grèce) s'agit-il ? Le cinéaste est-il déjà revenu avant d'être parti ? Assiste-t-on à un faux départ ? L'une des voix qui "commentent" le film annonce : "On ne doit pas savoir ce qui a eu lieu avant ou après, si le voyage aura lieu ou a déjà eu lieu." Lorsque Jean-Daniel Pollet se filme dans sa ferme, feuilletant des photos de vases grecs<sup>5</sup>, n'est-il pas déjà en Grèce ? Son voyage est annoncé comme un itinéraire spatio-temporel complexe et démultiplié, comprenant des départs, des arrêts, des pauses, des allers-retours, des rencontres, des souvenirs-rappels qui dessinent des boucles. Les images ne cessent de chuchoter "dans quel voyage sommes-nous ?" ou "dans quelle Grèce voyage-t-on ?". Au cours de l'un des longs travellings en taxi, le cinéaste s'interroge : "Suis-je revenu ; où suis-je ; suis-je même parti ? Y aura-t-il une trace de ce que j'ai écrit hier sur la pellicule ? Le hasard étant le sujet même, il ne fallait pas lui laisser trop d'importance." À tout moment, Jean-Daniel Pollet enchevêtre des plans de la ferme de Cadenet et des travellings en Grèce, mélange des séquences de statues filmées dans des musées grecs avec des photogrammes de guerriers grecs éparpillés sur la table de son bureau en France. Lorsque apparaissent – dans les derniers plans du film – des indices cinématographiques qui signaleraient un retour de voyage, Jean-Daniel Pollet y insère un travelling dans la ferme de Cadenet, double du premier travelling qui inaugure le film, avant le "départ" pour la Grèce. La seule différence majeure est le décalage de quelques minutes

5

Pour son projet de film *La Chance grecque*, dont *Trois Jours en Grèce* est en quelque sorte l'héritier, Jean-Daniel Pollet écrit : "Oui, ces peintures anonymes sur les vases nous disent tout sur ce qu'était cette civilisation, aussi violente que démocratique, aussi folle que belle, aussi définitive que mortelle, comme les autres, comme la nôtre" (JEAN-DANIEL POLLET, "La Chance Grecque – scénario", in *Tours d'horizon : Jean-Daniel Pollet*, Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, Montreuil-sous-Bois, Éditions de l'Œil, 2004, p. 101).

indiqué par la pendule murale que la caméra détaille de manière ostentatoire. Tel un ruban de Möbius, le voyage en Grèce (dans sa composante géographique) se tord sur lui-même, s'annule, tout en s'affirmant. Lorsque le cinéaste manipule des journaux présentant en gros titres les "progrès" de la guerre du Golfe, une voix masculine dit : "Je ne comprends pas ce que viennent faire ici les actualités" ; et une voix féminine répond : "Les actualités ne me gênent pas du tout ; ce n'est pas un film de voyage, c'est un film de regard." S'il y a ainsi une impossibilité de construire une chronologie et une géographie du voyage cinématographique, il faut alors conclure que c'est à un "voyage du regard" que nous convie Jean-Daniel Pollet. Le regard du cinéaste est en mouvement dans un espace

Le cinéaste enjoint le spectateur (habituellement pressé) à créer sa propre mappemonde : il universalise la Grèce, ou plutôt sa Grèce, en la dé-localisant, en la dés-historicisant. Le spectateur est ainsi convié à parcourir un *je-Grèce* cinématographique : il n'effectue pas un voyage dans une Grèce géographique et contemporaine, mais bien plutôt dans celle que le cinéaste habite *poétiquement*. Son regard est invité à circuler dans une durée éclatée, dans un hors-temps fait de mouvements de départ et de retour incessants, dans des lieux aimés ou délaissés. Le spectateur s'inscrit alors dans un autre temps, plus organique et sans échelle. Il s'agira, dans les lignes qui suivent, d'analyser par quelles figures poétiques cet espace-temps intérieur se déploie à l'écran.



**Trois jours en Grèce**

© Jean-Daniel Pollet

géographique qui a une topologie propre, où l'espace Cadenet et l'espace Grèce sont connexes. Le trajet désorienté et désorientant du film est bâti sur des *passages* allant d'un territoire à l'autre, sur un ricochet d'allers et retours, qui déroutent le spectateur, et le projettent dans une Grèce imaginaire, agéographique et atemporelle.

## Boutures poétiques

Le temple est un motif grec par excellence. À plusieurs reprises dans *Trois Jours en Grèce*, le cinéaste s'attarde sur ces objets de perfection architecturale<sup>6</sup>. Mais son exercice d'admiration est complexe, inattendu. Jean-Daniel Pollet dérouté le réel, le délinéarise. Travelling dans un village grec parsemé de constructions récentes en béton. / La caméra tournoie en contre-plongée sur le plafond en béton d'un immeuble en construction. / Plan d'un masque grec qu'un son d'obturateur photographique signale être photographié (par le cinéaste). / La caméra tournoie entre les colonnes d'un immeuble en construction, puis s'invite durant de longs travellings dans un temple grec. / Une voix d'homme dit : "Tu peux t'asseoir ici, en haut, en bas, à gauche, à droite, ou bien tu écoutes Sophocle ou Euripide, et tu es bien." / Image de la ►

► lune. / La caméra monte les marches du temple, tandis qu'une femme chuchote : "Ces théâtres grecs sont pour moi des endroits parfaits." / Plan fixe de la Terre vue de l'espace, suivi d'une alternance entre des images de la conquête spatiale et des extraits des travellings dans le temple. / Travelling en taxi dans le golfe de Corinthe. La poésie polletienne tire ici son énergie d'enlacements d'objets et de territoires qui d'ordinaire ne se rencontrent pas. Le montage crée un labyrinthe spatio-temporel, conjugue le moderne avec l'antique, la pierre avec le béton, les masques de dieux grecs avec des images de planètes de notre système solaire. Chaque image est un fragment isolé, découpé, et donc inscrit dans le cours du temps. Mais elle s'enlace aussi aux autres dans le souffle et le mouvement du temps. On se souvient en effet que les Grecs attribuaient la création du cosmos aux dieux, que les théâtres étaient des lieux de représentation de tragédies mettant aux prises les hommes et les puissances divines, qui toutes ont donné leur nom aux planètes de notre système solaire<sup>6</sup>. En reprenant certains éléments de manière cyclique (images du cosmos / théâtre d'Épidaure et plafond en béton / pierres millénaires formant le gradin d'un théâtre antique / vaisseau spatial), Jean-Daniel Pollet crée des micromotifs souvent antinomiques qui se greffent les uns aux autres en provoquant un roulis qui fait tanguer la flèche du temps et efface les distances géographiques. Les motifs répétés définissent petit à petit un vocabulaire poétique : par leurs répétitions cycliques, ce qui aurait pu constituer des "boutures" incongrues finit par s'ériger en langage poétique. Le réel unitaire et linéaire est dérangé, bousculé, démultiplié par la puissance du collage de ces

motifs. Chez Jean-Daniel Pollet, le réel n'est pas à suivre mais à fracturer pour aussitôt être reconfiguré. Briser l'orientation attendue du réel, c'est impulser sa propre relation au monde et aux choses. Malgré leur anachronisme irréaliste et leur imprévisibilité souvent surréaliste, les motifs répétés viennent secouer la réalité du temps et témoignent d'une mémoire inaltérable et réactualisée du monde grec, d'un éclat impérissable et immortel. Georges Didi-Huberman, qui propose de penser l'histoire à partir de ses anachronismes, estime que l'anachronisme serait "moins une erreur scientifique qu'une *faute commise au regard de la convenance des temps*"<sup>7</sup>. Jean-Daniel Pollet s'affranchit ici de la convenance des époques et pratique l'anachronisme par le montage. Le souffle poétique que le montage introduit permet d'absorber les anachronismes ou, mieux, d'en polir les aspérités en les condensant dans un temps unique, celui d'une saisie poétique du monde comprenant un double mouvement, dans l'histoire et hors l'histoire.

Ce vocabulaire cyclique cherche à mettre en mouvement, de manière directe, notre relation au monde grec, et non la simple narration d'un trajet-voyage plausible. Il donne peu à voir ce "monde grec" (au sens de la consommation touristique), mais suscite un *mouvement-au-monde*. Il fait parler des oracles enfouis, découvre des résurgences pluridimensionnelles.

Ce montage s'érige, non point en syntaxe, mais en parataxe. Par son caractère cyclique, la structure fragmentaire induit des résonances qui dépassent le traditionnel "une image plus une image égalent une troisième image, logée dans la collure du raccord". Jean-Daniel Pollet compose un cinéma de ricochets et de rappels qui fait circuler les motifs comme des "corps-mémoires", comme des

6

On se souvient que Jean-Daniel Pollet a consacré à un petit temple isolé un film admirable, *Bassae*. Ce temple fit aussi l'objet d'un projet de fiction jamais tourné, *New-York Bassae*, qui racontait l'histoire d'un Américain décidé à faire exploser le temple, pour se débarrasser de tant de beauté... Cf. JEAN-DANIEL POLLET ET GÉRARD LEBLANC, *L'Entre Vues*, Montreuil-sous-Bois, Éditions de l'Œil, 1998, p. 102.

7

Dans le scénario du film *Dans le soleil et l'ombre*, le personnage Kowalski dit que "les temples grecs sont des machines parfaites qui n'ont d'équivalent de nos jours que dans les vaisseaux spatiaux" (in *Tours d'horizon* : Jean-Daniel Pollet, op. cit., p. 112).

8

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 38.



**Dans ce dédale de motifs riches en résonances, les images se donnent à voir comme des êtres à la fois dépendants et autonomes.**

“éclats sensibles” au sein d’un labyrinthe spatio-temporel. Dans ce dédale de motifs riches en résonances, les images se donnent à voir comme des êtres à la fois *dépendants* et *autonomes*.

### Toucher les images

Dans *Trois Jours en Grèce*, la présence du cinéaste-poète est sans cesse matérialisée par une appropriation des images : Jean-Daniel Pollet installe tout d’abord celles-ci dans sa maison. Elles sont accrochées aux murs, éparpillées sur les tables, imprimées sur la couverture de livres disposés avec soin sur les tables et guéridons. Le cinéaste “manutentionne” les images, découpe des photographies et des illustrations, les colle sur des bostons noirs, les range. Il assemble des formes, des images, qui normalement ne se rencontrent guère : à l’instar des enfants qui collent dans des cahiers les images qui leur sont chères, le cinéaste élabore des feuilles-mémoires, des affects-puzzles. Et, lorsque sont “banc-titrées” les photographies présentées comme ayant été prises lors du voyage initial en Grèce (à l’invitation du gouvernement), un bruit d’obturateur photographique inséré sur la bande-son rappelle la présence et le geste de l’opérateur. *Trois Jours en Grèce* affirme donc un travail de ramassage artisanal, de cueillette, de création de bouquets-relations. Lorsque la main du cinéaste touche directement les images, celles-ci se dotent d’une peau-matière et se transforment alors en corps-mémoire, en objets-témoins. Elles s’érigent en “objets de la Grèce”. L’image de la statue se réifie, devient elle-même un corps. Le cinéaste peut ainsi organiser une marche dans les images, dans ses

images, puisqu’il les a accumulées et les a disposées pour partie dans sa maison comme autant de présences habitantes et indispensables.

Avant de traverser géographiquement mers, océans et ciels, Jean-Daniel Pollet voyage dans un monde d’images qu’il habite (dans les sens premier et second du terme) et les engage dans un mouvement de connexions. Cette appropriation physique des images, cette invitation “par la main” à les rencontrer permet ainsi un montage parataxique de nature “symbolique”, pour reprendre la terminologie de Jacques Rancière : le geste d’appropriation physique et artisanal des images par le poète opère



*Trois jours en Grèce*

© Jean-Daniel Pollet

comme l’un des “agents liants” du montage et rend possibles les rencontres. Il en résulte un film qui n’est pas une captation homogène d’un monde “voyagé”, mais bien un étirement, un collier d’images qui proposent – par leur unisson et leurs cassures – des *sensations-monde*.

Jean-Daniel Pollet travaille le plan cinématographique comme un collage, comme une poésie picturale. Il assemble des morceaux de monde, les

► réorganise, les teinte “au montage” en les déstabilisant par des agencements de formes disparates, de temporalités hétérogènes. La poétique du fragment mise en place par Jean-Daniel Pollet est de nature transversale et non manichéenne. Même s’il juxtapose pierre ancestrale et béton en construction, paysage terrestre et conquête spatiale, modernité et antiquité, le cinéaste n’organise pas un cinéma de heurts, de batailles et d’oppositions. Il ne prône pas une Grèce antique chargée de mémoire contre la modernité d’une époque technologique et pressée. Jean-Daniel Pollet filme le monde d’aujourd’hui comme si ce dernier était hanté par des images des temps antiques. Il crée un *cinéma-cavalcade* où il nous met en contact de façon quasiment tactile avec la variété des choses et des temps.

Jean-Daniel Pollet libère “des vies pour le regard”. Il déterre les “choses du monde”, travaille en archéologue l’apparence d’un “monde que l’on ne regarde plus”, ou envers lequel on porte un regard figé. Il ne cesse de nous interroger sur le regard : qu’est-ce que regarder ? Le cinéaste cherche à faire vivre le mouvement du regard, à le dégager quelquefois de là où on peut l’enfermer. Il assemble, mélange des matières, des formes de sens, des *epochè* sensibles. Ces alliances de fragments de vie, ces fusions, créent une autre fabrique du regard. En remuant ceux-ci, le voyage en Grèce devient un écho-monde à éprouver.

## La guerre du Golfe

Plusieurs fois dans *Trois Jours en Grèce* apparaissent des images vidéographiques de la guerre du Golfe de 1991 qui viennent s’insérer de manière

impromptue dans le mouvement filmique. Elles se constituent en signaux brefs et contrapuntiques, révélant un état du monde “au moment du voyage”. Ces images circulent au sein du voyage polletien, mais elles n’en sont jamais le centre : ce sont des images-toupies, qui se répètent inlassablement. Dans *Trois Jours en Grèce*, la télévision ne cesse d’alimenter une rumeur électronique obsédante du monde – plutôt que d’en regarder les brisures. Une séquence télévisuelle présente des jeux vidéo inspirés de la guerre du Golfe et la dernière “invention de l’armée américaine” : un simulateur virtuel de combat “à but décisionnel”. En tressant des *images de jeux* avec des *images de guerre*, Jean-Daniel Pollet donne à voir une guerre



*Trois jours en Grèce*

© Jean-Daniel Pollet

“sans corps”, une guerre virtuelle. Les corps humains en sont absents, soldats comme victimes civiles. Les seuls corps que l’on aperçoit sont recouverts par des masques à gaz, harnachés dans des cockpits d’avion ou encore “mécanisés” à l’extrême, à l’instar des corps des servants d’obusiers dans le désert koweïtien.

Le processus d’interpénétration des images télévi-



**Un climat mémoriel  
s'installe, des résonances  
s'ordonnent entre  
des fragments *a priori*  
incommensurables.  
Il ne s'agit pas d'un "film  
de voyage", mais plutôt  
d'un "film de regard".**

suelles et de celles du "voyage en Grèce" achève de virtualiser le conflit militaire : par la puissance du montage parcellaire, le regard polletien "essouffle" les images de guerre. Ces images techniques sont des îlots concentrant une tempête informationnelle au sein d'une cinématographie poétique. Ce sont des images-symptômes, au sens de Georges Didi-Huberman :

**"Le paradoxe visuel est celui de l'apparition : un symptôme apparaît, un symptôme survient et, à ce titre, il interrompt le cours normal des choses, selon une loi – souveraine autant que souterraine – qui résiste à l'observation triviale. Ce que l'image-symptôme interrompt n'est autre que le cours de la représentation. [...] Quant au paradoxe temporel, on aura reconnu celui de l'anachronisme : un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contre-temps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent."**

*Trois Jours en Grèce* inverse la proposition conceptuelle de Georges Didi-Huberman : le symptôme est ici un malaise présent qui vient, par la médiation des incrustations vidéo, perturber le cours normal du film, à savoir un voyage aussi imaginaire que réel dans une Grèce aussi éternelle que présente.

D'associer des images de la guerre du Golfe à des prises de vue de scènes de batailles peintes sur des vases antiques, voire de réunir les deux époques dans un même plan, oppose l'étreinte violente des corps à leur virtualisation dans la guerre moderne. Jean-Daniel Pollet a plusieurs fois

exprimé sa fascination pour les images de la guerre grecque<sup>9</sup>. Aussi les images de la guerre du Golfe, "technologique" et très virtuelle, ces images qui sont, elles, des "missiles non

intelligents qui ne rencontrent jamais leurs cibles"<sup>10</sup> (Jean Baudrillard), inquiètent la représentation "fantasmée" de la guerre grecque. Elle fait travailler l'idée de la guerre et en perturbe l'exercice d'admiration. Simultanément, elle ancre le voyage mental et physique du cinéaste dans la chronologie du temps physique : nous sommes bien en janvier-février 1991.

Alors que la caméra circule dans le taxi de Paul Roussopopulos, une voix d'homme annonce :

**"Je révise, je me souviens d'un regard vif ou pastel, de fragments d'îles, d'un lever de soleil sur Athènes, le visage d'Irène Papas dans *Zorba le Grec*, du sommet d'un immeuble où l'on a torturé il n'y a pas si longtemps [...]. Je me souviens du colosse de Maroussi, d'un long été passé dans les Cyclades... Tout défile, s'enfle, s'estompe, revient, insiste, se répète et disparaît."**

Il y a synthétisé – dans ces derniers mots – l'essentiel du mouvement filmique de *Trois Jours en Grèce* : un enchaînement d'éléments cinématographiques qui vont, viennent, reviennent, amplifient leurs présences pour mieux s'égarer ensuite. Un climat mémoriel s'installe, des résonances s'ordonnent entre des fragments *a priori* incommensurables. Il ne s'agit pas d'un "film de voyage", mais plutôt d'un "film de regard", comme le dit une voix off au début. Ce pourrait être même un *voyage de regards*, qui libère une ►

<sup>9</sup> GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 40.

<sup>10</sup> JEAN-DANIEL POLLET, "La Chance Grecque – scénario", in *Tours d'horizon : Jean-Daniel Pollet*, op. cit., 2004, p. 102.

<sup>11</sup> JEAN BAUDRILLARD, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991, p. 38.

► *vue-relief* du monde fragmentée, morcelée, quasi stroboscopique par instants. Dans *Trois jours en Grèce*, comme d'ailleurs dans le film *Méditerranée*<sup>12</sup>, le cinéaste encourage le regard à se défaire d'une vision trop "culturellement" éduquée et souvent réductrice du monde. Pour Jean-Daniel Pollet, le cinéma se doit, d'une certaine façon, de *réimaginer* le monde. La *grande parataxe*, au sens de Jacques Rancière, en architecture le mouvement poétique : le cinéma polletien joue à fracturer les identités originelles des corps, des images ou des œuvres pour les déterri-

torialiser, les faire "voyager" vers d'autres constellations et les reconstruire en de nouvelles associations dialectiques et perceptibles. Le collage parataxique de *Trois Jours en Grèce* ne cesse de développer des figures de la confrontation qui ne saisissent pas le monde dans un regard manichéen : ces images – qui se donnent à voir dans un corps à corps – ne se structurent pas en une hiérarchie de vainqueurs et de vaincus, mais se lient et se tissent à l'écran comme autant de vitalités d'un monde en mouvement. ■

#### CORINNE MAURY

Corinne Maury est attaché temporaire d'enseignement et de recherche en esthétique du cinéma à l'Université de Paris Est - Marne La Vallée. Termine une thèse de Doctorat à l'Université de Paris III sur les figures poétiques dans le cinéma du réel. A également enseigné l'esthétique du cinéma à l'École des Beaux-Arts de Mulhouse. Réalisatrice de films documentaires.

12

Cf. JEAN-DANIEL POLLET ET GÉRARD LEBLANC, *L'Entre Vues*, op. cit., p. 158.

## **“Une image peut en cacher une autre” : Illusion et spectaculaire de l’image re-composée.**

| Caroline Renouard

### Résumé

L’image composite, résultante de l’assemblage de plusieurs couches d’images fragmentées, propose une manipulation des matériaux qui peuvent être à la fois cinématographiques, photographiques, picturaux, numériques. Souvent assimilé aux effets spéciaux, aux trucages, ce travail formel est pourtant loin d’être un exercice de style purement visuel : il est avant tout en adéquation avec les choix scénaristiques de l’artiste. À travers des techniques du passé et du présent, le corps est d’autant plus disséqué qu’il est présenté donc, sous un jour nouveau. L’image composite apparaît comme un révélateur d’une condition humaine à double facette, enfermé par les codes d’une société qui dissout toute valeur individuelle. Quelle place prend alors le trucage dans l’image ? Comment le spectateur, conscient du “truc” qui parvient à rendre l’irréel “réaliste” sous ses yeux, peut-il encore apprécier et s’immerger dans le récit ?

### Abstract

*The image as collage, resulting from several layers of split up images, offers a particular use of the materials that can be at the same time cinematographic, photographic, pictorial or digital. Although it is often adequated with special effects, this formal work is however far from being*

*a purely visual exercise in style : it is foremost in line with the scenaristic choices of the artist. Through past and present techniques, human body is dissected and presented in a new light. The image as collage appears as a foil for a twofold human condition, confined by the codes of a society which makes any individual value disappear. What is the place therefore of the special effect in an image? How can the spectator, conscious of the trick effect turning the unreality into reality under his eyes, still appreciate and immerge himself in the narration ?*

Dans la publicité, la télévision, sur internet ou au cinéma, le numérique semble avoir métamorphosé notre façon de consommer et de produire des images en imposant de nouvelles techniques de manipulations de prises de vues réelles ou virtuelles. Les matières se superposent, se mêlent, impliquant de nouveaux degrés d’information au sein d’une même image. Cependant, la notion de découpage et d’assemblage d’une image dans le but d’en créer une autre n’est pas une idée nouvelle, l’image composite ayant été le trait d’une investigation plastique avant même la mise en place d’une esthétique cinématographique. Le numérique reprend alors des techniques anciennes qui reposent toutes sur la même idée : transformer des images afin de les rendre plus spectaculaires, voire plus “réalistes”. Car le propre des effets visuels basés sur ces manipulations, dénommés aussi “compositing”, est de représenter une apparence de la réalité, ou au contraire de vider l’image de toute une apparence de réalité. ►

## ► Le détournement du regard chez Méliès

Méliès, on le sait, avait déjà expérimenté les effets de *détournement du regard* par ses tours de prestidigitation et ses illusions d'optique. Plus tard, il a repris cette idée grâce à une nouvelle technique basée elle aussi sur un dispositif optique : le cinématographe, qui devient à son tour une "procédure d'illusion". Il inventait et utilisait les trucages cinématographiques comme des tours de magie, se servant ainsi du cinéma non pas comme d'une machine à copier le réel mais comme un moyen permettant d'exprimer, d'une part son imagination et, d'autre part, les rêveries "universelles" pouvant être partagées par son public. Le spectateur de ses *féeries* – de même que le spectateur des films à effet qui prendront la suite – n'est pas dupe ; au contraire, il est conscient de la nature "trompeuse"<sup>1</sup> de ces images. Il sait d'emblée qu'il est convié à participer à une réalisation conçue à partir d'une série de *tricheries* qui, loin d'être cachée, est mise au contraire en évidence, aux dépens de "l'impression de réalité".<sup>2</sup> Et pourtant, l'illusion et la magie demeurent intactes : le spectateur est, en effet, conduit à oublier les artifices qui les ont rendues possibles et, à partir de là, il est invité à s'abandonner aux effets cathartiques qui agissent sur lui. L'artifice technique est ici à la fois assumé et à la fois effacé au cours de la représentation, restituant ainsi au spectateur le "plaisir de la surprise : il est encouragé à apprécier la beauté d'un truc tout en se demandant comment il est produit".<sup>3</sup> Tout l'enjeu est là : entre savoir et non-savoir, entre visible et invisible. Un effet qui pourrait alors correspondre à l'ensemble des catégorisations que Christian Metz propose pour le trucage.<sup>4</sup>

Celui-ci départage les trucages cinématographiques en trois catégories majeures. Tout d'abord les *trucages imperceptibles* : le spectateur ne remarque pas qu'il y a tromperie, mais quand il apprend par la suite le dispositif mis en place, il devient admiratif face à la prouesse technique réalisée. La seconde catégorie de trucages est celle que Metz a nommée les *trucages invisibles* : le spectateur ne voit pas le trucage mais perçoit sa présence car il sait que seul un trucage peut permettre de faire ce qu'il voit à l'écran. La troisième catégorie regroupe les trucages dits *visibles*, qui sont les flous, les ralentis, les fondus, certaines surimpressions, etc. Et Metz d'en tirer les conclusions :

**"Une certaine duplicité s'attache donc à la notion même du trucage. Il y a en lui quelque chose qui est toujours caché (puisqu'il ne demeure trucage que dans la mesure où la perception du spectateur est surprise), et en même temps quelque chose qui toujours s'affiche, puisqu'il importe que ce soient les pouvoirs du cinéma qui se voient crédités de cette surprise des sens. Le trucage visible, le trucage invisible et le trucage imperceptible représentent trois types de solution, trois niveaux d'équilibre entre ces deux exigences fondamentales."**<sup>5</sup>

L'*image composite* réalisée à travers la technique de l'incrustation<sup>6</sup>, sur laquelle je souhaiterais attirer l'attention, s'apparente par sa conception et construction aux trois niveaux soulignés par Metz et par conséquent à une esthétique et une perception qui dépassent le simple partage entre visible, imperceptible et invisible. En effet, si ce type de

<sup>1</sup> GENIN Christophe, *Méliès : l'illusion désillusionnée*, <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/melies-illusion-desillusionnee-23.html>

<sup>2</sup> PISANO Giusy, *L'Art Trompeur*, in *Cahier Louis-Lumière* n°4, Noisy-le-Grand, 2007

<sup>3</sup> LEVERATTO J.-M., "Les usages sociaux du trucage cinématographique", in *Champs Visuels* 2, juin 1996, p. 86-87.

<sup>4</sup> Voir à ce propos le texte de Jean-Pierre Esquenazi : "Cinéma, nouvelles technologies et dispositions sociales", *Technique et Esthétique*, Portique n° 3, 1999.

<sup>5</sup> METZ Christian, *Essais sur la signification du cinéma* (t. 2, "Trucage et cinéma"), éditions Klincksieck, Paris, 1973

<sup>6</sup> METZ Christian, *idem*, p.181

manipulation implique la séparation d'une seule image du flux en mouvement pour la retravailler en creux, afin de l'altérer, la modifier, la transformer, voire la déformer, il n'en reste pas moins que le résultat final vise à effacer toute trace d'artifice et à donner à voir une image comme étant "vraie". Ce goût pour le faux/vrai existe depuis plusieurs siècles et s'est manifesté sous forme de trompe-l'œil picturaux, d'anamorphoses, de jeux d'optique, de photographies "truquées", de films à effets. L'image manipulée du dix-neuvième siècle, notamment dans l'art trompeur et l'usage de la photographie, a donné l'illusion de la capture de la réalité. En la scindant et en la déformant, l'image donnait l'impression de pouvoir jouer avec la réalité et de l'infléchir. Elle acquiert ainsi un pouvoir quasi surnaturel.

Depuis Méliès, l'illusion photoréaliste de l'irréel n'a pas cessé d'être une source d'inspiration du cinéma spectaculaire. La manipulation par laquelle une *image peut en cacher une autre* a été également reprise par les cinéastes expérimentaux qui voyaient dans cet artifice fait d'images éclatées, déchirées puis raccommodées, une expérience d'hybridation picturale et cinématographique hors normes. L'image, devenue "monstrueuse" sous la main d'un cinéaste, donne vie à son tour à des créatures fantastiques, voire terrifiantes.

Comme nous venons de le rappeler, la propension à donner à voir du "vrai" par le "faux" n'est pas nouvelle, cependant c'est avec le devenir numérique du cinéma qu'elle a trouvé un développement sans précédent. Pour Franck Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc, les technologies numériques peuvent apparaître davantage comme des *révélateurs* que comme des *innovateurs*.

**7**  
Technique qui se retrouve dans les pratiques du cache/contre-cache, du matte-painting, du compositing, ...

**"Ou encore [elles] peuvent se révéler elles-mêmes, sous le vernis de nouvelles procédures techniques, comme des reconducteurs purs et simples des plus évolués schémas de la représentation classique. Le "nouveau" n'est pas nécessairement là où on le croit et l' "ancien" pas davantage".<sup>8</sup>**

Les techniques issues de l'image composite "raccommodée", telles que la duplication et le *split-screen*, constituent un bon exemple pour étudier les passages entre nouveau et ancien. Je vous propose, donc, d'y revenir à travers quelques exemples filmiques.

## **De la duplication comme fond et forme**

La duplication est l'un des trucages les mieux maîtrisés par Méliès, notamment dans ses œuvres *Un Homme de Tête* (1898), *L'Homme Orchestre* (1900) et *Le Mélomane* (1904) où, grâce à des surimpressions habiles, il se multiplie et joue avec ses "doubles" sur un même plan. Dans *Un Homme de Tête* et *Le Mélomane*, il s'amuse à scinder plusieurs fois sa tête de son corps, à se décapiter dans une attitude joyeuse et poétique où le rire contrôle tout. Il se multiplie dans *L'Homme Orchestre*, faisant de chaque double un musicien différent avec une personnalité propre. Mais sous leurs airs de gag, comme si les films n'étaient que de petites histoires drôles, Méliès propose une expérimentation ardue du traitement formel de l'image en mouvement. Provoquant tour à tour l'effroi, la surprise, l'interrogation, la jubilation et l'admiration des spectateurs, Méliès montre de ►

**8**  
BEAU Franck, DUBOIS Philippe, LEBLANC Gérard, *Cinéma et dernières technologies*, éditions INA - De Boeck University, Paris-Bruxelles, 1998.

► manière très directe que, grâce à la maîtrise et la manipulation de l'image, le rêve peut devenir réalité. Néanmoins, ce qu'il n'expose pas, ce sont les kilomètres de pellicules tournées qui ont été masquées puis découpées, retournées, montées. Les films de ce créateur d'illusions, de ce "savant fou", impliquent pourtant une perception de la réalité très forte, notamment par l'utilisation du plan fixe et d'une maîtrise irréprochable des raccords dans les gestes. Il fait rire les spectateurs mais il veut avant tout les faire douter de ce qu'ils voient vraiment. Méliès, dans ses duplications, montre toutes les nouvelles facettes de l'Homme moderne qui depuis Mary Shelley envahissent les imaginations. Il s'identifie à Dieu puisque à travers la manipulation de l'image, il manipule son propre corps. Il défie la vie et la mort avec des décapitations répétées et crée tout un orchestre à son image, en faisant apparaître et disparaître la scène où il(s) joue(nt). Méliès est le Prométhée moderne qui a offert à l'Homme cinéaste la technique des trucages cinématographiques, ce qui a permis dans cette même philosophie, d'apporter la création artistique dans cet art nouveau-né. Cet artiste prométhéen, en défiant ainsi le concept de l'image photographique comme "preuve du réel" connaîtra un sort non moins terrible que le héros mythologique : la ruine et l'oubli jusqu'à la redécouverte de son œuvre quelques années avant sa mort. Méliès avait fait de la duplication le  *sujet*  de ses films. Par la suite, le cinéma n'utilisera cette technique que de manière assez ponctuelle (chez Orson Welles, Alfred Hitchcock, Sacha Guitry par exemple) afin de créer des effets impossibles à réaliser à partir de l'image "pure". La duplication devient alors un simple effet spécial, un trucage soigneusement caché.

Bien après Méliès, David Cronenberg va exploiter les possibilités esthétiques et techniques de la duplication pour en faire le sujet même de son film *Faux Semblants* (1988). Dans ce film, le fond et la forme sont en parfaite symétrie. L'incrustation, réalisée avec le cache/contre-cache, est utilisée ici pour dupliquer un acteur et confronter ainsi deux jumeaux. Le résultat obtenu se donne comme une manipulation de l'image presque dérangeante : l'image de la multiplication d'un corps créée par le déchirement de la chair d'un original, puis recousue à ces côtés pour en faire deux corps distincts, va à l'encontre des lois de la nature. Nous assistons à un "clonage" de la figure humaine sur une pellicule qui sera, elle aussi, manipulée, scindée, découpée, retouchée, refilmée avec une minutie quasi-chirurgicale. Les "instruments" qui ont permis ces trucages étaient entièrement maîtrisés par ordinateur, puisque celui-ci permettait d'obtenir les gestes les plus précis nécessaires à la réalisation parfaite de l'illusion. Cette "opération chirurgicale" réalisée sur l'image par Cronenberg et son équipe technique trouve son double narratif dans les opérations que les jumeaux, joués par Jeremy Irons, effectuent sur leur patiente. Dans les deux cas, la finalité à atteindre est la même : expérimenter et comprendre l'humain. Soit par la chair corporelle, soit par sa représentation de celluloid. Méliès, à la fin de ses films, retrouvera dans son propre corps ses "doubles", revenant à la "normale". Les deux jumeaux de *Faux-Semblants* se détruiront physiquement et psychologiquement, persuadés de n'être plus qu'un. Cette schizophrénie de l'image répond au besoin de matérialiser concrètement par deux corps distincts deux états qui, en principe, appartiennent à la même personne. Les doubles créés par Méliès et Cronenberg ne repré-



**La duplication est de plus en plus présente dans le cinéma spectaculaire du vingt-et-unième siècle, notamment grâce aux facilités offertes par les nouvelles technologies numériques et de synthèse.**

sentent pas que des motifs de répétition, à l'image de l'œuvre d'Andy Warhol "Campbell's Soup Cans". Sous un premier regard, la duplication peut sembler identique, mais, rapidement, le spectateur se rend compte que chaque double possède sa propre identité.

La duplication est de plus en plus présente dans le cinéma spectaculaire du vingt-et-unième siècle, notamment grâce aux facilités offertes par les nouvelles technologies numériques et de synthèse. Les frères Wachowski, en multipliant par dizaines l'Agent Smith dans *Matrix Reloaded* (2003), illustrent le concept d'avatar virtuel qui se "copie colle" sur d'autres avatars, comme le font les virus informatiques ou les spams envoyés par des robots. Les doubles ainsi créés ont leur propre autonomie mais appartiennent néanmoins à la même conscience. Cette technique de duplication, basée sur le placage d'une texture photoréaliste de l'acteur Hugo Weaving sur des personnages en images de synthèse tridimensionnelles, n'est pas sans rappeler la volonté de créer des répliques de la figure humaine à travers des machines (exploitée dans de nombreux films, notamment *Metropolis*, *Blade Runner*, *Robocop*, *Alien*, *Terminator*...) ou des programmes informatiques (2001, *l'Odyssée de l'espace*, *Tron*, *Avalon*...).

La technique de la duplication comme métaphore scénaristique a également été mise en œuvre de façon remarquable dans le film de Spike Jonze : *Dans la peau de John Malkovich* (1999). Elle représente la folie d'un acteur qui parvient à entrer en tant que spectateur dans son propre cerveau et

qui voit le monde qui l'entoure peuplé d'êtres à son image. Techniquement, la duplication a surtout été réalisée par des systèmes de caches et d'incrustations numériques de prises

de vues réelles, voire par l'utilisation d'acteurs sosies. Cette duplication symbolise la perte d'identité de l'acteur mais aussi de l'Homme moderne.

Il ne trouve plus sa place dans un monde où les femmes ont pris le pouvoir et où il n'est utilisé que comme un objet sexuel sans conscience propre.

La *perte du corps* dilué dans des figures humaines dupliquées, répliquées, multipliées et correspondant à une nouvelle représentation de l'existence humaine entre schizophrénie sociale et mal-être corporel, soulève des problématiques qui trouvent un écho dans la fameuse perte de l'aura décrite par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, car depuis Méliès, la duplication peut accorder le fond et la forme.

**"(...) Pour la première fois - et c'est là l'œuvre du film - l'homme se trouve mis en demeure de vivre et d'agir totalement de sa propre personne, tout en renonçant du même coup à son aura. Car l'aura dépend de son hic et nunc. Il n'en existe nulle reproduction, nulle réplique."**<sup>9</sup>

## **L'espace/sujet réhabilité par le split-screen**

Les notions de trompe-l'œil pictural et d'image composite cinématographique comportent de



**9**

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éditions Allia, Paris, 2003

► nombreuses bases communes dans la conception de l'espace. Cela est d'autant plus valable lorsqu'on arrache du flux filmique des images singulières. C'est notamment l'aspect du "cadre" donné à l'image filmique composite (qu'elle soit argentique ou numérique), qui semble être le point de convergence entre le geste cinématographique et le geste pictural. La peinture et l'image composite parviennent donc, toutes deux, à construire un espace avec l'illusion de la profondeur sur une surface plane. La centralité de la notion d'espace sur laquelle repose la composition picturale est de nos jours réhabilitée par le montage spatial réalisé par les techniques numériques. Lev Manovich, dans son analyse sur les interdépendances entre vieux et nouveaux médias, voit dans cette reprise l'apport essentiel de la composition numérique. Il écrit à ce propos : "*Spatial montage represents an alternative to traditional cinematic temporal montage, replacing its traditional sequential mode with a spatial one*"<sup>10</sup>. Le *split-screen* en est l'un des exemples les plus emblématiques. En fait, dans le passé, par les mosaïques, la marqueterie, les retables médiévaux décomposés en volets, les vitraux, les kaléidoscopes, les plaques de lanterne magique, il était possible de représenter la composition spatiale de manière (dé)partagée, dans le but de produire une mise en perspective qui donnait à voir le récit sous différentes facettes. La bande-dessinée, et de manière plus ponctuelle le cinéma argentique et la vidéo, se sont approprié l'esthétique du *split-screen* pour illustrer le thème de la duplicité et du morcellement des points de vue. Dans ces cas, comme dans le passé, la structure narrative ne suivait donc pas un discours linéaire, mais un assemblage de points de vue différents dans

lequel chaque image ne prenait une valeur particulière et un sens qu'une fois insérée dans un ensemble plus vaste.

Au cinéma, Abel Gance a redonné à l'espace cette dimension discursive en utilisant notamment le polyptique cinématographique pour son *Napoléon* (1927), mais aussi, à la même époque, Dziga Vertov et Germaine Dulac, qui, d'une façon plus expérimentale, ont joint dans certains de leurs films deux images distinctes sur un seul plan. L'espace assume alors une valeur fortement significative. Bien plus tard, Jean-Luc Godard sera l'un des réalisateurs qui apportera le métaphorique nécessaire à l'utilisation de cette technique. En effet, dans *Numéro 2* (1975), il montre le morcellement d'une famille qui n'arrive plus à communiquer. En enfermant chaque personnage dans des cadres à l'intérieur même du cadre télévisuel, il insiste sur le fait que seul ce médium parvient encore à réunir les membres de cette famille. Nous sommes face à un mur d'images rappelant les écrans de vidéo-surveillance. Nous assistons impuissants à la froide réalité d'une famille décomposée, en totale opposition avec la représentation que la télévision ou la publicité nous donnent habituellement. Brian de Palma est l'un des cinéastes qui a permis à cette nouvelle conception du cadre cinématographique de sortir de l'expérimentation. Le *split-screen* apparaît chez ce cinéaste comme un moyen de représenter la dualité de chaque individu, tiraillé entre le bien et le mal. Les tentatives d'insertion échouées dans une société qui rejette la différence sont symbolisées par l'enfermement "dans un cadre dans le cadre" du héros à la figure monstrueuse, comme dans *Phantom of the Paradise* (1974) ou *Carrie* (1976).

Ces effets, déjà possibles grâce à la vidéo et au

<sup>10</sup> MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, éditions MIT Press, Massachusetts, 2002



**Ici, la coupe n'intervient plus pour faire alterner temporellement une image avec une autre, mais intervient dans l'image elle-même.**

cinéma argentique, trouvent de nouvelles possibilités avec l'actuel écran splitté. Celui-ci, souvent réalisé de façon symétrique verticale, re-propose une composition spatiale par laquelle le montage temporel, encore présent dans les exemples cités, cesse d'être le modèle prédominant. En effet, comme l'a souligné Lev Manovich, le concept de montage spatial implique une nouvelle manière de percevoir un plan cinématographique : ici, la coupe n'intervient plus pour faire alterner temporellement une image avec une autre, mais intervient dans l'image elle-même. Ce dispositif rompt avec la représentation traditionnelle du cadre unique et du récit dominant, car la division de l'écran par plusieurs images comporte une construction de la narration à partir de la confrontation de différents points de vue sur une même histoire. À ce titre, le *split-screen* fait partie des effets visibles décrits par Metz, car les *coupes spatiales* sont ici clairement perceptibles. Les divisions du cadre sont toujours rectangulaires, mais elles permettent de jouer avec d'autres formats que les traditionnels 16/9°, 4/3 ou Cinémascope. Les formats peuvent être verticaux, allongés, carrés, ou avec les coins arrondis. Les "cadres dans le cadre" se mêlent ou se séparent, formant une mosaïque en mouvement proche aussi de la mosaïque télévisuelle ou d'un écran d'ordinateur où se positionnent plusieurs fenêtres, de tailles différentes. Peter Greenaway a ainsi utilisé le *split-screen* dans son film *Prospero's Books* comme un élément plastique et poétique, où les cadres se superposent, apparaissent et disparaissent dans l'optique de révéler l'imaginaire du personnage de Prospero. Le film propose une esthétique baroque, où les

images surabondantes teintées de références picturales à la peinture flamande illustrent

l'œuvre de Shakespeare par de nombreux symboles, matières et textures, où le texte et les images se mêlent, échappant aux lois de l'espace et du temps. Les représentations picturales figées du passé peuvent ici s'animer et sortir du schéma rigide de la logique perspective issue de la Renaissance "sujet-comme-regard"<sup>11</sup>.

Les techniques du *split-screen* et de la duplication rompent avec la perspective qui compose habituellement les représentations plastiques figuratives. Sortir de la perspective, c'est quitter l'illusion de la profondeur et donc l'illusion du réel. Car comme l'a rappelé Rudolph Arnheim, l'image cinématographique est irréaliste et la perspective déforme les véritables proportions<sup>12</sup>.

*Time Code*, réalisé en 2000 par Mike Figgis, illustre le concept d'écran divisé, où quatre personnages sont représentés simultanément pendant toute la durée du film. L'esthétique et la narration de la série *24* sont aussi basées sur le concept de division de l'écran, utilisé principalement pour "connecter" spatialement les personnages principaux ou pour inclure une dramaturgie du suspense propre à l'impression de temps réel et de simultanéité que la série veut produire sur le téléspectateur.

De *L'Affaire Thomas Crown* réalisé par Norman Jewison en 1968, aux *Poupées Russes* de Cédric Klapich, l'écran divisé a permis une véritable approche plastique et symbolique du montage et de la composition spatiale. La dimension narrative du *split-screen* est également exploitée par Ang Lee dans sa version de *Hulk*. En reprenant les codes visuels de la bande dessinée, ►

<sup>11</sup> DUBOIS Philippe, *La Question Vidéo face au Cinéma : déplacements esthétiques*, dans *Cinéma et dernières technologies*, déjà cité.

<sup>12</sup> ARNHEIM Rudolf, *Le Cinéma est un art*, éditions de l'Arche, Paris, 1989

- les "vignettes", le *split-screen* a offert la possibilité de montrer dans ce film différents points de vue de l'action, différents enchaînements où les paramètres spatiaux et temporels se confondent. Encore une fois le thème de la schizophrénie sociale est soulevé, cependant, cette fois-ci, il n'est pas concrétisé par des corps dédoublés, mais par un corps unique dont le comportement diverge d'une image à une autre. L'Homme est prisonnier de son image, de son propre corps. Il est surcadré dans un rôle social que lui impose la société dont il ne peut s'échapper.

En définitive, le thème du double, matérialisé avec les techniques comme la duplication et l'écran splitté, déconditionne le rapport à l'humain par le fractionnement des représentations et des codes d'apparence auxquels nous sommes confrontés dans notre vie quotidienne au sein d'une communauté. Si ce fractionnement semble libérer le corps dans un espace lui aussi démultiplié, son enfermement est souligné par les sur-cadrages et les coupes visibles. L'Homme et l'espace, découpés puis englobés dans un tout, se rejoignent dans cet assemblage encadré, aussi bien par les conventions

sociales qu'esthétiques. Car le difforme, quand il se multiplie, peut aboutir à l'uniforme : dans la société et dans le plan.

Ce jeu de fragmentation ou de multiplication des corps, entre le puzzle, la mosaïque et la planche contact photographique, a rendu possible de nouvelles variations autour de la répétition et de la confrontation des images entre elles, et par là même, il a modifié certaines pratiques. La simple prise de vue ne fait pas tout, l'étape de post-production, consacrée le plus souvent aux trucages, devient un élément majeur dans la cinématographie du vingt-et-unième siècle, où l'héritage des techniques et esthétiques du passé est continuellement présent.

Pour conclure, l'image splittée et dupliquée constitue un enjeu esthétique, dont certains cinéastes ont su tirer toute la portée symbolique et discursive. La manipulation de l'image est un art, entre la *monstration* et la transparence, car elle présente sous nos yeux des mois de travail, à la fois technique et artistique, dont l'artificialité s'estompe lorsque le récit s'impose et l'immersion devient encore une fois possible. ■

#### **CAROLINE RENOARD**

**Caroline Renouard est doctorante à l'Université Paris-Est et rattachée à l'équipe de recherche LISAA ("Littératures, Savoirs et Arts").**  
**Sous la direction de Nancy Berthier et Giusy Pisano, elle consacre sa thèse à l'étude de l'esthétique picturale des trucages d'incrustation dans les films d'images composites mêlant prises de vues réelles et images de synthèse. Elle est chargée de cours à l'Université de Paris-Est et intervenante audiovisuelle au collège Jacques Prévert de Noisy-le-Grand. À travers ses recherches théoriques, elle poursuit ses interrogations plastiques dans l'écriture et la réalisation d'un documentaire mêlant images d'archive et compositions picturales numériques.**

## De la cicatrice. Retour sur le *split screen* depalmien.

| Baptiste Villenave

### Résumé

Tout *split screen* entaille littéralement le plan, conduisant le spectateur à prendre conscience du foyer de l'énonciation et à réfléchir aux questions de montage, de cadrage et de point de vue. Mais chez De Palma, qui en a fait une véritable signature, le *split screen* est-il réductible à sa seule dimension d'"entaille" ? Celle-ci n'est-elle pas au contraire toujours "cicatrisée" ? De Palma ne tisse-t-il pas systématiquement du lien entre les images contiguës ? Quelles sont les conséquences de cette "cicatrisation" sur le spectateur ? Si elle renforce sa participation émotionnelle, ne risque-t-elle pas de le rendre schizophrène ?

### Abstract

*Every split screen literally cuts the image. In doing so, it leads the viewer to become aware of the source of enunciation and to think about editing, framing and point of view. But can the DePalmanian split screen be reduced to just a "cut" ? On the contrary, isn't that cut always "healed" ? Isn't DePalma consistently linking the adjacent images ? What are the consequences of such a "healing" on the viewer ? If it strengthens his/her emotional participation, doesn't he/she run the risk of becoming schizophrenic ?*

Le *split screen* est ce procédé qui consiste à diviser l'écran en plusieurs vignettes qui se détachent sur un fond où elles semblent avoir été assemblées. Ce fond, qu'il soit extrêmement ténu ou qu'il occupe une place considérable comme dans *L'Affaire Thomas Crown* (Norman Jewison, 1968) [Fig. 1] ou *We Can't Go Home Again* (Nicholas Ray et ses étudiants, 1976), ne peut manquer d'attirer l'attention sur lui : comme tout "visuel non photographique", il dénonce une intervention du foyer de l'énonciation, rappelant que le *split screen* est à mettre au rang des "configurations énonciatives"

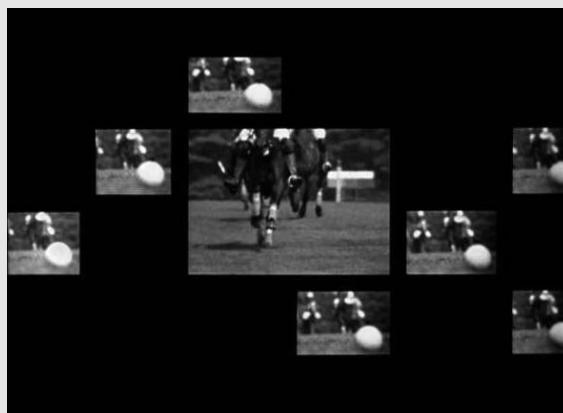


Figure 1

© Droits réservés

et, parmi elles, des "trucages" de cinéma, au sens large que Christian Metz confère à ce terme.<sup>1</sup> Dans les *split screens* depalmiens, le fond se réduit la plupart du temps à la fine barre verticale qui sépare les deux images co-présentes, mais cette barre fend littéralement le plan en deux. Comme l'écrit Jean-Baptiste Thoret, "ainsi exhibée, l'entaille qui scinde le plan [...] ramène au cœur de l'image ce que le cinéma classique s'emploie depuis toujours à masquer : la collure ou le raccord".<sup>2</sup> ►

<sup>1</sup> Pour plus de détails, se reporter à Christian Metz "Trucage et cinéma" (1971), in *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, 1972, p. 173-192

<sup>2</sup> Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 2006, p. 324.

► Toutefois, davantage que la collure ou le raccord – qui sont tous deux de l'ordre du lien –, c'est bel et bien la coupure qui est d'abord donnée à voir. Coupure qui renvoie inévitablement au *cut* de montage, qu'il transpose du plan de la succession à celui de la contiguïté et de la simultanéité. Mais coupure qui thématise surtout le cadrage : en plaçant le bord tranchant du cadre (ce qui sépare le champ du hors-champ) au centre de l'image, le *split screen* trahit l'opération de découpe d'une parcelle du réel, ou plutôt, pour aller dans le sens d'André Bazin, de délimitation d'une fenêtre dans un "cache"<sup>3</sup>. En cela, le *split screen* assume une fonction analogue à celle du surcadrage, pratique qui consiste à placer un cadre dans le cadre (porte, miroir, découverte).

Le *split screen* ne conduit pas seulement le spectateur à réfléchir aux opérations de montage et de cadrage, mais aussi à la question du point de vue, l'une de celles qui ont le plus taraudé De Palma, de *Murder a la Mod* à *Snake Eyes* (comment résoudre l'énigme d'un meurtre, reconstituer objectivement les faits à partir de points de vue subjectifs, donc partiels et partiels ?) en passant par *The Responsive Eye* (où se tenir pour contempler des œuvres Op Art ?). En effet, avec le *split screen*, le point de vue se libère de tout ancrage humain : la présence de plusieurs images simultanées ne renvoie à aucune expérience possible. Le plan double confère alors au spectateur une forme d'ubiquité : la faculté de percevoir de concert plusieurs théâtres d'opération. Il joue de la binocularité et la pousse à sa limite, comme si les yeux pouvaient se détacher du corps qui les porte et se déplacer indépendamment l'un de l'autre, chacun prenant pour objet un événement distinct, ou le même événement selon des perspectives divergentes.

Ce dernier cas (points de vue différents d'un même événement) est particulièrement intéressant. L'articulation des points de vue et des grosseurs de plan au sein d'une scène (ce que les Américains appellent "Film Editing") obéit, dans la plupart des films, en particulier ceux du Hollywood classique, à la "convention du point de vue idéal"<sup>4</sup> : il s'agit de donner à tout moment la meilleure représentation possible de la scène en plaçant la caméra là où elle est susceptible d'enregistrer le plus efficacement l'action ou le détail dramatiquement signifiant. Cette convention explique l'unicité de l'image classique : elle interdit implicitement la mise en regard simultanée de deux perspectives divergentes sur le même événement. Voilà pourquoi le cinéma hollywoodien classique n'utilise jamais du *split screen*, si ce n'est quelquefois pour les conversations téléphoniques (mais les interlocuteurs occupent alors des lieux distants l'un de l'autre). En juxtaposant deux points de vue concurrents de la même scène (chacun ayant sa propre origine, sa propre grosseur de plan, son propre angle de vue, et par là sa propre découpe du vu dans le champ du visible), certains *split screens* depalmiens mettent en crise la convention du point de vue idéal, du moins soulignent qu'il ne s'agit que d'une convention. Ils démontrent qu'il n'y a pas, à chaque instant de l'action, un emplacement et un seul, nécessaire, pour enregistrer au mieux l'événement, mais accusent au contraire l'arbitraire de tout point de vue : pourquoi placer la caméra ici et non là ? Pourquoi choisir de filmer le champ plutôt que le contrechamp ? Parce qu'elle remet en question l'ancrage humain du point de vue (en conférant au spectateur une forme d'ubiquité), mais aussi la convention du point de vue idéal (en multipliant les

<sup>3</sup> André Bazin, "Peinture et cinéma", in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1975.

<sup>4</sup> Voir à ce propos Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, New York, Mouton Publishers, 1984, p. 158, et Karel Reisz et Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, New York, Hastings, 1968, p. 215.



**C'est [...] la cicatrisation de l'entaille qui intéresse au premier chef De Palma [...].**

**L'entaille n'est plus une fin en soi : elle n'est creusée que pour mieux créer du "jeu" et être comblée, pensée par la suite.**

perspectives simultanées d'un même événement), la vogue du *split screen* dans les années 1960 et 1970, que De Palma incarne à lui seul, lui qui fait de cette figure une véritable signature, marque une étape importante dans l'évolution du traitement du point de vue. Elle annonce la prolifération des points de vue "impossibles", caractéristique du cinéma ultérieur, ces points de vue qui ne sont pas motivés par celui d'un observateur humain idéal, mais qui, dans leur absolue liberté d'indifférence, retrouvent, comme l'a vu Jacques Aumont<sup>5</sup>, la "caméra déchaînée" de l'Allemagne des années 1920.

trice de cette pièce qui connaît un certain succès dans le New York avant-gardiste des années 1960 et 1970. L'effet de distanciation généré par le *split screen* est ici renforcé par

l'exhibition du dispositif filmique (ce qui fait écho à la pièce, dans laquelle les acteurs dévoilent leur véritable identité, empêchant toute confusion entre acteur et personnage) : à plusieurs reprises, une caméra filme l'autre caméra, révélant l'origine du point de vue que donne à voir l'autre moitié du plan double [Fig. 2].

Tout *split screen* signale donc une intervention du foyer de l'énonciation, et, en tant que tel, est générateur de distanciation : il fait prendre conscience au spectateur du caractère construit du film et l'amène à penser les questions de montage, de cadrage et de point de vue. Cette visée réflexive, d'inspiration brechtienne, ne suffit pourtant pas à épuiser la signification du *split screen* depalmien. En effet, après *Dionysus in '69* et son parti pris moderniste, c'est désormais la cicatrisation de l'entaille qui intéresse au premier chef De Palma (ce n'est pas un hasard si la cicatrice est une figure récurrente de ses films, de *Sœurs de Sang* à *Scarface*). L'entaille n'est plus une fin en soi : elle n'est creusée que pour mieux créer du "jeu" et être comblée, pensée par la suite. Elle n'a plus seulement le rôle d'un séparateur, mais celui d'un liant, qui renforce la tension dramatique et la participation spectatorielle, contrebalançant la distanciation initialement suscitée par le *split screen*. D'où l'effort de De Palma pour systématiquement tisser du lien entre les deux images, en quoi Jean-Baptiste Thoret a raison de remarquer ►



**Figure 2**  
© Droits réservés

Des *split screens* qui, dans le corpus depalmien, induisent une réflexion sur le point de vue, le plus riche est sans doute celui de *Dionysus in '69*, "captation" d'une représentation de la pièce éponyme adaptée des *Bacchantes* d'Euripide et jouée par le Performance Group. En adoptant tout du long la figure du *split screen*, le film de De Palma s'accorde dans sa forme à la visée distanciat-

<sup>5</sup> Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Editions de la Différence, 2007, p. 76-77.

- que “les plans doubles ne sont pas tant jumeaux que *siamois* : car entre les deux moitiés du cadre, quelque chose, toujours, circule”<sup>6</sup> [Fig. 3]. Il y a dans cette volonté de “raccord” quelque chose qui est encore de l’ordre du classicisme : le morcellement ne conduit jamais chez De Palma à une dissémination générale, comme c’est le cas dans l’usage radical que font du split-screen certains films expérimentaux comme *We Can’t Go Home Again*. Dans ce dernier, l’écran-mosaïque, suivant en cela le principe du collage d’éléments hétérogènes, est presque tout du long fragmenté en vignettes de dimensions diverses, où les actions représentées n’ont presque rien à voir les unes avec les autres. Le réel, atomisé, y apparaît insensé, absurde.



Figure 3  
© Droits réservés

De Palma, au contraire, cherche à réduire l’hétérogénéité des deux images juxtaposées. Pour ce faire, il jette des ponts au-dessus du fossé qu’introduit la barre verticale, comme l’illustre à merveille la principale scène en *split screen* de *Sœurs de Sang* [Fig. 4]. La vignette de droite donne à voir Philipp, qui, sauvagement poignardé par

Danielle Breton quelques instants plus tôt, rampe péniblement sur le sol, et, dans un ultime effort, commence à écrire de son propre sang, sur le carreau, le mot “help”. La main qu’il tend désespérément vers la fenêtre en direction de la journaliste qui habite l’immeuble d’en face, Grace Collier,



Figure 4  
© Droits réservés

dont le point de vue nous est présenté dans la vignette de gauche, d’abord subjectivement, puis de manière à voir sa nuque en amorce, est hautement symbolique. Non seulement elle appelle à l’établissement d’un lien entre la moitié droite et la moitié gauche du plan double, mais elle figure le changement de point de vue principal sur l’intrigue : la journaliste prend en quelque sorte le relais du jeune homme agonisant, qui lui passe la main (en écartant si tôt dans le film celui que l’on croyait être le protagoniste, De Palma se souvient certainement du “hareng saur” de *Psychose*). Chez De Palma, le liant vient souvent pour partie de la diégèse elle-même. L’une des mises en relation les plus fréquentes consiste, pour les deux images contiguës, à se compléter pour offrir de la même scène des perspectives différentes mais cohérentes. Les deux parties de l’image sont alors spatialement homogènes et temporellement

6

*Op. cit.*, p. 330 (c’est Thoret qui souligne).

synchrones : il y a unité de lieu, de temps et d'action (ce qui est éminemment classique), mais divergence de point de vue. Ce type de *split screen* suggère qu'il existe du réel une version avérée, toile de fond commune à toutes les perspectives adoptées sur lui. Contrairement à ce qu'il affirme dans un entretien<sup>7</sup>, De Palma n'utilise jamais du *split screen* en menteur, ce qui serait le cas si l'une des vignettes entraînait en contradiction avec l'autre, l'annulait en présentant les faits autrement, voire d'autres faits incompatibles. À l'opposé, il "raccorde" toujours les deux parties de l'image et s'attache à parfaire leur synchronisation, par exemple en filmant la même scène à l'aide de deux caméras (on voit ici combien le *split screen* thématise le montage narratif classique, qui repose pour beaucoup sur l'idée d'un raccord gommant la discontinuité des plans). Le *split screen* de *Carrie* s'inscrit dans cette logique puisqu'il présente deux points de vue distincts sur le bal de promotion. Le lien entre eux ne tient pas seulement à l'unité de lieu, de temps et d'action, mais aussi aux pouvoirs télékinésiques de Carrie. Un regard (présenté dans l'une des vignettes) lui suffit pour barricader les portes, décrocher certains objets des murs et du plafond, contrôler un jet d'eau dont elle se sert comme d'une arme (phénomènes rapportés dans l'autre vignette), bref perpétrer un massacre [Fig. 5]. Ce pouvoir (réel, à la différence de celui de Daria dans *Zabriskie Point* d'Antonioni, où l'explosion finale, bien qu'imaginaire, n'est pas moins puissante) établit un rapport de cause à effet entre les deux moitiés du plan.

Un autre cas de figure s'apparente assez bien à celui des perspectives multiples sur un même événement, à cette différence près que l'unité de

lieu n'est pas donnée d'emblée, mais visée : lorsque les deux images contiguës présentent d'abord deux espaces distincts, qui, par la suite,



**Figure 5**  
© Droits réservés

sont irrésistiblement attirés l'un vers l'autre (ce qui n'est pas sans rappeler le montage alterné employé dans les courses poursuites). Cela induit un rapport au temps générateur de suspense, que Jean-Baptiste Thoret baptise avec bonheur "effet sablier"<sup>8</sup> du *split screen* : une sorte de compte à rebours se met en marche, que symbolise, dans *Phantom of the Paradise*, le tic-tac de la bombe déposée par Winslow Leach. De Palma a beau affirmer que le *split screen* n'est pas adapté aux scènes d'action<sup>9</sup>, qu'il favorise une certaine contemplation, il n'en sécrète pas moins, ici, un sentiment d'urgence. C'est que le point de vue du spectateur ne se limite plus à l'appréhension de l'environnement immédiat du personnage : doué d'ubiquité, il en sait plus que lui et anticipe avec anxiété les obstacles qui le guettent. L'anticipation n'empêche en rien la surprise : le moment où intervient le chevauchement des deux images co-présentes, leur coïncidence partielle, est, pour le spectateur, imprévisible. Tout comme sont imprévisibles les conséquences : heurt violent ou évitement ? Dans ►

**7**  
"The making of *Sisters* : an Interview with Director Brian De Palma", in éd. Laurence F. Knapp, *Brian de Palma. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 10.

**8**  
*Op. cit.*, p. 328.

**9**  
Brian de Palma, *Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 70.

- *Phantom of the Paradise*, la bombe finit par exploser, figurant ce qui peut arriver quand chacune des images juxtaposées cesse d'être le pur hors-champ de l'autre. *Sœurs de Sang* illustre l'autre solution. Grace Collier, qui, de chez elle, a vu



Figure 6

© Droits réservés



Figure 7

© Droits réservés



Figure 8

© Droits réservés

Philipp agonisant, descend au rez-de-chaussée, attend la police, puis, accompagnée des agents, part en quête de l'appartement de Danielle Breton pour porter secours au jeune homme ou, s'il est trop tard, prouver l'existence du cadavre. Pendant ce temps, Emil Breton a rejoint son ex-femme et s'active à effacer toute trace du meurtre. À l'instant où il quitte l'appartement de Danielle et s'avance dans le couloir, avec à la main des sacs poubelles compromettants (vignette de gauche), Grace et les agents sortent de l'ascenseur et s'engagent dans ce même couloir (vignette de droite). Mais Emil parvient à se dissimuler dans le renforcement d'une porte, évitant de justesse la rencontre et l'arrestation<sup>10</sup> [Fig. 6, 7, 8].

Dans certains *split screens* depalmiens, la relation entre images co-présentes est avant tout idéale. Dans *Pulsions*, alors qu'elle quitte l'appartement de l'inconnu avec qui elle vient de tromper son mari, Kate Miller s'aperçoit soudain, dans l'ascenseur, qu'elle n'a plus son alliance. Elle l'a oubliée sur la table de chevet : ce souvenir nous est donné à voir sous la forme d'un phylactère, d'une bulle d'idée [Fig. 9]. Elle décide alors de revenir la chercher, et remonte par l'ascenseur, ce qui lui sera fatal. Plus tard dans le film, un *split screen* met littéralement en parallèle deux personnages, Robert Elliot et Liz Blake, alors qu'ils regardent à la télévision, chacun chez soi, la même émission sur le transsexualisme [Fig. 10]. Dans la vignette de gauche, le visage du docteur Elliot est un instant fragmenté par une glace en biseau. Dans celle de droite, au même moment, Liz se recoiffe face à un miroir qui démultiplie son reflet et le morcelle (et qui, par sa forme, n'est pas sans évoquer un triptyque). Le spectateur sent plus ou moins confusément que la mise en regard (qui est aussi une mise en abyme du *split*

10

Pour une analyse détaillée de cette scène, et plus généralement du *split screen* depalmien, voir la thèse de doctorat de Didier Truffot, intitulée *Le Travail du lien. Poétique du montage chez Brian de Palma*, Lille, ANRT, 2002. Voir en particulier le chapitre intitulé "L'Écran schizophrénique : split screen et désirs de réunion", p. 429-531.

screen) n'a rien d'innocent : elle suggère l'idée de schizophrénie, que le thème de l'émission télévisée double de celle du transsexualisme. Bien entendu, il s'agit d'un indice précieux permettant au spectateur de progresser dans la résolution du *whodunit* (qui a tué Kate Miller dans l'ascenseur ?).



**Figure 9**

© Droits réservés

Dans tous ces cas de figure, même si De Palma instaure un lien véritable (spatial, temporel, idéal) entre les deux vignettes, il faut faire toute sa place à la part du spectateur, au lien imaginaire qu'il sécrète. De ce point de vue, le *split screen* depalmien est à rapprocher de la surimpression : les



**Figure 10**

© Droits réservés

deux images se contaminent, "détéignent" l'une sur l'autre de sorte que l'on ne peut s'empêcher de les mettre en relation. Deux images côte à côte éveillent donc la propension de tout spectateur à reconstituer de l'unité et de l'homogénéité là où règnent multiplicité et hétérogénéité, de même que "deux images l'une à la suite de l'autre n'échappent pas à l'engrenage d'un micro-récit"<sup>11</sup>. Est alors mis en jeu ce que Jacques Aumont nomme "l'effet de différence", cette tendance à la complétion qui est le "moteur élémentaire de toute appréhension des images figuratives"<sup>12</sup>. Celle-ci est par exemple à l'œuvre, comme l'a montré Daniel Arasse à la suite de Frances A. Yates<sup>13</sup>, dans la perception des fresques médiévales, lesquelles déroulent, par juxtaposition d'épisodes, une *historia* (souvent une vie de saint) mobilisant la mémoire, avant que la Renaissance classique, sous l'impulsion des théories albertiennes, ne remplace progressivement les fresques (mais également les polyptyques) par le tableau, lequel unifie par la perspective l'espace de la représentation. Ici le *split screen*, qui partage beaucoup avec la fresque ou le polyptyque, jouant comme eux du morcellement et de la sérialité, semble faire retour, au-delà de la forme classique et de sa prédilection pour l'image une et organique, à quelque chose comme un "primitivisme".

Confronté aux *split screens* depalmiens, le spectateur est donc pris entre deux feux : en tissant du lien imaginaire entre images contiguës, il s'investit affectivement et intellectuellement, mais, dans le même temps, parce que le *split screen* est un geste énonciatif, il se tient à distance de ce qui lui est raconté. Ce clivage spectatorial, thématiqué dans les films de De Palma qui mettent en scène des personnages duels, tels les siamoises de *Soeurs de* ►

<sup>11</sup> Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 105.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>13</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 112-115 ; Frances A. Yates (trad. Daniel Arasse), *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966.

► Sang, le transsexuel de *Pulsions* ou le schizophrène de *L'Esprit de Caïn*, est parfaitement figuré par le *split screen*. De Palma n'est pas le premier à représenter de la sorte la *Spaltung* : dans le *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Rouben Mamoulian (1932), la barre oblique qui court d'un coin à l'autre de l'écran, figure de transition, suggère déjà le dédoublement de personnalité par la dualité des objets féminins visés [Fig. 11]. Nul doute que De Palma ne se soit inspiré de ce film, comme de *L'Étrangleur de Boston* de Richard Fleischer (1968), dont le protagoniste est un schizophrène profond. S'il est tiraillé entre confiance et méfiance, à l'instar de toute la société américaine des années 1970, le spectateur d'un *split screen* depalminen n'est pourtant pas à proprement parler schizophrène : il n'assume pas successivement plusieurs personnalités distinctes, mais se trouve écartelé entre deux tendances opposées concomitantes (s'identifier et se distancier). Position inconfortable qui n'est pas sans rappeler celle des spectateurs de la pièce *Dionysus in '69*. Son metteur en scène, Richard Schechner, est le principal promoteur du "théâtre

environnemental", lequel se revendique d'Antonin Artaud et de Bertolt Brecht quand il cherche à développer l'interaction entre spectacle et spectateurs. Le public de la pièce hésite constamment : lui faut-il la regarder comme un spectacle traditionnel, en se tenant sagement à sa place et en se laissant aller à l'histoire narrée, ou, au contraire, prendre ses distances avec l'univers diégétique et participer physiquement en transgressant cette limite symbolique qu'est la rampe<sup>14</sup> ? Le film de De Palma, entièrement en *split screen*, figure cette hésitation : parfois, la vignette de gauche montre le spectacle, tandis que celle de droite donne à voir le contrechamp, c'est-à-dire la réaction des spectateurs (à l'image de ce que fait *Woodstock* la même année) ; mais à d'autres moments (par exemple lors de l'épisode de l'orgie), cette distinction se brouille : chaque vignette présente alors tout à la fois une partie du spectacle et des spectateurs, leur interaction, facilitée par l'agencement des lieux (dans un garage, le public est juché tout autour de la scène sur des échafaudages, ou assis par terre).

Paradoxalement, l'inconfort qui saisit le spectateur face à un *split screen* depalminen peut se muer en plaisir. Joue alors à plein l'effet produit, d'après Christian Metz, par la duplicité de tout trucage : "le double jeu n'est possible, du côté du spectateur, que par un processus psychique un peu semblable au *déni* [...]. Ce que l'on appelle "le spectateur" du film [...], ce n'est pas seulement le *moi* conscient (qui d'ailleurs, comme on sait, est sujet à "clivage"), mais la personne dans son ensemble. La pensée logique "dédiégétise" sans cesse les procédés optiques [...]. Mais dans le même temps une autre pensée, plus liée aux processus primaires et au principe de plaisir, n'est



Figure 11

© Droits réservés

<sup>14</sup>

À ce propos, voir Jean-Marc Lalanne, "69, année rhétorique. Brian de Palma à la conquête du *split screen*", in Bernard Benoliel (coord.), *Le Préjugé de la rampe. Pour un cinéma déchaîné*, Saint-Sulpice-sur-Loire, Éditions Acor, 2004, p. 21-23

pas informée de ce que sait le *moi* et qui, à elle, n'a pas été notifié (ou dont elle a refusé la notification) : elle diégétise en permanence ce que la claire conscience grammaticalise au même moment. Il faut dire qu'elle y a profondément intérêt. [...] La possibilité même de diviser constamment sa croyance est pour beaucoup dans l'emprise du cinéma sur le spectateur : elle représente pour lui une formation de compromis, hautement bénéficiaire, entre un certain degré de satisfaction pulsionnelle et un certain degré de maintien des défenses, donc d'évitement de l'angoisse"<sup>15</sup>. Dans le *split screen* depalmeien, la jouissance qui consiste à envisager le fonctionnement du dispositif s'ajoute donc au plaisir pris à l'intrigue et à la manière dont elle est nouée : plaisir lié au suspense (*Sœurs de Sang*), au fantastique (*Carrie*) ou à l'avancée dans la résolution du *whodunit* (*Pulsions*).

C'est à dessein que De Palma, en recourant au *split screen*, place le public dans une position inconfortable, qui, par "formation de compromis", peut devenir extrêmement plaisante : cela en fait

l'un des plus fidèles héritiers d'Hitchcock et de sa "direction de spectateur". Interrogé sur les *split screens* de *Sœurs de Sang*, il avoue en effet : "Je m'intéresse au médium film en lui-même, constamment je me tiens en dehors de lui et fais prendre conscience aux gens qu'ils sont en train de voir un film. [...] Il y a ici comme une idée d'aliénation brechtienne : on est conscient de ce que l'on est en train de voir en même temps que l'on est émotionnellement impliqué"<sup>16</sup>. Assez curieusement, l'"aliénation brechtienne" s'accompagne, pour De Palma, d'un investissement affectif. Investissement qui vient systématiquement cicatrifier l'entaille ouverte en plein cœur de l'image, panser la plaie. Autrement dit, la dimension distanciatrice de ses *split screens*, qui les tire vers la modernité cinématographique, est toujours compensée par l'exploitation de leur potentiel dramatique, aspect on ne peut plus classique. En cela, les *split screens* depalmeiens illustrent parfaitement l'idée d'une "modernité de continuité", pour reprendre la belle formule qu'emploie Vincent Amiel à propos du cinéma américain indépendant des années 1970"<sup>17</sup>. ■

#### **BAPTISTE VILLENAVE**

**Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, certifié de philosophie, Baptiste Villenave prépare actuellement une thèse de doctorat sous la direction de Vincent Amiel à l'Université de Caen Basse-Normandie, sur l'"Esthétique du Nouvel Hollywood (1967-1980)".**

<sup>15</sup> Christian Metz, art. cit., p. 186-187 (c'est Metz qui souligne).

<sup>16</sup> "The making of *Sisters* : an Interview with Director Brian De Palma", in éd. Laurence F. Knapp, *Brian de Palma. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 9. (nous traduisons)

<sup>17</sup> Dans le bonus du DVD de *Mikey et Nicky*, d'Elaine May, Carlotta Films, 2008.

## “Modernité et postmodernité : de l'isolement à l'éclatement dans le cadre (Blow up - Minority Report)”

| Nicolas Labeyrie

### Résumé

Le processus du découpage, dans son incarnation réflexive, peut morceler l'événement, le déconstruire. C'est précisément ce qui s'opère dans *Blow up* (Michelangelo Antonioni, GB, 1966) et *Minority Report* (Steven Spielberg, USA, 2003), récits aux formes distinctes mais complémentaires, où la découpe travaille l'esthétique et la narration, par des hors-champs visuels et narratifs. Mais si la découpe interpelle, dans l'exemple de la modernité, les frontières du cadre, la perception englobante de l'espace dans la postmodernité procure un éclatement du regard, par l'usage du numérique et l'hybridation des textures d'images qui en découlent.

### Abstract

*In its reflexive manifestation, cutting process can break up and deconstruct the event. That's precisely what occurs in two different formal but complementary narratives, Blow up (Michelangelo Antonioni, GB, 1966) and Minority Report (Steven Spielberg, USA, 2003), in which the cutting affects aesthetic such as narration, by visual and narrative off screen. If the cutting touches the border frame in modernity case, surrounding space perception in postmodernity brings the look to split, by digital use and texture hybridization it generates.*

*Blow up* de Michelangelo Antonioni (1966) et *Minority Report* de Steven Spielberg (2003) forment une relecture de l'événement à laquelle personnage et spectateur prennent part, filent une mise en abyme où la surface de l'image – photographie pour l'un, image de synthèse pour l'autre – réfléchit toujours la présence du cinéaste. Une ombre planante chez Antonioni, un visage aux contours plus nets chez Spielberg, la réflexivité opère dans tous les cas au cœur même de l'histoire et du récit. Mais dans ces deux approches cinématographiques, moderne (*Blow up*) et postmoderne (*Minority Report*), l'événement (meurtre), témoigne surtout d'une posture face aux images. Dans la première, la découpe s'exprime par un rapport singulier au cadre, la quête d'un hors-champ, quand la prolifération des éléments postmodernes vient saturer le cadre, le “déborder” dans la seconde.

Dans *Blow up*, la découpe interroge les frontières du cadre. Cadre cinématographique et cadre abymé, celui des photographies où le hors-champ contigu, ce là' mystérieux, provoque sans cesse le regard, en l'ouvrant à tout surgissement du réel. C'est le processus même de recomposition de l'événement qui fait alors événement. Morcelé, découpé, ce dernier intègre des béances, des hiatus dans lesquels s'infiltrent tout à la fois regards du personnage et du spectateur. Nous nous prêtons à une balade, une errance dans le cadre, où la contemplation prend le pas sur l'action, où le parcours l'emporte sur la destination. Thomas (David Hemmings) enquête sur un passé perdu, questionne le vide des photographies pour recomposer le *ça a été*<sup>2</sup>, au fil d'agrandissements qui multiplient l'espace, sans néanmoins en révéler

<sup>1</sup>  
GARDIES (André), *L'Espace au cinéma*, éd. Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, p.119.

<sup>2</sup>  
BARTHES (Roland), *La Chambre claire : note sur la photographie*, éd. Seuil, Paris, 1980, p.176.

le contenu narratif. Un territoire où s'entremêlent présent révélateur et passé mystérieux, où se joue "l'entrelacement de conséquences, de suites et d'effets temporels qui découlent d'événements hors champ"<sup>3</sup>.

En cet espace abymé, comprimé par le cadre dans le cadre, résonne l'absence d'un sens qui n'émergera qu'à l'issue d'une lente manipulation. Ce manque indique finalement une posture à adopter, une *distance* moderne à respecter, car à trop se rapprocher de l'objet, nous finissons par en perdre la substance.

Ce qui était là mais invisible, sous l'objectif du photographe et l'œil complice du spectateur, s'impose au final dans une forme fantomatique, où gestes figés et grain en noir et blanc des photographies engendrent une temporalité hybride, presque mortifère. C'est bien une autre découpe qui s'affiche ici, par un montage qui met en mouvement l'événement, dans une forme spectrale et inquiétante qui hante le cadre et ses bords.

Deux rythmes font corps à présent. La silhouette rigide et saillante de la jeune femme (Vanessa Redgrave) s'oppose désormais au regard de Thomas, regard *utopique* par la recomposition de l'ordre chronologique qu'il met en œuvre, et dont l'absence faisait initialement écran à l'intelligibilité. Panoramiques et *zooms* animent cet œil mobile mais néanmoins distancié, exhument de ce passé perdu la signification originelle, transforment l'anodin – un couple d'amoureux dans un parc – en intrigue policière et macabre – une machination et un cadavre –.

**"Non seulement l'optique et le sonore, mais le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, constituent des éléments et**

**des rapports intérieurs qui doivent être déchiffrés, et ne peuvent être compris que dans une progression analogue à celle d'une lecture..."<sup>4</sup>**

C'est bien à une lecture finale à laquelle nous assistons, une lecture qui implique le mouvement, celui de la caméra, du montage, du son *over* du vent dans les arbres, qui construit également un espace où la *description*<sup>5</sup> du lieu photographié cède place à la narration.

*Blow up* et *Minority Report* interrogent donc tous deux la *trace* – analogique pour le premier, numérique pour le second –, trace qui n'est pas sans affecter la narration comme le regard du spectateur. Ces traces engagent chacune un regard différent – mais néanmoins complémentaire –, elles opposent principalement à la suspension antonionienne l'éclatement spielbergien, où l'hypermobilité du personnage et la fluidité de la mise en scène repoussent les limites du champ. Dans les deux cas, les récits racontent la maîtrise illusoire du réel, un réel sans cesse labile. Soit parce qu'il a déjà eu lieu, et que les indices viennent à manquer – *Blow up* et ses photographies –, soit qu'il va irrémédiablement se produire mais dans un ordre encore inconnu – *Minority Report* et les visions de *pré-crimes* –, soit enfin qu'il y a trucage, *duperie* dans la fiction – dans le même exemple, une vision est rejouée de sorte qu'elle passe pour un écho –. Il faut dès lors se contenter de *l'empreinte*, de *ce qu'il reste*, d'une capture enfermée dans des photographies ou des plaques en verre, d'une découpe d'où émergera le sens.

Chez Antonioni, il s'agit de clichés dont le grain photographique altère les formes dès que l'on ►

<sup>3</sup> DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps*, éd. Minuit, Paris, 1985, p.36.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Gilles Deleuze parle de *description géophysique* pour signifier l'aspect déshumanisé des paysages antonioniens, des paysages qui semblent avoir absorbé les personnages et les actions.

► tente de s'en approcher. Agrandir<sup>6</sup> la zone mystérieuse opacifie les contours, rend indistincte la nature même de l'objet, le cadavre en l'occurrence. À la proximité de cette masse informe, le sens échappe au personnage comme au spectateur, car la distance n'est plus observée, seule une abstraction s'offre au regard. On se heurte à la matière photographique, au délitement d'une forme qui *ne dit plus rien*, telle un brouillard dans lequel s'évapore toute figuration, tout ancrage au réel. L'événement ne sera dévoilé que par la *mise en séquence* des différentes photographies, qu'à leur articulation réflexive. En d'autres termes, c'est le parcours horizontal, le mouvement cinématographique de plan à plan qui fait office de révélateur, plus qu'une trajectoire en profondeur où l'œil se perdrait dans les arcanes de l'image<sup>7</sup>. Chez Spielberg en revanche, la trace – vision du *pré-crime* – est mouvante mais sans cohérence à première vue, heurtée, saccadée par un jeu d'accélération et de ralentis d'image, elle est par ailleurs privée de sa chronologie. La mise en ordre des plans de cette séquence abymée prend dès lors à contre-pied la logique narrative classique, puisque est ici montré ce qui n'a pas encore eu lieu, le crime en l'occurrence (l'*effet*), conférant à cette trace valeur d'utopie – l'empreinte précède l'action –. Au policier-monteur de "*gratter*"<sup>8</sup> l'image, opération consistant à sélectionner des indices audiovisuels susceptibles de déterminer l'endroit du meurtre dont l'imminence fait pression sur les personnages. Cette véritable contrainte temporelle fait décalage avec la recherche de la Vérité antonionienne, où les pauses l'emportent sur les fulgurances, où l'attente manifeste un "*principe d'instabilité et d'indéterminabilité perceptive qui affecte et retarde l'interpré-*

*tation, scénographique ou figurative, du plan et tend notamment à brouiller la distinction du subjectif et de l'objectif.*"<sup>9</sup>

Si *Blow up* s'intéresse à la trace (analogique), à son questionnement par le photographe/spectateur, *Minority Report* s'attache davantage aux revers du numérique, au *trafic* des images, au "*fake*" comme il est dit dans le texte. Mais dans les deux cas, c'est d'une perte qu'il s'agit. Un vide patent chez Antonioni, où le délitement des formes visibles fait écho à une sécheresse narrative, un vide en revanche nié chez Spielberg. Ces deux attitudes face à l'absence, moderne et postmoderne, orientent une lecture spatiale et narrative singulière dans les deux cas. Avec *Blow up*, le vide apparaît comme une découpe interne opérée au sein même de l'histoire, par la disparition des clichés de Thomas, par la disparition du cadavre aussi, participant d'un regard fondé sur "*un "manque à voir", l' "impossibilité d'un voir unifié"*"<sup>10</sup>, d'une "*narration en creux*"<sup>11</sup>.

Dès lors, l'espace se perçoit en termes de blancs, découpes et vides, en décalage de *Minority Report*, dont la périπέtie alimente sans cesse la narration, une narration fluide et hermétique à toute béance, où l'espace se voit continuellement investi par l'action et le mouvement. Les temps morts font dès lors office de phases de respiration, ils se montrent éphémères, comme digérés par une narration dominante.

Le vide n'est pas pour autant absent du récit spielbergien, seulement est-il transitoire, remplacé par des doubles. Dès le départ en effet, Anderton (Tom Cruise) s'impose comme un personnage en manque, manque comblé sur le plan monstatif par les photographies d'une ancienne vie, d'un

<sup>6</sup> L'agrandissement (*blow up*) peut s'opérer au sein même de la fiction ; dans ce cas, il est l'œuvre du personnage photographe, ou bien relever du discours, par l'emploi de *zooms*.

<sup>7</sup> Sur ce point nous pensons aux séquences d'analyse de photographies dans *Blade Runner* (Ridley Scott, USA, 1982), où l'agrandissement laisse voir à l'inverse le détail, permet la "révélation".

<sup>8</sup> "*scrubbing the image*".

<sup>9</sup> MOURE (José), *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, éd. L'Harmattan, Paris, 2001, p.121.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.60.



## Cette attitude postmoderne de l'hypermobilité

et du *tout-voir*, ressort

scénaristique et narratif,

conditionne donc la lecture

même de l'espace, (...) un

espace dont les lieux sont

interconnectés par une

narration fluide et liante.

équilibre rompu – *kidnapping* d'un fils et divorce –. Un manque qui n'affecte pas uniquement l'histoire mais qui infiltre le récit, au travers des visions *proleptiques* des *Précogs*<sup>12</sup> et du *flash-back* révélant

le trauma du héros.

Privé de sa fonction de père, Anderton se raccroche également à des leurres numériques qu'il manipule sans cesse. À destination intrafilmique et spectatorielle, ces images prennent la forme d'hologrammes où se jouent, par *transparence*, des effets de superpositions entre un réel obscur et délabré – le présent d'Anderton –, et la lumière artificielle d'un revenant imparfait – l'enfant défunt qui apprend à courir –. L'altération de ce substitut, qui soubresaute et grésille, au-delà des émotions bien réelles qu'il procure à son observateur, ne manque pas de signaler sa nature fallacieuse, comme certaines visions seront plus tard trafiquées. Un *pano travelling* ne tardera pas à montrer l'envers de l'épouse-hologramme, n'offrant au spectateur qu'un profil déformé, spectre monstrueux dont l'absence de profondeur traduit les velléités utopiques de l'*image-mouvement*. Inconsistantes, impalpables, ces images se dérobent sans cesse au fil du temps.

Il n'y a pas en revanche de *transparence* chez Antonioni, puisque les photographies font "écran", découpent l'espace en blocs dont l'agencement reste l'affaire du personnage/spectateur, comme le montre le travelling *latéral* inscrivant Thomas entre deux photographies. Lors de "l'enquête photographique", son ombre se projettera sur l'envers des clichés, tel un écho au plan qui voyait le visage d'Anderton se superposer aux visions des

*pré-crimes*.

À la découpe antonionienne, où les bornes du cadre questionnent le hors-champ, où des éléments de l'espace découpent aussi l'intérieur du cadre – cf. studio du photographe et ses panneaux décoratifs

– répond chez Spielberg un regard *addict* au *visible*. L'imagerie de synthèse s'oppose dès lors à la peur du vide, et l'œil du spectateur de s'éclater sous la profusion d'éléments virtuels – véhicules, écrans publicitaires de la ville, drones, etc.–. Au paysage antonionien, dilaté, découpé en plans larges et lents panoramiques, se confronte ainsi la pression spatiale d'une mégapole américaine, *surmoderne*, dont les réseaux de communications étouffent le personnage. C'est la ville qui traque et qui regarde, par ses caméras à reconnaissance oculaire, une ville dont on a peine à sortir, parce qu'elle fait justement *attraction*.

Cette attitude postmoderne de l'hypermobilité et du *tout-voir*, ressort scénaristique et narratif, conditionne donc la lecture même de l'espace, un espace qui ne se pense plus en termes de vides ou de hiatus (*Blow up*), mais un espace dont les lieux sont interconnectés par une narration fluide et liante.

Le récit de *Minority Report* n'explore pas strictement l'horizontalité, il travaille aussi la verticalité, comme un ensemble plus disséminé de trajectoires multiples. Des déplacements des visions des *Précogs* sur la *timeline* – gauche-droite, droite-gauche, bas-haut, haut-bas, rotations, sans compter les effets de *loop* dilatoires – à ceux d'Anderton dans la ville et ses bordures, et c'est l'évidence ►

12

Les *Précogs* sont des personnages qui prédisent l'avenir. Grâce à l'audiovisualisation de leurs visions, les policiers peuvent prévenir les crimes en arrêtant les futurs meurtriers.

► d'un éclatement, d'une ramification spatiale et narrative qui s'impose. La ville et ses *non-lieux*<sup>13</sup> – centre commercial, parc public, métro, galeries marchandes –, sa verticalité urbaine, symbole de capitalisme, de totalitarisme auquel répond la police du futur, entrent en résonance avec le récit et ses possibles narratifs. Des sauts sur les toits de véhicules en déplacement vertical, aux descentes et montées dans les airs de policiers volants, ces actions et leur inscription spatiale s'opposent à la planéité du paysage antonionien, en mobilisant la caméra en tous points de l'espace. Un rapport intime du personnage à ce dernier se joue ici, un personnage qui fait corps avec lui, au point parfois de le détruire – cloisons effondrées des appartements, intégration d'Anderton dans un véhicule en construction –. À la parfaite "assimilation" d'Anderton à son milieu répond, en décalage, les trajectoires de Thomas, dont le pantalon blanc "découpe" véritablement l'espace verdoyant du parc. Dans *Blow up* en effet, l'horizontalité et la profondeur de champ interpellent différemment le spectateur. Car il y a toujours, chez Antonioni, l'exacerbation d'une lenteur qui interroge l'espace – le vide – comme le temps – un temps de la description, du flottement et de l'errance –. Un vide qui habite les lieux, le parc que Thomas explore au fil de trajectoires saccadées, et la ville que sa Roll Royce décapotable transperce, comme ouverte aux turbulences urbaines. Ces espaces désertés, *non-lieux* de déambulation, marquent "l'expérience de la précarité, de l'instabilité, de l'ambiguïté et de la relativité absolue de l'apparence visuelle perçue, à travers les effets de vide, comme événement ou piège optique"<sup>14</sup>. C'est bien l'idée d'une raréfaction narrative, de

l'histoire d'un vide "ou de cette vacance comme événement fondateur et comme épreuve que le film va raconter"<sup>15</sup>. C'est précisément autour de cette apparente vacuité, de cette découpe du visible, que se structure le récit, récit dont l'événement est moins le meurtre que sa recomposition par le photographe. La dynamique du regard qu'instaure Antonioni repose en effet sur des mouvements rares et précis, qui évoquent la photographie par l'usage récurrent du panoramique, la volonté d'étendre latéralement le paysage et d'y inscrire des sujets qui le feront "vivre". C'est ainsi qu'à plusieurs reprises le personnage entre et sort du cadre, sans être accompagné par la caméra, laissant ainsi le spectateur sur un hiatus. De ces attentes résultent des plans vides et évidés, des pertes et des manques qui parlent pour la narration dans sa globalité, comme pour la ville et son habitation. Le Londres d'Antonioni nous apparaît à son tour fuyant, peuplé de personnages atypiques en tête desquelles une troupe de mimes, dont l'habitation de l'espace manifeste la nature hybride de la réalité, nourrie par l'absence et l'invisible. Les *zooms* que l'on retrouve dans la séquence phare de la révélation soulignent quant à eux la volonté de percer l'image et sa surface, tentative finalement vaine et illusoire. On se heurte à la matière photographique, au délitement d'une forme qui *ne dit plus rien*, tel un brouillard dans lequel s'évapore toute figuration, tout ancrage au réel. Lorsque alors la caméra bascule derrière les clichés suspendus, l'ombre de Thomas s'y projette comme sur un écran, un écran qui se refuse à toute transparence, car il n'y a rien à voir derrière, sinon que la silhouette de celui qui seul lui donnera sens. L'errance déserte quant à elle la narration

<sup>13</sup> AUGÉ (Marc), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, éd. Seuil, Paris, 1992.

<sup>14</sup> MOURE (José), *op.cit.*, p. 93.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.60.



**Au mouvement vers l'avant,  
tentative immersive mais  
inutile, correspondrait un  
effritement du visible dans  
la modernité.**

spielbergienne, travaillée de l'intérieur, par une réflexivité que les motifs circulaires – œil, configurations spatiales et narratives, mouvements circulaires de caméra – et réfléchissants invoquent sans cesse. Si les parois de verre laissent voir à *travers*, leur prolifération n'est pas sans interpeller une forme de réflexion, au sens optique du terme, provoquant un éclatement du regard du spectateur. Un regard qui balaye la surface de l'image, accroché par des éléments surgissant de la profondeur de champ. Il n'y a pas non plus d'errements dans le regard d'Anderton. Ce dernier contrôle la "musique", tel un chef d'orchestre<sup>16</sup>, il remet les "morceaux" à leur place, la vélocité de ses gestes et l'acuité de ses sens traduisent la maîtrise de l'espace-temps. Chez Spielberg, il faut voir à *travers*, s'immerger<sup>17</sup>, traverser le miroir, comme l'indique le plan où visage du personnage et visions des *pré-crimes* se superposent. Antonioni marque à l'inverse sa distance, instaure une relation suspensive du spectateur au récit. Un recul manifesté au cœur même de la fiction. Plus Thomas s'approche et agrandit ses clichés, plus la perte se manifeste, par un délitement du figuratif – le corps n'en est plus un, sur la photographie –, par la disparition du cadavre dans le parc, le vol de la pellicule et des tirages. En d'autres termes, au mouvement vers l'avant, tentative immersive mais inutile, correspondrait un effritement du visible dans la modernité.

La *surmodernité* des lieux conditionne quant à elle une fuite des corps, une excitation sensorielle que l'hypermobilité des déplacements entretient sans cesse. Le regard d'Anderton comme celui du spectateur se trouvent ainsi constamment sollicités, dans l'analyse efficace des visions qu'en fait le personnage, acrobatique et actif, dans les effets spéciaux aussi.

L'attitude postmoderne de *Minority Report* recourt en effet à l'imagerie de synthèse, à ce que l'on nomme communément le *numérique*. Dans cette approche, l'appréhension de l'espace diffère grandement du néoréalisme antonionien, où la trace analogique de la photographie n'est pas sans frustration, par le caractère incomplet et à construire des lieux qu'elle donne à voir. Plus de segments séparés, isolés, dont les connexions restent à la charge du personnage et du spectateur, mais un regard accompagné, guidé pourrait-on dire, par la mobilité de la caméra comme la fluidité de la narration. Les espaces troués, à remplir, font ainsi place à des zones pleines, saturées, des territoires hybrides et compacts dans lesquels s'immerge l'œil du spectateur, "*conduit comme on conduit le touriste tout près des monuments (juste assez près pour les voir et les photographier) dans les circuits en sightseeing.*"<sup>18</sup> Cette question de l'hybridité touche donc à la nature même de ce qui nous est donné à voir – et à entendre aussi –, l'espace diégétique en l'occurrence, dont la "fabrication" intègre tout à la fois éléments *profilmiques* et objets réalisés en images de synthèse. La texture composite de l'image autorise ainsi le balayage du paysage, lors de mouvements amples et circulaires mais également saccadés dans l'action, un parcours à deux vitesses si l'on peut dire, où se manifeste plus l'expression d'un enchevêtrement que d'une rupture. Cette transparence dans la visibilité entremêle les formes à défaut de segmenter, les rend *perceptibles* à défaut d'être *visibles*. Ces images engendrent un éclatement du regard, en déniait parfois même, lors de mouvements numériques vertigineux, la matérialité de la caméra. Affranchie de toute ►

**16** Lors des séquences d'analyse des *pré-crimes*, on peut entendre la 8<sup>e</sup> Symphonie de Franz Schubert en musique intradiégétique.

**17** Signalons que le personnage se trouve directement impliqué dans une vision *pré-crime*, qu'en conséquence il nous apparaît immergé et enfermé dans un cadre dans le cadre, celui de l'écran où sont manipulées ces séquences secondes et abymées.

**18** JULLIER (Laurent), *L'Ecran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, éd. L'Harmattan, Paris, 1997, p.76.

- contrainte physique, de toute pesanteur, cette dernière paraît en effet circuler librement. Cette hypermobilité en appelle ainsi au *sensationnel* et l'appel du visible, quand la lenteur et les découpes antonioniennes traduisent l'impossible appréhension de la réalité par le champ.

Coupe, découpe et découpage investissent non seulement l'histoire – l'histoire d'un trou cognitif, d'un vide informatif – mais également le récit filmique. L'esthétique comme la narration se voient dès lors affectées par des motifs de disparition, de segmentation au sein même du plan et de l'intrigue (*Blow up*), ou bien au contraire le visible tend à investir le cadre, en repoussant sans cesse les limites du champ (*Minority Report*).

Il en résulte une occupation de l'espace singulière. Les mouvements fluides et vertigineux ancrent le corps d'Anderson dans une logique acrobatique et actionnelle, quand la caméra d'Antonioni laisse Thomas éviter le cadre. À la perception d'un espace plein, "trafié" par les effets numériques, répond ainsi une vision trouée du paysage, où la

lenteur et l'attente font décalage avec l'immersion postmoderne. Ces deux conceptions, clivées mais néanmoins complémentaires, signalent finalement deux perceptions spatio-temporelles possibles, deux regards qui travaillent différemment la question fondamentale de la découpe, regards de cinéastes et de spectateurs aussi. ■

#### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- > AUGÉ (Marc), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, éd. Seuil, Paris, 1992.
- > BARTHES (Roland), *La Chambre claire : note sur la photographie*, éd. Seuil, Paris, 1980.
- > DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps*, éd. de Minuit, Paris, 1985.
- > GARDIES (André), *L'Espace au cinéma*, éd. Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
- > JULLIER (Laurent), *L'Ecran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, éd. L'Harmattan, Paris, 1997.
- > MOURE (José), *L'esthétique du vide au cinéma*, éd. L'Harmattan, Paris, 1997.
- > MOURE (José), *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, éd. L'Harmattan, Paris, 2001.

#### NICOLAS LABEYRIE

Docteur depuis 2004, Nicolas Labeyrie écrit une thèse sur la représentation de la ville factice dans le cinéma américain, à l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux 3.

ATER (Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche), il y enseigne l'analyse filmique, la narratologie du récit cinématographique et audiovisuel depuis trois ans. L'auteur est également membre du conseil scientifique (collège doctorant) du laboratoire de recherche IMAGINES de Bordeaux 3.

## Grandes et petites “fenêtres” Mesure et démesure de la coupe

| Monique Maza

### Résumé

La fenêtre, par son usage, ses fonctions et sa relation historique avec un renouvellement de la représentation narrative dans l'espace pictural, peut être perçue comme fondatrice du découpage cinématographique. Mais aujourd'hui, tandis que, de la conquête de l'espace muséal à celui du cyberspace, le cinéma s'ouvre à des formes d'expression audiovisuelle diversifiées, la fenêtre reste présente, comme cadre, coupe et autres figures. L'analyse de cette persistance dans des œuvres situées aussi bien dans des propositions filmiques classiques que dans des dispositifs d'installation ou d'exposition du flux cinématographique tentera de mettre en lumière des constantes de coupes et de cadres, mais aussi des spécificités liées à une disposition souvent inversée de l'espace et du temps.

Il devient dès lors nécessaire de dégager les points de passage à l'occasion desquels la fonction “fenêtre” insuffle au motif une dimension métaphorique inédite tandis qu'inversement, la fenêtre, comme réalité, sera l'occasion de nouvelles fonctions.

### Abstract

*The window, its use, its functions and its historical relationship to a renewal of the narrative representation in pictorial space, can be perceived as founder of cinematographic cutting. But today, while, of the space conquest muséal to that of the*

*cyberspace, the cinema opens with diversified forms of audio-visual expression, the window remains present, as tallies, cut and other figures. The analysis of this persistence in the works located as well in traditional filmic proposals as in devices of installation or exposure of cinematographic flow will try to clarify constants of cuts and executives, but also of specificities related to an often reversed provision of space and time. It consequently becomes necessary to elucidate the points of passage on the occasion of which the function “window” insufflates with the figure a new metaphorical dimension while conversely, the window, like reality, will be the occasion of new functions.*

La découpe préside au découpage, aussi bien en tant que geste et action qu'en tant qu'objets qui en résultent. La fabrique du film, suite de morceaux reliés entre eux par le montage, confère à la découpe la fonction de produire des morceaux, donc de la matière. Mais cette découpe, qui semble avoir toujours commerce avec le sens et la forme, crée-t-elle en fait du vide ou du plein ? Conséquence de la coupe — ce “geste immatériel” producteur de sens, de formes et de rythmes —, l'absence de matière de la zone découpée (la soustraction, le retrait, la trouée) prend aussitôt forme, rythme et fonction. C'est en ce sens que je rapprocherai l'aventure de la découpe avec celle, plus générale, de la fenêtre, espace toujours avide de combler sa vacuité.

Qu'il s'agisse de la fenêtre du viseur de contrôle des appareils de prise de vue ou de celle de la restitution (écran de diffusion ou de projection), ►

► la fenêtre représente à la fois les conditions de la vision (l'écran de télévision ne fut-il pas, dès son origine, donné comme une "fenêtre sur le monde" ?) et ses limites concrètes. Le découpage technique, en ce qu'il prépare l'ordonnement du film (les entrées et sorties de champ, les échelles et raccords), prend nécessairement en compte les paramètres physiques de cette fenêtre, autrement dit la taille et la forme (les proportions) du "trou découpé pour la vision". Ce sera donc à l'aventure de ce "trou de vision", dans la relation qu'il entretient avec ce qui fonde le découpage, que j'ai choisi de consacrer ces quelques lignes. Aventure que nous aborderons notamment à travers son actualité, telle qu'elle est imprégnée d'une esthétique de la rupture (avec les conventions du montage), confrontée aux récents outils informatisés (logiciel de montage virtuel), aux expérimentations des dispositifs artistiques d'exposition (multimédias et installations) et aux nouvelles conditions du transit des données (Web Cam et site Web). Il s'agira donc d'esquisser une analyse des situations actuelles au cours desquelles le principe de la fenêtre règle de nouvelles relations entre le temps et l'espace et entre le tout et la partie. Mais afin de prendre la mesure de ce qui se joue aujourd'hui à travers ces différents dispositifs, je propose que nous revenions momentanément aux sources de la relation entre la découpe comme "fenêtre" et le procès de représentation.

## Le découpage et l'histoire

L'opposition entre les vues Lumière et les premiers films narratifs joue sur une bivalence propre à

toute fenêtre. Tandis que, dans le premier cas, elle n'est qu'un simple cadre définissant le champ visuel enregistrable, elle devient, dans le second, le lieu par lequel l'histoire s'énonce et se construit. En retraçant précisément cette période expérimentale de l'instauration d'un bien peu naturel *mode de représentation institutionnel* (MRI), Noël Burch montre combien, pour le cinéma, la perspective d'une histoire autonome (qui paraît se dérouler toute seule devant les yeux du spectateur) joua en faveur de cette instauration. Ainsi, le dispositif de la salle obscure et du *centrement* du regard<sup>1</sup> n'est-il pas étranger aux différents impératifs du cinéma dominant qui règlent les conventions du découpage cinématographique<sup>2</sup>. Le titre français de l'ouvrage de Burch, *La Lucarne de l'infini*, souligne du reste la responsabilité, au sein du dispositif cinématographique, de cette forme particulière de fenêtre, ménagée à même les combles, tournée vers les étoiles et par laquelle aurait été "prêt à passer" tout spectateur déjà formé aux jeux des découpages ?<sup>3</sup>

La "lucarne" est tout à la fois un seuil à franchir et un tremplin pour pénétrer dans l'espace infini de la diégèse. Sans doute une telle fenêtre, montreuse d'ombres et faiseuse d'anges (ou de démons) est-elle propice aux rêves et aux fantasmes, comme, du reste, le cinéma lui-même s'en est fait le témoin, du *Nosferatu* de Murnau à *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton. La lucarne du cinéma assume également le principe qui consiste à faire un trou pour le passage de la lumière. Par extension, l'écran peut être pensé (rêvé) comme un trou de lumière "où l'image se déploie sans ombre"<sup>4</sup>, un trou non pas dans la matérialité du mur, mais dans son obscurité. Dès lors que la

<sup>1</sup> Selon un axe légèrement oblique prédisposant à la position à demi renversée du cinéphage, pour reprendre l'expression de Robert Combas. Cf. *Cinéphage à Gogo*, exposition de peintures, de fausses affiches et de sculptures réalisées par l'artiste en hommage au cinéma, Cannes 2007.

<sup>2</sup> Burch, Noël, *La Lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Nathan Université, Paris, 1990 (première parution : Édition The University of California Press, 1990, sous le titre *Life to Those Shadows*).

<sup>3</sup> Burch, *op. cit.*, p.41.

<sup>4</sup> Cf. Yann Beauvais, "Mouvement de la passion", in *Projection, les transports de l'image*, Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997.

“lucarne” met l’accent, mimétique, sur la petite taille de ce trou, le faisceau de lumière en manifeste la traversée.

À cet égard, Gérard Wacjman, dans son ouvrage *Fenêtre, Chronique du regard et de l’intime*, évoque certaines anciennes fenêtres du *quattrocento* qui, pour raison de sécurité, se trouvaient “plus de deux mètres au-dessus de la tête d’un individu normal debout”<sup>5</sup>, et n’avaient donc d’autres fonctions que de laisser passer l’air et la lumière, afin de rendre habitables les espaces intérieurs. La trouée offre la perspective d’un espace à vivre avant d’inspirer l’idée d’un monde à voir. Ainsi, la fenêtre peut être envisagée principalement comme le cadre mesuré du faisceau de lumière qui transformerait l’espace où l’on vit en celui de la représentation de cette vie (scène de théâtre ou scène de peinture).

Ce lien privilégié de la trouée avec les arts de la représentation permet peut-être de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Leon Battista Alberti présenta sa conception de la *tavola quadrata* (le modèle du tableau quadrangulaire) comme “une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l’istoria”<sup>6</sup>. Favorisée par les limites géométriques du quadrilatère qui intensifient les cloisonnements internes (recadrages, étagements, et scansions divers), la trouée rectangulaire orchestre l’ordonnement en unités discrètes des événements qui composent cette histoire.

En résumé, la fenêtre ne fait pas l’histoire, mais elle en instruit le regard. Elle permet au spectateur d’embrasser du regard l’espace de l’histoire, tout en lui octroyant un périmètre de réserve, qui lui garantit une position d’arrière-garde

(ou d’arrière-cour), dont Alfred Hitchcock s’est inspiré dans son film *Rear Window*.

## **Fragmentation, morcellement, vues et démesure**

Alfred Hitchcock, dont la précision du scénario (et de son découpage) est la condition de la maîtrise de la relation spectatorielle, imprègne néanmoins aux fenêtres d’arrière-cour du décor de *Rear Window* des vertus naturellement narratrices. Dans ce cas, il ne s’agit pas seulement du pouvoir de la lucarne à capter et rediriger vers d’autres lieux les fantasmes du demi-sommeil, mais de la faculté de l’alignement de trous pratiqués dans les façades de façon à soutenir, telle une suite de vignettes de bande dessinée, la structure narrative. Tandis que le regard bute sur les intervalles, l’imagination logique et inductive prend le relais. La découpe catalyse le fantasme et organise le drame. Le morcellement produit des unités syntaxiques et l’écart (ou l’ellipse) amplifie la dramaturgie. Le sens prend racine dans le manque, et le drame gronde sous le masque.

Logiquement aligné sur les lignes des fenêtres de l’immeuble d’en face, chaque fragment participe d’une géométrie qui, telle une grille de lecture, invite au décryptage de la moindre entrée ou sortie de champ. Ce film, qui traite avec ironie de l’art du découpage, met en scène le principe de l’histoire qui se raconte toute seule de l’autre côté de la *veduta*...

Tout en rappelant au “spectateur captif” que l’istoria, bien cadrée au-delà de la fenêtre, risque toujours de nous revenir, tel un boomerang, par la porte. ►

<sup>5</sup> *Fenêtre, Chronique du regard et de l’intime*, Édition Verdier Philia, Lagrasse, 2004, p.76.

<sup>6</sup> Au sens où l’entendait L. B. Alberti lorsqu’il écrivait dans son *De Pictura*, en 1435 : “Je commence à tracer sur le support à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, à angles droits, qui, pour moi, est une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l’histoire”. Cf. L. B. Alberti, *De la Peinture, De Pictura*, traduit par Jean-Marie Schefer, Macula Dédale, Paris 1992. À noter l’insistance de Gérard Wacjman sur le malentendu (le “lapsus”) qui finit, comme un symptôme, par déformer le texte d’Alberti en lui imputant l’idée d’un tableau / fenêtre ouvert(e) sur le “monde” (Gérard Wacjman, *op. cit.* p.53).

► Le 11 Septembre 2001, Tony Oursler, artiste multi-média<sup>7</sup>, est réveillé par le bruit d'une explosion. Il demeure à proximité du World Trade Center. Il saisit sa caméra numérique, et filme ce qu'il voit, à travers la verrière de son atelier. Ce film est diffusé depuis en vidéoprojection ou télédiffusion sous le simple titre : *Nine-Eleven* (2001). Selon le catalogue de l'exposition à l'occasion de laquelle *Nine-Eleven* fut présenté, Tony Oursler aurait interrompu régulièrement ses prises de vues, "faute de pouvoir soutenir ce spectacle d'horreur"<sup>8</sup>. Ici, la fenêtre est unique, tant au niveau de la captation que de sa restitution. Cette fenêtre se contente d'être une vue sur la catastrophe en train de se produire. L'issue de cette dernière étant connue de chaque spectateur, il n'y a pas d'enjeu dramaturgique. Il n'y a ni narrateur, ni narration. Seulement quelques "coupes" en cours de filmage, dont on pourra se demander dans quelle mesure elles relèvent effectivement du découpage. Dès lors que le réel et l'inéluctable planent sur l'événement que le film laisse voir, la coupe ne procède plus de la même logique dramaturgique que dans le cinéma narratif classique. Les coupes de *Nine-Eleven* enregistrent en fait chaque "fermeture de porte", porte par laquelle le réel, surgissant de l'histoire, menaçait de refluer en deçà de la fenêtre.

En effet, tandis que le profilmique relève de l'inéluctable, le film n'a guère d'autre alternative que de laisser voir ou de s'abstenir. Et sans doute est-ce cette posture particulière du laisser-aller (laisser faire, laisser être et laisser voir) qui caractérise le découpage d'un certain cinéma de fiction à faible

teneur narrative, tel le film de Jacques Rozier, *Adieu Philippine*, "cet étonnant documentaire sur le temps perdu filmé au moment où il se perd"<sup>9</sup>. Les fragments par lesquels *se laissent voir*, de façon erratique, les déambulations des trois personnages, peinent à construire une histoire, tout simplement plombée par l'imminence d'un événement inéluctable (la guerre d'Algérie) qui rend vaine toute échappatoire narrative.

Le morcellement initial, qui, au temps de la Grande Syntagmatique, servit de base au concept metzien du *syntagme en accolade* offre peut-être une autre pensée du "découpage". Le motif dominant de la coupe consiste à réduire le temps et l'espace réel au temps de la projection et à l'espace de sa "fenêtre". Car le temps et l'espace réels outrepassent l'échelle du dispositif cinématographique.

C'est donc à la démesure que tente de répondre ici le découpage. Et c'est la démesure qui suscite le fragment, démesure du monde à laquelle s'affronte la démesure de l'œuvre. Ou, plus exactement, la démesure dans l'œuvre, car, selon Claude Amey, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, cette démesure "peut comprendre mille modalités, le gonflement des détails, la surcharge...", modalités auxquelles participe le plus souvent l'art de la coupe.<sup>10</sup>

On pensera aux triptyques du *Napoléon* d'Abel Gance qui tenta sans doute, par cette fragmentation de l'espace écranique, de repousser les limites du cadre. Mais également à l'*hybris* de Kane, qu'Orson Welles choisira d'exprimer par la figure du morcellement : celui des espaces (métaphoriquement, celui de sa maison natale à travers les débris du *snowdome* – le presse-papier-boule de

<sup>7</sup> Auteur de la série des *Eyes* et celle des *Dummies*.

<sup>8</sup> "Ce qui arrive", exposition conçue par Paul Virilio du 29 novembre 2002 au 30 mars 2003 au Centre Cartier pour l'art contemporain.

<sup>9</sup> Cf. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Editions Gallimard / *Cahiers du Cinéma*, Paris, 2001.

<sup>10</sup> Cf. Claude Amey, "De l'usage continu des œuvres d'art", in *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre*, Collection Art 8, Paris 8 - L'Harmattan, 2002, p. 28.



**L'expression d'une dimension hors norme met souvent en crise la logique du découpage narratif, car la démesure échappe à l'entendement.**

neige qui roule sur le sol et se brise), et celui du découpage du film contaminé par le destin tragique de cet immense et fragile citoyen américain.

Une autre modalité sera de rendre concrètement tangible la multiplication des fenêtres qui véhiculent les fragments d'images, comme dans l'installation vidéo de Gary Hill, *Suspension of Disbelief (for Marine)*<sup>11</sup>. Cette œuvre est composée de trente moniteurs encastrés dans une poutre métallique horizontale à deux mètres du sol où glisse l'image fragmentée du corps nu d'une Eve électronique poursuivie, à la vitesse de la lumière, par celle, plus petite, de son mâle compagnon. Tandis que les fragments fument d'un écran à l'autre, l'œil du spectateur ne parvient jamais à saisir plus de quelques bribes fulgurantes d'un tout préalablement découpé et dont l'unité mise en perspective relève peut-être de l'inaccessible.

Toujours dans l'ordre du fragment et de la démesure, citons également l'installation vidéo de Marie-Jo Lafontaine, *Les Larmes d'acier*, sombre monument de lumière dressé face au culte machiste de la *bodyculture*. Composée de vingt-sept moniteurs, cette grandiose chorégraphie de fragments de corps aux prises avec des machines de musculation est ironiquement sublimée par la musique de la "Norma" de Bellini.<sup>12</sup>

L'expression d'une dimension hors norme met souvent en crise la logique du découpage narratif, car la démesure échappe à l'entendement. La fenêtre n'est pas seulement un espace découpé pour "regarder l'histoire", mais le lieu d'un transport, celui d'un transit.

C'est ainsi que Chantal Akerman dispersa, à travers une sorte de dédale de moniteurs, le découpage de "cette espèce de lente et inexorable épidémie de désespoir et d'immobilisme qui semblait se répandre partout à l'Est"<sup>13</sup>.

Il arrive parfois que la démesure dépasse l'œuvre, ou son sujet, et gagne l'univers artistique de l'auteur. Chaque œuvre (film ou roman) apparaîtra alors comme une coupe au sein de cet univers, qui, à son tour, la cisaille de part en part. Ainsi en est-il du cinéma de Wong Kar-wai, dont chacun des films semble émaillé de fragments échappés de films précédents (ou à venir), et qui viennent s'incruster dans les interstices (fentes, couloirs, tunnels, fenêtres ou miroirs) d'une matière filmique fendillée de toutes parts<sup>14</sup>. La dimension poétique de cette structure fragmentaire tient sans doute de ce que Raoul Ruiz nomme le "modèle à double mosaïque", en souvenir de sa thèse sur le film *clandestin*, ou *film secret*, qui "se cache pour ne pas être vu"<sup>15</sup>, et dont il propose la description suivante :

**Pièces d'un puzzle qui donnent la figure prévue, mais dans lesquelles, disons par accident, parce que les pièces se sont mélangées avec les pièces d'un autre puzzle, elles tendent à faire apparaître des figures étrangères au puzzle originaire.<sup>16</sup>**

L'installation multimédia offre, comme on a vu précédemment, des modalités relativement

<sup>11</sup> *Suspension of Disbelief (for Marine)* 1991 – 1992, a été exposée en 1997 à la Fondation Cartier à l'occasion de l'exposition Amours.

<sup>12</sup> L'installation vidéo, *Les Larmes d'acier* a été créée en 1986 et présentée au Musée du Jeu de Paume en 1999. Se référer au CD Rom édité à cette occasion, *Marie-Jo Lafontaine, Installations vidéos/1979-1999*, Galerie du Jeu de Paume et Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999. Extrait consultable sur le site : <http://www.medienkunst-netz.de/works/les-larmes-d-acier/video/1/>

<sup>13</sup> Cf. Kathy Halbreich, Chantal Akerman : *D'Est, au bord de la fiction*, Edition Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1995.

<sup>14</sup> Cf. Monique Maza, *In The Mood for Love: un film de Wong Kar wai*, éd. Grenoble: L'Acirra, Coll. Lycéens au cinéma : Les sens de l'art, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2002.

<sup>15</sup> Cf. *Poétique du cinéma I, Miscellanées*, Edition Dis Voir, 1995, p.106.

<sup>16</sup> Cf. *Poétique du cinéma, 2*, Édition Dis Voir, 2006, p.44.

- concrètes pour gérer la fragmentation de la matière d'expression. Ainsi, la dispersion du corps filmique s'incarnera-t-elle à travers celle, physique et palpable, des objets (écrans et moniteurs) qui en recueillent les fragments. Il s'agit en ce cas de mettre en tension la résistance du fragment (son refus de se dissoudre dans le Tout), et d'exprimer la démesure de ce Tout par la spatialisation du discontinu. Cette tension, dès lors qu'elle touche physiquement à la question du corps, et met en doute son intégrité, trouvera chez certains artistes un écho dans la mise en exposition de leur propre corps.

C'est ainsi que, dans *Inasamuch As It Is Always Already Taking Place* (1990), Gary Hill procède au découpage de son corps vidéographique mis à nu, qu'il encastre littéralement morceau par morceau dans 16 moniteurs "désossés" taillés à la mesure du membre qu'ils abritent. Confronté à la démesure du moi, le corps, découpé, est calibré, et les moniteurs-réceptacles scrupuleusement adaptés à la taille de ces étranges reliques. À la démesure répond ici une mesure inédite, qui détourne les conventions de la représentation, car elle en contredit un principe fondateur : celui d'une simulation de l'homogénéité du monde représenté.

Dans un registre un peu différent, citons l'installation "fleuve" de Melik Ohanian, *Seven Minutes Before* : sept écrans placés côte à côte, déployés sur des dizaines de mètres de long et diffusant en boucle sept périodes de mêmes durées, chacun accompli dans des milieux bien différents, mais dont les sept trajectoires aboutissent au même endroit à l'instant précis de l'explosion d'une caravane. Le voisinage de ces morceaux de paysages en mouvement (saisis dans l'expérience de

l'espace et de la durée) donne au visiteur l'impression d'une immense vague qui menace de l'emporter dans l'élan de son déferlement. Un tel découpage, qui s'ouvre ainsi au grandiose et à l'apothéose, relèvera sans doute d'une logique du découpage beaucoup plus musicale que narrative. Certes, le retrait du narratif, pour une œuvre exposée dans un lieu d'art, surprendra peu le visiteur ; on a en effet coutume d'avancer que le cinéma a libéré les arts plastiques de toutes fonctions narratives. En fait, si, comme le remarque Yann Beauvais, "pour de nombreux cinéastes et plasticiens, le récit ne répond pas à une nécessité absolue"<sup>18</sup>, il convient d'admettre que la fonction narrative est devenue moins contraignante pour un "cinéma exposé" qu'elle ne l'est restée pour le cinéma classique. D'où l'intérêt d'analyser comment le détournement du découpage tel qu'il s'accomplit dans les expérimentations artistiques contemporaines ouvre devant le cinéma de nouveaux horizons.

## Découpage et machine de vision

Le phénomène de découpe dû aux outils numériques et informatiques en favorise aujourd'hui une pratique plus expérimentale, avec pour conséquence de déplacer les intentions de coupe du moment de la prise de vue à celui de son traitement dans l'espace de l'ordinateur. D'autant plus que l'enregistrement numérique, qui rivalise progressivement en qualité avec le film pellicule, bénéficie également des commodités de la vidéo, de son économie. Les prises de vue, qui s'allongent et se multiplient, deviennent une sorte de matériau brut dans lequel le cutter virtuel n'aura

17

Présenté en 2006 au Musée d'Art Contemporain de Lyon, (Biennale de Lyon, *L'Expérience de la durée*).

18

*Op. cit.*, p. 149.



**Le point de coupe, toujours réversible, se cherche à l'intuition et par tâtonnement. On coupe un peu comme on dessine, sans perdre du regard le geste et son tracé, à la manière dont un peintre contrôle le cheminement hésitant de son trait de pinceau.**

aucun scrupule à tailler des morceaux. Le découpage cinématographique, rebaptisé par Agnès Varda "cinécriture" à l'occasion de son court-métrage *Ulysse*, y trouvera l'occasion d'un nouveau souffle, comme en témoigne son film *Les Glaneurs et la glaneuse*, dont la force créatrice travaille à même le matériau *glané* par l'auteur au cours de ses voyages ou de ses flâneries, selon une éthique "écologique" de la prise de vue.

Avec les logiciels de montage qui ont adopté le principe de la superposition des pistes (principe des calques généralisé aujourd'hui à tous les logiciels de production numérique), le point de coupe, toujours réversible, se cherche à l'intuition et par tâtonnement. On coupe un peu comme on dessine, sans perdre du regard le geste et son tracé, à la manière dont un peintre contrôle le cheminement hésitant de son trait de pinceau.<sup>19</sup>

Mais la coupe pourra aussi se construire selon une pensée de la profondeur et de la résurgence. Tout ce qui a été filmé est là, superposé comme des couches de terrain. Le découpage tient dès lors plus du forage que de la coupe. La relation au matériau filmique est géologique, et pour peu que l'on s'intéresse à sa dimension mnémonique, elle devient archéologique.

On ne sera donc pas surpris d'assister à l'avènement de films vidéos tels que les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, où l'image revient par bribes et par fragments à la surface de l'écran, chargée de ses hantises et de ses tourments. L'aventure de la salle de montage, dont le dispositif fut souvent mis en scène par le cinéaste, représente l'ultime surface de matière filmique, celle

d'une fenêtre-miroir au tain partiellement écaillé derrière laquelle sommeille la matière en fusion d'un inépuisable réservoir d'images. Encore une fois, la démesure du projet et les différentes versions de l'œuvre témoignent des potentialités de cette sorte de prati-

que liée au numérique. Notons toutefois qu'en 2004, la Société Gaumont et le Centre Pompidou en ont produit une nouvelle version, d'une durée standard et en 35 mm, remontée par Jean-Luc Godard lui-même : *Moments choisis des histoire(s) du cinéma*<sup>20</sup>.

L'outil numérique a laissé sa trace, mais l'émulsion a repris ses droits, peut-être pour conjurer une faute originelle, car, comme semble le confier cette voix introspectée qui accompagne le surgissement des images de ces *Moments choisis*, "très vite, pour masquer le deuil, les premiers technicolor prendront les mêmes dominantes que les couronnes mortuaires."

Afin de compléter ce rapide tour d'horizon, je voudrais évoquer cette sorte de segmentation particulière (banalisée par l'usage d'Internet), à laquelle donne lieu la conception des productions interactives.

Aux côtés des jeux grand public où, comme on le sait, pullulent les portes et les fenêtres, se développent des œuvres plus secrètes, telles que *Moments de Jean-Jacques Rousseau*, de Jean-Louis Boissier<sup>21</sup>, et à l'occasion de laquelle la figure du découpage doit prendre en compte simultanément la coupe cinématographique (le "moment") et le schéma de la *perspective interactive* qui lui redonnera son

<sup>19</sup> Voir à ce sujet Matisse dans le film que lui consacre François Campeaux (*Henri Matisse*, 1946, Production Compagnie Générale Cinématographique)

<sup>20</sup> Un film "plein de vie" selon l'expression de Jean-Luc Godard.

<sup>21</sup> CD-Rom, Gallimard, Coproduction Le Fresnoy/ Paris 8, Paris, 2000.

► sens. Ce schéma (ou diagramme), qui consistera par exemple, selon Jean-Marie Dallet<sup>22</sup>, en un plan de ligne de transport, comme ce sera le cas dans une autre création de Jean-Louis Boissier, *Le Bus*, dans la mesure où ce plan serait une structure reliant entre elles les prises de vue pratiquées pendant le travelling du trajet, ainsi que les photographies effectuées lors des arrêts du véhicule. Dans ces cas particuliers d'animations interactives élaborées à partir de prises de vue vidéo, et où l'objet programmé reste dans "la tradition cinématographique", la solution naturelle à laquelle nous invite l'artiste consisterait à "exploiter un jeu entre les images"<sup>23</sup>, un jeu qui ne serait plus déterminé par la succession des vingt-quatre images/seconde, et pour lequel les images "auraient d'autres qualités que celles de passer". Dès lors, toujours selon Jean-Louis Boissier, la "perspective interactive (qui travaille dans le flux sur des images qui sont des coupes dans le temps, des instantanés), présenterait la particularité de porter ponctuellement des programmes"<sup>24</sup>. Dans le cas présent, la coupe, ou "moment

interactif", se trouve matérialisée par les simulacres de vitres d'un bus reconstitué, vitres qui assurent une transition figurative pour cette nouvelle perspective.

À propos de simulacres, je renvoie le lecteur à mon article, "Web, art et recyclage de l'objet", dans lequel j'explore l'émiettement subi par les objets artistiques et culturels soumis aux désignations métaphoriques des pratiques *on line*, en commençant par celle de la trompeuse fenêtre du navigateur, qui nous offre une étrange manière de penser l'ouverture au monde<sup>25</sup>. On trouvera également dans cet article une analyse de *Sniper*, œuvre interactive de Samuel Bianchini, pour laquelle un plan d'une seconde du film *Warshots*<sup>26</sup> a été haché menu, aussi bien sur le plan de la surface image que sur celui de la durée du plan. Les vingt-quatre fragments et les vingt-quatre photogrammes qui résultent de ce découpage sont redistribués selon les règles d'un montage interactif<sup>27</sup>.

Mais, paradoxalement, la fenêtre du navigateur de l'espace Internet, raccordée à l'œil de la *webcam*



FIGURE 1  
*@perception corporelle (extrait1)*

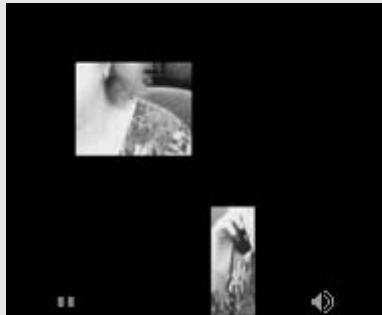


FIGURE 2  
*@perception corporelle (extrait2)*



FIGURE 3  
*@perception corporelle (extrait3)*

<sup>22</sup> Voir aussi l'installation interactive numérique de Jean-Marie Dallet, *L'île de Batz*, conçue pour la Biennale ICC'99, NTT InterCommunication Center, Tokyo.

<sup>23</sup> Cf. Jean-Louis Boissier, *La Relation comme forme, L'interactivité en art*, Éditions Mamaco (Musée d'Art moderne et contemporain de Genève), Genève 2004, p.279.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>25</sup> In *L'Art du recyclage* (sous la direction d'Éric Vandecasteele), PUSE- CIEREC, Saint Etienne, 2008.

<sup>26</sup> *Warshots* de Heiner Stadler (1996) traite d'une guerre civile en Afrique du Nord et de la prise de conscience d'un photographe de l'O.N.U. à propos des correspondances entre tirage photographique et tir de *sniper*.

domestique, se transforme fréquemment en un déversoir sans coupe ni tabou. Jacques Ibanez-Bueno, à l'occasion du projet *@perception corporelle* qu'il présenta au Séminaire E-Formes le 12 Avril 2006<sup>27</sup>, travaille à partir de ces flux de l'intime et de l'autofilmage qui passent par les relais sons et images des réseaux. Grâce à la complicité qu'il a su établir avec cinq usagers de la web communication, l'auteur a réussi à s'immerger dans le continuum du *corps webcamé* de sujets humains qui peuvent s'approprier partiellement le matériel qu'il met à leur disposition ; ainsi, lors de la connexion, le sujet peut orienter la *webcam* à sa guise.

Le film de 26 mn, réalisé par l'auteur à partir du matériau brut des données enregistrées, suppose bien évidemment des coupes importantes. Néanmoins, dans cette œuvre, une variante particulière de la coupe ne manquera pas d'intriguer. En effet, on n'aperçoit l'espace intime qu'à travers quelques trouées, mobiles, de deux à trois centimètres. Ce fenestrage a été pratiqué pendant le montage, grâce aux performances du logiciel et à l'usage des masques et des calques.

Certes on peut penser que ces "trous de serrure" expriment l'idée, somme toute logique compte tenu du contexte, du voyeurisme. Mais en souvenir du geste de Tony Oursler lors de l'enregistrement de *Nine-Eleven*, il est permis d'imaginer que, confronté à la démesure d'un tel flot de réel, on ressent le besoin d'en canaliser le flux.

## Conclusion

Certes, ce rapide survol des "fenêtres" des arts visuels nécessiterait d'être poursuivi, et étendu à

de nombreux autres cas de figures. Surtout, il reste à approfondir l'analyse des interactions entre des formes d'expressions aussi diversifiées, d'autant que ces interactions sont aujourd'hui grandement favorisées par la généralisation des systèmes informatisés.

Pour retracer à grands traits les enjeux du découpage par rapport à ces différentes catégories, nous conviendrons que, dans le mouvement qui relia le cinéma des premiers temps au cinéma classique hollywoodien, le découpage fut principalement préoccupé de construire une *diégèse*. Autrement dit, il s'efforça de produire la fenêtre idéale, suffisamment grande pour présenter l'histoire, mais pas trop, pour y fixer le regard. Une fenêtre qui s'ouvre dès les premières images et se referme sur les dernières, et par laquelle on accède à un monde clos et parfaitement cohérent construit grâce aux astuces du MRI en fonction desquelles se prépare le *continuum* filmique. Tout écart "assumé" par rapport à cette tendance dominante, selon la légèreté ou la radicalité de cet écart, consistera en une posture d'auteur, plus ou moins rhétorique, critique ou artistique (trois axes qui peuvent du reste fort bien fusionner).

Parallèlement à une *modernité* qui revendique ses points de rupture, les cinéastes s'aventurent dans des écritures qui explorent chaque lieu où la coupe peut être jouée "autrement", soit naturellement, comme dans le cinéma expérimental<sup>29</sup> qui n'a jamais eu à subir la loi de *l'usine à rêve*, soit par réaction à l'emprise de la norme<sup>30</sup>.

Les lieux de la coupe deviennent alors les lieux de *récréation* où le sens, l'esthétique et la rhétorique vont trouver à jouer avec plus ou moins d'audace et de bonheur, soulignant souvent ce jeu par la mise en vue métaphorique du dispositif. Abondent ►

<sup>27</sup>

Je renverrai également à une réalisation personnelle, *Dé\_dalle* dans laquelle la découpe engage le spectateur à pénétrer dans l'acte même de la coupe à travers une sorte de jeu de pousser-pousser. L'intervention interactive consiste à remonter le temps en déplaçant les pièces d'éléments d'archive. Au travers de cette animation tente de s'esquisser des rencontres ludiques et des combinaisons quelque peu grinçantes entre différents types de coupes — du massicot à la guillotine et de la mise en page au cadrage. La déréalisation par la fragmentation des données numériques à laquelle nous habitue peu à peu la Web navigation est ainsi mise en résonance avec un certain nombre de découpages historiques et quant à eux bien réels. Cf. "Web Art et fiction", in *Les Arts visuels, le Web et la fiction* (sous la direction de Bernard Guelton), Paris I, 2008. *Dé-dalle* est consultable sur le site <http://www.cbox-office.com/oeuvres/maza/dallerouge.swf>.

<sup>28</sup>

Le film qui est issu de cette recherche a été réalisé en co-production avec l'association Imagespassages d'Annecy et présenté le 7 juin 2007, à la Turbine de Cran-Gevrier (Haute Savoie). Se reporter éventuellement à la présentation du film sur le site de l'auteur : [http://www.aperception.fr/pres\\_fr.html](http://www.aperception.fr/pres_fr.html)

► les effets de surcadrage, de décadrage et de *mise en abyme* de la trouée sur l'ailleurs, tandis que se décline poétiquement ou symboliquement le motif de la fenêtre selon toutes sortes de variantes. Penser *autrement* la coupe, par exemple, comme prise directe sur le réel, conduit à reconsidérer la préparation du tournage du film ; avec, pour conséquence, l'écrasement de la norme classique, devenue l'arrière-fond devant lequel le moindre écart fait figure de rupture ou marque d'écriture<sup>29</sup>. On aura dès lors tout lieu en effet de s'inquiéter des "grands écarts" imposés par les pratiques de l'installation, de l'interactivité et du Web, que j'ai tenté néanmoins ici de rapprocher des recherches cinématographiques. Car, si, au cinéma, c'est à la ténuité de l'écart que se mesure l'originalité de la coupe filmique, comment ces formes d'expression qui usent de la coupe de façon "excentrique" et "extravagante" pourraient-elles aussi faire sens et figures ? Dans tout film qui reste dans le cadre du dispositif classique de diffusion, le travail non-conformiste de la découpe pourra donner lieu à des

figures inédites qui offriront de nouvelles perspectives et de nouvelles esthétiques. Mais hors de ce dispositif, le corps du filmique se trouve en lui-même l'objet de la découpe. Y résonnent alors certaines angoisses archaïques liées à la découpe et au morcellement. Le découpage n'est pas seulement montré, mais livré au spectateur qui est invité à parcourir physiquement le démembrement du profilmique, à le pénétrer et en ressentir l'épreuve. La question de la découpe du lieu se déplace sur celle de la virtualité de l'espace et des événements, et sur la responsabilité afférente à leurs actualisations.

Les enjeux du découpage cinématographique n'ont pas déserté ces productions audiovisuelles, mais ils se sont, comme on le voit, déplacés. Des translations se sont opérées, d'autres lieux sont explorés. Quelques principes fondateurs demeurent, et des modalités d'expression si différentes, loin de s'enfermer dans une nostalgie du chacun chez soi, savent parfois s'ouvrir les unes aux autres. ■

## MONIQUE MAZA

Monique Maza, agrégée d'Arts Plastiques et Maître de Conférences en Arts Plastiques et Multimédias est actuellement directrice du Département d'Arts Plastiques de l'Université Jean Monnet et responsable du Séminaire Transversal de Recherche (Arts Plastiques, Littérature et Musique) "Arts et Écritures numériques" (CIEREC) avec Alexandra Saemmer.

Elle est auteur d'un ouvrage sur les installations multimédias, *Les Installations vidéo, "œuvres d'arts"*, paru chez L'Harmattan en 1998, et de divers articles et opuscules sur les arts numériques et cinématographiques, et d'un ouvrage collectif *E-Formes, Les Écritures visuelles sur supports numériques* (PUSE, Saint-Etienne, 2008) qu'elle présente également en codirection avec Alexandra Saemmer.

Elle est par ailleurs l'auteur d'œuvres multimédias interactives, telles que *Temps de pauses*, Lyon, 2005-2007 (exposé à Hong-Kong Université, Fine Arts Department en Avril 2005), *Usimages I - Dé\_dalle*, Lyon (exposé en 2005 au Musée Château d'Annecy dans le cadre du CITIA) et *Usimage II - Passage\_Piétons*, l'un et l'autre sélectionnés pour le Prix de la création Nouveaux Media, et exposés à Clermont-Ferrand dans le cadre de Vidéoformes 2006 "Arts vidéo et nouveaux médias".

29

Cf. Dominique Noguez, *Le Cinéma autrement*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.

30

Pour reprendre l'expression de Christian-Marc Bosséno et Jacques Gerstenkorn.

31

Que l'on pense aux cadrages en très légères contre-plongées de Yasujiro Ozu. Ou encore à cette coupe en plein vol du regard de Jean-Pierre Léaud, à l'instant où se fige le dernier plan des *Quatre cents coups* de François Truffaut.



experience

expérience

découpage

découpage

découpage

## »» **Découpage : expériences**

Billet d'humeur (coté photographie)

## Contempler la découpe

| Claire Bras

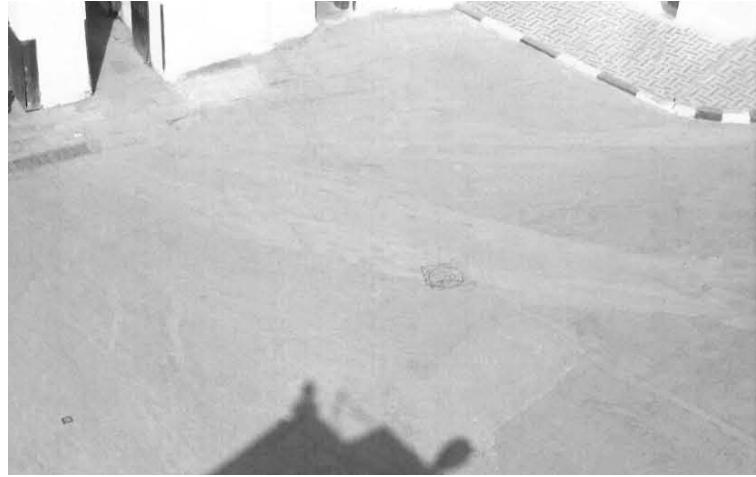
“La photographie a des limites, le monde n'en a pas” se disait Stephen Shore en arpentant le territoire américain muni de son petit cadre dérisoire. Fort de cette équation désespérante, la tentation est grande de se laisser glisser sur l'écran fuyant d'un paysage, repoussant les bordures du monde aussi longtemps que possible ou, focalisant au centre, de se lancer dans un survol vertigineux entre des falaises.

L'image animée, quand elle laisse flotter ses garde-fous, berce le corps de celui qui voudrait bien y croire et paralyse son regard porté toujours plus loin dans un élan de fascination, oubliant le poids des choses.

Désespérant lui aussi de quadriller le monde, ou tout au moins son territoire bordé d'un océan de chutes possibles, le photographe s'en tient à une incision décisive. Il abandonne tout rêve de conquête du temps et de l'espace et s'immobilise en se tenant au bord de l'incommensurable de son entreprise.

Serait-il assez naïf pour imaginer qu'il va tout prendre en déplaçant son cadre d'Est en ouest ou en se propulsant vers un point de fuite qui lui échappe sans cesse ?

Le bon sens physiologique enseigne à celui qui souffre du syndrome vertigineux de fixer de ses yeux un point lointain tout en s'accrochant aux rambardes afin d'éviter la chute. La photographie s'appuie sur cette expérience du corps afin de ne



pas subir les effets nauséux d'un spectacle houleux. Ce n'est pas l'embarcation qui avance, c'est le lointain qui vient s'ancrer ici. L'apprenti funambule balade ainsi son regard entre quelques points, danse d'un pied sur l'autre au bord du gouffre et progresse sur des fuyantes, reliant là-bas à ici, le dehors au dedans, l'invisible au visible.

La découpe formée par deux lignes perpendiculaires radicalise graphiquement ce qui échappe doucement au regard nu, à la périphérie du champ de vision.

En choisissant de couper là, l'entaille artificielle entre le vu et le non-vu pourrait être plus nettement signifiante que la part de fini vainement contenue au milieu d'un cadre fermé.

Ce qui se poursuit irrémédiablement vers l'au-delà du cadre, commence sur le lointain advenu ici-même.

Pour accéder à cette *vision*, il suffit d'effectuer juste un pas de côté et un léger décalage sur la découpe immobile dans le viseur.

Celle-ci pourrait apparaître par un simple déplacement, de l'image d'un lieu clos, réservé au



culte de l'invisible, basculant sur le cadre nu, depuis ce bleu découpé par l'architecture jusqu'au boîtier obscur.

Reproduisant le geste des anciens qui cherchaient à lire les augures dans le "templum", par le croisement de deux bâtons devant le ciel, le photographe coupe à une longueur de bras un angle droit ouvert sur tout ce qui passe.

C'est dans ce croisement qu'une rencontre a lieu, ouvrant à la contemplation un passage entre deux images.

Le mot "temple" fait tinter sa racine commune avec le mot "contempler" depuis sa source indo-européenne. "Tem" signifie couper. Contempler signifie donc couper ensemble.

Le geste qui consiste à isoler du monde un espace clos s'accompagne d'un double mouvement, la visée élective indique et exclut tout à la fois ce qui dépasse et ce qui passe.

Le regard échoue au ras de l'image, sur une ligne droite quand, de l'au-delà, quelque chose s'invite entre ses angles.

Depuis cet avant-poste, point de panorama pittoresque. Ici comme ailleurs, il y a tout à voir, non pas au loin flottant au milieu du cadre, mais dans cet aller-retour entre le sol sous les pieds et le précipice, l'angle d'un toit et le ciel, le champ de vision et sa clôture obscure.

Précisément, le regard oscille entre le haut et le bas, plus qu'entre le lointain et le proche, il tombe là, abandonnant des morceaux d'espace à leur destin de papier.

Il s'installe sur le site d'une chute désignant ici la découpe d'une feuille volante venue s'échouer tout près plutôt qu'un saut dans le vide.

Et puis finalement, tout au bord, l'index glisse sur la tranche de l'image, se tournant aussi vers la vraie vie avec ses aléas et ses catastrophes, qui s'écrivent dans ses marges sans limites pour la pensée.

Du haut de la terrasse, je n'ai pas fait cette photographie.

La mort était là en bas, se donnant en spectacle comme une tragédie que nous regardions tous fascinés, sans savoir s'extraire de cet événement...

Il faisait nuit quand un homme est arrivé sur la

► place en courant avec un corps sur son épaule. Il l'a déposé devant le poste de police et, dans la confusion, je n'ai rien compris à ce qui se passait. Cela a duré un certain temps, assez longtemps. La tête de l'homme au sol semblait bouger un peu. Une femme debout le regardait à distance, immobile, avec des enfants qui regardaient aussi. Des hommes s'agitaient tout autour. Depuis là où nous étions, on ne voyait pas vraiment de détail saisissant, juste la topographie de la scène éclairée par les réverbères. Il n'y avait rien à voir de toute façon, rien qui nous apprenne quoi que ce soit sur la vie et la mort, ni l'histoire de cet homme. Rien, sinon la certitude que ce qui a eu lieu est irréversible, qu'on ne refait pas ce qui est défait, et que cela était en train d'arriver sûrement.

Le lendemain, on raconta l'histoire d'un père qui reprochait à son fils son homosexualité. Le père lui aurait refusé un peu d'argent et c'était arrivé comme ça, la lame avait surgi et le sang commencé à couler. C'est le fils lui-même qui portait le corps en arrivant, le père aurait dit en mourant qu'il s'était suicidé. Comment effacer ce qui a été fait ? J'imagine l'éclair de bienveillance du père et cette

déchirure qui brûlera sans cesse le cœur du fils.

Le corps est repassé au même endroit, deux fois, porté par un cortège funèbre d'hommes. Ils marchaient vite, récitaient des paroles fortes, rythmées.

Puis la place est restée chaude et vide sous le soleil toute la journée.

Ailleurs, depuis le toit de la mosquée, il y avait un pigeon qui semblait regarder, vers la fontaine, les hommes occupés à leurs ablutions.

Sa silhouette est venu se crocheter sur la découpe dentelée des tuiles et s'est figée, singulièrement ressemblante à celle de l'ombre portée depuis la terrasse.

*Entre les deux places règne une occultation. Sur les redans se dressent des personnages qui reconnaissent chacun à sa marque. Ils appellent "le salut pour vous" les compagnons du Jardin, qui n'y sont pas encore entrés, malgré leur fougue...  
(Le Coran, sourate VII)*

L'observateur fait alors volte-face et l'entaille se cicatrise dans une contemplation graphique autour de la pliure d'une page.

#### CLAIRE BRAS

Claire Bras est professeur agrégé d'arts appliqués, enseignante en photographie à l'ENS Louis Lumière et à l'Université de Paris1 Panthéon Sorbonne.

## Adoration - Dévoration

François Bonnet  
Laurent Millot  
Gérard Pelé

### Résumé

En période trouble, les usages pédagogiques changent radicalement. Le découpage est l'une des pratiques qui se répandent de plus en plus dans le cadre des processus d'assimilation des savoirs et savoir-faire, toujours enseignés par cette "caste" quelque peu surannée que nos élites s'attellent à dépecer – en enseignants, enseignants-chercheurs ou chercheurs – dans la majorité des champs disciplinaires avec, toutefois, un acharnement prononcé dans le champ des sciences humaines où sont testés les modèles de décompositions mathématiques et économiques les plus aiguisés. Les effets de mode ne sont pas étrangers à ces segmentations mais, à l'issue d'une tentative de dissection de ces pratiques, une constante semble pourtant émerger : l'ingestion de savoirs et de pratiques par portions. Différentes écoles se constituent en une multitude de petits laboratoires où le découpage actif prend toute sa place, mais l'on peut, *a priori*, postuler qu'il s'agit d'un syncrétisme mêlant, dans un même creuset, une base religieuse, généralement monothéiste, et un fond de croyances millénaires souvent qualifiées à tort de "primitives", traitant des moyens d'absorber les forces ou, dans le cas disséqué, les connaissances de l'Autre. Le principe génératif associé à cette pratique du découpage "assimilatif" semble assez bien traduit par cette maxime : « pour apprendre, rien ne vaut l'accès à une coupe de cerveau d'un "sachant". » (Anonyme) ;

maxime, qui, portée au paroxysme dans une sorte de communion des groupes revendiquant un goût plus raffiné pour l'accès au savoir, s'énonce souvent ainsi : "Mangez, digérez, déféquez".

### Abstract

*"My old manager used to say that the final cut is a pure but violent moment a director needs to feel really deeply. Cut when you have smelt the fear, when you know you have won. Never before ! Never, kid ! – Oh, how you were right old Master. I can feel the total fear... My huge excitement... Master, the right moment is coming. Tchac ! – You stupid ! Why did you cut my... – Because I knew... Because I could feel such a great attractive and lovely fear, Master ! I knew I have won, Master. – But you cannot let it like this... – You are right, old Master. Here is the final cut ! Tchac.... No more sound. Yes, no more sound... Except my blood booming the way you used to say, poor Master. I think I have experienced it not only on my skin, but also even within my whole body. Oh, how wonderful is this feeling, even better than sex ! Lord, dear Lord ! ... Well... Now, I just wait, so much starved, the next step. I'm going to assimilate your last lesson, old Master, in theory... But also in practise. Thus, final cut is the first step, you were right, my dear lost Master. And I'm so much hungry to make the next one..."*

*"L'homme fort qui part pour l'ouest avec le soleil levant, je le loue avec joie. Il chasse une bête sauvage, gorgée de sang, dans le pays, dans la journée ; dévorée, la ville se rassasie de cervelles. ►*

► *L'animal qui a déchiré la terre avec le mauvais désir...*

(Abend, Johannes Becher)

Une conception triviale de la notion de découpage cinématographique confronte, en une tendance irrépressible, ce qui relèverait d'un fonds universel et immuable de la composition comme création, avec ce qui ne dépendrait que de la technologie, c'est-à-dire des techniques manipulées par les pouvoirs.

La première définition équivaut à une religion : au premier jour, Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Elle exprime la filiation divine de l'homme et sa capacité conséquente de réfléchir ses actes au miroir du démiurge. La création cinématographique rejouerait ainsi la démarche platonicienne, d'après laquelle le démiurge aurait d'abord constitué un "mélange fondamental" à partir "d'être", de "même" et "d'autre", puis l'aurait progressivement fractionné pour obtenir les différentes classes d'objets célestes, "l'âme du monde" ainsi conçue permettant une description mathématique du changement dans le domaine céleste et, par dérivation, dans tout l'univers. Le démiurge aurait donc découpé sa plaque forgée à partir du mélange fondamental en deux parties appelées "bande du même" et "bande de l'autre" ; la première, contenant les astres fixes, représentant la permanence, la seconde, contenant les "planètes", représentant le changement. Il aurait enfin divisé la bande de l'autre en sept parties, en correspondance aux sept astres mobiles connus à l'époque de Platon. Le démiurge mélangeait, forgeait, découpait, courbait, soudait, orientait, animait, assemblait... Ainsi ferait le cinéaste, en s'emparant d'abord du chaos des événements puis, à partir

d'un premier fragment "paradigmatique" et en séparant le fonds immuable et la forme changeante, en rendant sensible l'harmonie du monde jusqu'en ses avatars les plus abjects comme relevant encore de cet ordre.

Selon André Gardies, "le découpage est aussi l'une des opérations de base dans la méthodologie de l'analyse filmique. Il vise à ce moment-là non un objet virtuel (comme le fait le découpage technique) mais un objet réel : le film. Il remplit deux fonctions principales : mettre en évidence, par la division, des unités combinables ; poser les bases d'une description méthodique de l'objet."<sup>1</sup> Les bases de cette segmentation peuvent être des plans, des "syntagmes", des thèmes, des lieux, des figures rhétoriques, des unités sémantiques, des codes... Toute la question est alors de savoir si cette démarche reflète un tant soit peu celle du réalisateur car, rien qu'en considérant la variété des critères de découpage possibles, la probabilité de concordance est faible. De plus, cela impliquerait que des modèles de l'objet d'art soient établis, en lui substituant un ensemble de propriétés formelles reliées entre elles, et à partir d'une connaissance encore intuitive. Seulement, par ce dédoublement, le modèle risquerait de devenir un objet pour lui-même, tandis que l'expérience rétrospective censée retrouver l'objet ne servirait plus qu'à alimenter le modèle en problèmes procéduraux. Dans un article intitulé "Les sciences de l'art n'existent pas", Dominique Chateau affirme : "Il n'existe, en effet, aucune discipline de nature scientifique et de forme autonome qui soit indiscutablement à l'art ce que la linguistique est au langage."<sup>2</sup> En réalité, puisque les opérations de la théorie s'appliquent toujours à une prénotion de l'art, qui est la seule forme générale et abstraite du concept d'art, ce

<sup>1</sup> Comme le mélange fondamental est fait en partie de même et d'autre, cela semble indiquer une possibilité de coexistence des contraires, compatibilité que Platon n'envisageait pas comme allant de soi dans ses textes antérieurs comme la *République*. Chaque bande étant composée de ce mélange fondamental, c'est-à-dire d'être, de même et d'autre, c'est par une décision de nommer que l'on se retrouve finalement avec deux bandes différentes.

<sup>2</sup> André Gardies – Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, Coll. 7<sup>e</sup> Art, 1992.

<sup>3</sup> Dominique Chateau, "Les sciences de l'art n'existent pas", in *Les Cahiers Arts et Sciences de l'art*, n° 1, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 13.



## Prise entre un très lointain où se conçoivent de nouvelles techniques et un très proche où elles sont fantasmées.

concept devrait être distingué de la connaissance : “En thèse générale, si l’on cherche davantage la théorie que la connaissance, les principes théoriques risquent d’être à la connaissance de leur objet ce que les becs de gaz sont aux ivrognes : ils les soutiennent davantage qu’ils ne les éclairent.”<sup>4</sup> En résumé, aucune création ne peut se déployer sous un strict contrôle de sa structure, les régularités que l’analyse fait apparaître après coup n’étant, de plus, que des constructions artificielles, sans conséquence sur l’œuvre.

### Casuistiques schismatiques

À l’opposé, une conception plus nihiliste de la création cinématographique poserait en principe l’absolue domination de la technique. Ne se connaissant pas elle-même, ni sa réalité ni la faculté de se juger, elle modéliserait en premier lieu un principe de non-séparation des plans de représentation et il n’y aurait, comme l’affirme Gilles Deleuze, que des simulacres : “Le simulacre n’est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l’original et la copie, et le modèle et la reproduction.*”<sup>5</sup> Tout ce que la technique peut faire aujourd’hui serait voué à l’accomplissement en dépit de tous les comités d’éthique et de toute finalité. Or, cette mutation n’est rien d’autre que la conséquence d’une fascination quasi théologique devant la technique : pour tout créateur ou inventeur de technique, elle n’est effectivement considérée comme une authentique création que dans la mesure où elle lui échappe et le dépasse, bref quand elle s’autonomise. Nous ne voulons, ni ne pourrions par conséquent, envisager

l’invention d’une technique que si elle est en mesure de nous déborder, c’est-à-dire si elle est, dans un certain sens, capable de se révéler d’abord à notre image ; c’est, en tout cas, l’idée défendue par Jean-Pierre Dupuy dans ses réflexions récentes<sup>6</sup>. Le découpage “technique” ne traduirait rien d’autre que cette fascination et cette “imposition” par laquelle l’adhésion du cinéaste à une transcendance lui adviendrait jusqu’au cœur de son matérialisme le plus strict. Le découpage, envisagé comme opération technique, est donc l’ultime travail de préparation effectuée par le réalisateur avant le tournage d’un film. Il consiste à fragmenter la continuité narrative (le scénario) en unités de temps et d’espace, c’est-à-dire en séquences et en plans<sup>7</sup> : ce qu’il est possible de filmer en temps réel. Cette manière de découpage a nécessairement une incidence sur le récit lui-même, puisque les exigences techniques influent sur chaque plan et sur leurs enchaînements. Mais ce dispositif n’aurait plus cours à partir du moment où les techniques d’hybridation permettraient de filmer indépendamment le décor, les acteurs et les effets, sans compter le traitement du son, lui aussi fragmenté en autant de séquences que d’éléments entrant dans la composition de l’ouvrage. C’est ce que promet l’évolution des normes dans le domaine de l’audiovisuel (Mpeg-7 et Mpeg-21) en organisant la séparation de chaque élément d’un film en autant d’objets autonomes et dotés de scripts. Ce nouveau dispositif ouvrirait la voie à un découpage de nature plus analytique et, en tout cas, non limité au plan. Mais, encore actuellement, le cinéma industriel ne joue de ce “découpage” que dans l’effectivité de sa réception, qui à la fois réifie et fantasme son économie de réel falsifié, ►

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions La Différence, 1981. On ne doit pas considérer pour autant que sa conception est, à proprement parler, nihiliste car, même s’il a déplacé la transcendance “en dessous” des simulacres, au lieu qu’elle était, auparavant “au-delà”, il maintient la souveraineté univoque de l’Un – sous la forme du virtuel – comme réservoir infini des productions dissemblables.

<sup>6</sup> Par exemple : Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris, Seuil, 2002. Il s’agit là d’un constat de nihilisme, et non de sa propre doctrine qui suppose au contraire une morale, des valeurs et leur hiérarchie.

<sup>7</sup> Cette définition, en usage à partir de 1917 pour le cinéma, était apparue dans le contexte du théâtre dès 1891.

► et il faut encore se tourner vers le cinéma expérimental pour observer de telles “traversées” de plans selon, par exemple, un thème. En somme, si l’on peut douter que le réalisateur d’un film incarne un démiurge, absolument conscient de ses désirs et des moyens de les manifester dans une œuvre, il reste qu’il effectue des choix, prend des décisions qui relèvent, en effet, du découpage, dans la mesure où ils s’appliquent à des enchaînements qui orientent la réception en jouant – et parfois en déjouant – des codes selon lesquels ils réfèrent à la culture cinématographique. Cette perspective à caractère téléologique est cependant prise entre un très lointain où se conçoivent de nouvelles techniques et un très proche où elles sont fantasmées, c’est-à-dire prise dans une fascination elle-même théologique.

## Sédition

Il y aurait, cependant, encore une autre manière d’aborder la notion de découpage, selon un nominalisme qui s’inspirerait du cynisme de Diogène, sans s’y soumettre tout à fait, et dont le cinéma donne nombre d’exemples : *Massacre à la tronçonneuse* (*Leatherface*, Tobe Hooper, 1974) pourrait être l’emblème de cette démarche, car il s’agit de tout autre chose que de la mise en abîme d’une opération intellectuelle – fracasser, pendre à un crochet de boucher, déchiqueter les chairs ou découper en rondelles étant autant de perversions des “valeurs”. L’atroce “découpage” auquel procède Diogène, en plumant un coq, pour réfuter l’assertion de Platon selon laquelle l’homme serait un “bipède sans plume” serait l’un des premiers “massacres” auquel doit se résoudre un être vivant

face à un croyant, défi lancé à la profonde bêtise que représente toute tentative de définition *in abstracto*. Défi dont peut également témoigner le film *Adoration* d’Olivier Smolders qui re-présente le découpage, bien réel lui, opéré par celui qu’on appellera, plus tard, le japonais cannibale<sup>8</sup>, Issei Sagawa. Dans ce film, où se rejoue donc le carnage rituel de l’étudiant japonais, chaque séquence est strictement circonscrite par la mise en marche et par la mise à l’arrêt d’une caméra dont il se sert pour garder trace de l’acte – de l’arrivée de la jeune femme au suicide, fictif quant à lui – du cannibale, une fois le meurtre et le corps de la jeune hollandaise “consommés”. La caméra fictive, celle qu’actionne Issei Sagawa dans sa chambre et qui tourne au vu et au su de la jeune femme, se fond avec la caméra réelle, celle du film d’Olivier Smolders. À chaque séquence correspond un moment où le japonais décide d’allumer puis d’éteindre la caméra. Chaque plan est donc une ponction de temps indivisible correspondant à un moment du drame (l’essai de la caméra, l’arrivée de la jeune femme, le repas, la lecture, le coup de fusil...). Le couple *allumage-extinction*, prenant en charge le découpage par séquence nie en même temps la possibilité de tout autre découpage *dans* la séquence (c’est-à-dire de découpage *par* plan). Le découpage, investi à même le film (et, de manière elliptique, à même le corps de la jeune femme) peut tout aussi bien révéler le malentendu d’un art qui se complairait dans un rapport d’immanence factice, l’écriture plan par plan d’*Adoration* se réduisant alors ironiquement à la commutation *on/off* de l’enregistreur optique, à la mise en marche et à l’arrêt de la caméra. En fait, le cinéma, de par son statut d’entreprise de représentation, ne peut prétendre à une relation

### 8

Selon une longue tradition de textes de réflexion ou de dérision consacrés à cette pratique : Michel de Montaigne, *Des Cannibales* (1588) ; Jonathan Swift, *Modeste Proposition pour empêcher les enfants des pauvres d’être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public* (1729) ; Charles de Secondat Montesquieu, livre XV de *l’Esprit des lois*, intitulé “Comment les lois de l’esclavage civil ont du rapport avec la nature du climat” (1748) ; George A. Schweinfurth, *Au pays des Mombouttous* (1875) ; Nicole Sindzingre, “Cannibalisme”, *Encyclopaedia Universalis* ; Alfred Métraux, “L’anthropologie rituelle des Tupinamba”, *Religions et magies indiennes d’Amérique du Sud* (1967)...



**Ces démembrements  
ne font jamais que mimer  
les procédés au moyen  
desquels la consommation  
des animaux morts a été,  
au cours du temps, rendue  
acceptable aux humains.**

privilegiée avec la fonction de découpage par rapport aux autres dispositifs représentatifs (peinture, sculpture, photographie, enregistrement sonore...). La représentation *implique* le découpage, en tant qu'elle procède par empreinte, qu'elle soit directe, c'est-à-dire impliquée par un moulage (photographie, enregistrement sonore), ou indirecte, c'est-à-dire médiatisée et filtrée, par exemple par un *homme-hachoir* en son génie propre. Le processus de représentation est un processus de déréalisation, dont l'avènement passe par la "discrétisation" de l'événement : échantillonnage d'un plan dans le continuum spatial (c'est-à-dire, très exactement, focalisation), échantillonnage dans le temps de l'information temporelle (pour le son, par exemple, découpage en éléments "atomiques" pour la captation numérique et, en analogique, par processus masquant de "discrétisation-lissage" qu'implique l'inertie des dispositifs électriques, magnétiques ou mécaniques), échantillonnage temporel de l'information spatiale en photogrammes pour le cinéma optique, en trames et en éléments discrets pour la captation numérique. Et si nous imaginions une continuité, il faudrait que l'information de chaque capteur soit enregistrée *continûment*, donnant ainsi une quantité d'information infinie. En établissant le parallèle optique, il faudrait, s'il n'existait pas la persistance rétinienne, c'est-à-dire une inertie propre au dispositif de l'œil, un nombre infini de photogrammes pour créer l'illusion de continuité. La "discrétisation" est toujours, au minimum, un escamotage. Le cinéma, cherchant ainsi à se faire "art du découpage" n'en serait-il pas réduit à une simple entreprise de massacre, s'homogénéisant dans une indistinction entre le processus et la représentation issue du

processus (le massacre désignant, de même, autant l'action que le résultat, autant le démembrement du cerf que son crâne et ses bois, dépecés, lavés,

abstraits du corps, du sang et des circonstances) ? En effet, la recherche d'une exclusivité constitutive du cinéma au travers de procédés techniques d'une immanence primordiale relève à la fois d'une tentation essentialiste, et d'un désintérêt, d'un abandon de ce qui constitue *de fait* le cinéma : les factures cinématographiques, c'est-à-dire les films eux-mêmes. L'enjeu est simple : partant d'une essence du cinéma pour aller aux objets filmiques, on érige *directement* et finalement de manière tautologique un "art". Au contraire, partant des films pour arriver à l'idée de cinéma, on ne révèle, *a priori*, qu'un procédé, sinon un processus. Dans l'un des cas le découpage se dévoile bien alors comme élément essentiel du cinéma, dans l'autre, il s'affirme comme fonction opératoire d'un dispositif, fonction qui a ses particularités, certes, mais qui n'est pas *particulière*. Or, le cinéma ne saurait être particulier de par son rapport avec le découpage. La stratégie sous-jacente à une telle approche serait donc bien d'établir un régime de faveur au cinéma, régime constitutif d'une essence cinématographique, *via* le découpage.

**"Prenez et mangez-en tous..."**

La signification profonde de cette "situation" est que, pour paraphraser Lacan, "du découpage on ne se débarrasse jamais". Elle correspond à une démarche socratique au cours de laquelle le sujet de la connaissance pourrait, idéalement, coïncider ►

► avec le sujet instruit, le fétichisme technologique n'étant pas d'une essence différente du fétichisme des origines. Le "massacre" dont il est question est alors manifesté *au plus près* dans le cannibalisme et ses représentations, comme point de départ et d'arrivée, comme désir et figure de l'un des tabous de nos civilisations, comme dessein et expression d'un mal absolu<sup>9</sup>... Qui ne va pas sans découpage. Ainsi, l'activité que l'on propose aux enfants pour les "occuper", en dépit des ciseaux dits "de sécurité", anticipe et prépare ces opérations savantes du cinéma en tentant de civiliser le désir et la jouissance d'un dépeçage (d'un équarrissage ?) que l'on observe pourtant dans leurs pratiques sacrificielles avec de modestes bêtes telles que les mouches ou les saute-relles. Ces démembrements ne font jamais que mimer les procédés au moyen desquels la consommation des animaux morts a été, au cours du temps, rendue acceptable aux humains : il s'agissait de neutraliser le plus possible leur unicité d'êtres vivants. Le cannibalisme cinématographique réinvestit une pulsion de "dévoration" en la rendant explicite. Il dénonce ainsi, même si c'est par le moyen discutable du voyeurisme, la dérisoire cuisine du cinéma industriel comme n'étant qu'une collectivisation des fantasmes et des fétichismes, ses découpages savants pouvant en outre aller jusqu'au totalitarisme d'un savoir irréfutable en ce qu'il est autoritairement administré dans l'éducation des consciences et des conduites.

Au point d'orgue de la passion amoureuse ou sexuelle, en sa phase fusionnelle dans le film *Adoration* d'Olivier Smolders, répond alors le "cannibalisme de vengeance"<sup>10</sup> représenté par *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato où le thème, plus social, de la dépravation de l'Occident, est souligné

par les perversions des journalistes en visite chez les sauvages. Dans cette veine critique, on trouve également le *Cannibal Land* de Martin Johnson (dont le titre français est *Chasseur de têtes des mers du Sud*, 1917-1918), ou le *Mondocane* de Gualtiero Jacopetti dont les images choquantes font également référence au cinéma de foire ou à l'exposition coloniale dans un traitement documentariste falsifié. L'on parvient aussi à *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini (1967), où la satire sociale vise à l'anarchie par la superposition de la nécessité (un cannibalisme de circonstance et de subsistance incarné par Pierre Clémenti) et de son inversion dans la fantaisie sexuelle d'un personnage (joué par Jean-Pierre Léaud) amoureux des porcs jusqu'à se laisser dévorer par eux. C'est qu'on ne consomme pas un corps par inadvertance et que dans cet acte s'expriment des préférences (l'aile ou la cuisse, ou sa propre main<sup>11</sup>). Mais tous ces exemples et bien d'autres démontrent aussi que, s'il y a démemberment et séparation en parties, il y a aussi toujours des restes qui trahissent un découpage qui n'est, au mieux, que le préliminaire à la jouissance et, au pire, que la perversion du lien amoureux. Quant au spectateur, s'il ne se considère pas l'égal d'un criminel, d'un tyran, d'un assassin ou d'un artiste, il participe néanmoins à quelque chose qui le met hors de lui ; ou qui se met hors de lui.

## Friandise des lèvres

Si le cannibalisme n'est pas toujours l'issue du découpage, le cinéma peut, en revanche, être considéré comme un aboutissement, tout provisoire qu'il soit, des techniques de représentation, à commen-

<sup>9</sup> Si le tabou le plus ancien, l'endogamie, se dérive en quantité d'autres et, notamment dans le domaine sexuel, ceux de l'inceste et de la pédophilie, ils sont en effet tous surdéterminés dans l'acte le plus inassimilable qui est, justement, l'incorporation concrète des corps.

<sup>10</sup> Expression utilisée par : Jean-Jacques Rue, *Mangez-vous les uns les autres*, La Madeleine, Éditions Taugen Hausen, 2004.

<sup>11</sup> Ainsi que le suggère Xavier Forneret (recueil *Vapeur ni vers ni prose, Un pauvre honteux*, 1838) : "... Il l'a pliée, Il l'a cassée, Il l'a placée, Il l'a coupée, Il l'a lavée, Il l'a portée, Il l'a grillée, Il l'a mangée. Quand il n'était pas grand, on lui avait dit : — Si tu as faim, mange une de tes mains."

cer par la peinture et la sculpture dans lesquelles se jouait aussi une dialectique de la “monstration” et du masquage. En effet, la délectation du découpage existe déjà dans les dessins, les gravures et les peintures d’anatomies, dont celles de Jacques-Fabien Gautier d’Agoty (1717-1785) nous montrent des exemples significatifs, parmi lesquels son *Ange anatomique* qu’il commente ainsi : “On a employé pour les dissections des muscles démontrés dans cette planche le cadavre d’une femme dont les muscles sont plus délicats et tiennent moins d’espace, au moyen de quoi on a pu donner plus d’étendue à la figure ; on y a laissé la tête pour l’agrément.”<sup>12</sup> Ajoutons que, si le dos est effectivement vu disséqué, la tête est inclinée vers le spectateur et la naissance des fesses est également laissée intacte, les deux formant le cadre de ce qui était devenu un spectacle. Les chirurgiens et peut-être quelques peintres (Léonard de Vinci ou Michel Ange) avaient demandé l’autorisation d’ouvrir les corps pour en étudier l’anatomie, et leurs successeurs avaient parfois négocié pour que les dates d’exécution des condamnés correspondent avec la possibilité d’organiser le spectacle de la dissection<sup>13</sup>. L’anatomiste commet une effraction, il coupe et tranche comme il dévorerait. Et pourtant rien n’est exactement comme à l’étal du boucher car l’incision au scalpel d’une peau tendue fabrique un nouveau sexe (de femme) où “la liberté de prendre avec les doigts, d’écarter, de pousser, de couper, [...] , est la figure d’un coït effectué avec l’art et la science du maître...”<sup>14</sup> ; un sexe enfin sage dans un corps-mort que l’hystérie ne menace plus, et qui ne menace plus ni la curiosité ni la volonté de possession. Il reste que Jacques-Fabien Gautier d’Agoty étant graveur, c’est bien de spectacle qu’il s’agit, de

mise en scène et de découpage. Et qu’il ait été son propre préparateur ne le place pas dans la même démarche que celui qui “dérobait subtilement un Mort quand il le pouvait, l’emportait dans son lit et passait la nuit à le disséquer en grand secret.”<sup>15</sup> La douceur du ventre des femmes, et celle des enfants, invite à en caresser la peau, et ce premier geste conduit à la griffure, à l’incision, à l’ouverture, à l’effraction et à la fouille par pénétration. L’impérieuse curiosité de savoir et de garder pour soi l’ordre de l’intime mêle sexualité et torture. Gilles de Rais faisait ouvrir les corps des enfants morts qu’il avait d’abord embrassés ; Jack l’Éventreur ouvrait lui-même celui des femmes avec une précision telle qu’on l’a soupçonné de posséder des connaissances médicales. Charles Baudelaire avait ainsi constaté que : “la volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le *mal*.”<sup>16</sup> L’histoire corrobore aussi la proposition de Denis Diderot (dans son Encyclopédie) d’utiliser les condamnés à mort pour des expériences médicales, y compris sur le vif, mais, depuis l’écorchement de Marsyas, nul besoin même de cette caution. C’est une punition traditionnelle en Orient : le *Lynchii*, supplice par dépècement lent, réservé aux grands criminels et autrement appelé supplice des Dix mille morceaux, livre la victime à l’émoi d’une jouissance quasi esthétique liée aussi bien à un masochisme pervers qu’aux pulsions sadiques de pouvoir détruire... Et créer. D’ailleurs, l’enfant détruit ses jouets en les disloquant, en les brisant jusqu’à les rendre méconnaissables comme cette chair informe qu’évoque Jacques Lacan et dont il affirme qu’elle provoque l’angoisse. Mais c’est bien la source d’une authentique création, qui ne se peut accomplir que sur la base d’un véritable chaos et ►

<sup>12</sup> Texte d’accompagnement de la planche anatomique (*Anatomie des parties de la génération de l’homme et de la femme*, Paris, 1773), bibliothèque interuniversitaire de médecine de Paris, reproduit dans : Boris Terk, *De l’incision*, Villeurbanne, URDLA, 2007, p. 11.

<sup>13</sup> Pour “preuve”, Molière : “Tomas Diafoirus : Avec la permission aussi de Monsieur, je vous invite à venir voir l’un de ces jours, pour vous divertir, la dissection d’une femme, sur *quoi* (c’est nous qui soulignons) je dois raisonner. Toinette : Le divertissement sera agréable. Il y en a qui donnent la comédie à leurs maîtres ; mais donner une dissection est quelque chose de plus galant.”

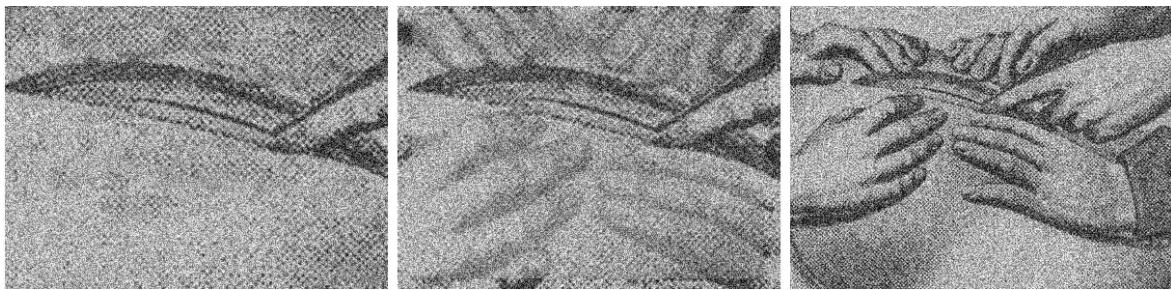
<sup>14</sup> Boris Terk, *De l’incision*, op. cit., p. 27.

<sup>15</sup> Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Éloge de Méry*, in Histoire de l’Académie royale des sciences - Année 1722.

<sup>16</sup> Charles Beaudelaire, *Fusées*, publié en 1887 par Eugène Crépet. Cité par Boris Terk, *De l’incision*, op. cit., p. 54.

- dont on ne saurait se départir par un opportunisme elle-même. ■  
visant à administrer le découpage en autant de  
pôles de représentation gouvernés par une  
économie propre, par un “commerce suivi entre  
les corbeaux de cimetières et les disciples de maîtres  
en chirurgie”, par un ordonnancement parasite  
cherchant à se greffer sur l’action informante

“À la sublimation platonicienne (l’amour  
est l’*Emplumé*), il faut substituer le réa-  
lisme névrotique (l’amour est l’*Écorché*.)”  
(*Le discours amoureux*, Roland Barthes)



Gérard Pelé d’après une gravure de Jacques-Fabien d’Agoty

#### FRANÇOIS BONNET

Ingénieur du son à l’INA-GRM, ancien élève de l’ENS Louis Lumière, Doctorant en Esthétique à l’Université de Paris 1. Article : “Des sons comme des images”, in *Cahiers Louis-Lumière* n°4, Paris, ENS Louis-Lumière (2007). Article sur Abraham Moles en préparation pour *Les cahiers Arts et Sciences de l’art* n° 4, à paraître en 2008.

#### GÉRARD PELÉ

Maître de Conférences à l’ENS Louis-Lumière, Chercheur à l’Institut D’Esthétique des Arts et Technologies (UMR 8153, Paris 1). Ouvrages : *Le festin de l’ange*, Paris, Éditions L’Harmattan, 1999 ; *Art, informatique et mimétisme*, Paris, Éditions L’Harmattan, 2002 ; *Inesthétiques musicales au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions L’Harmattan, 2007.

#### LAURENT MILLOT

Enseignant contractuel à l’ENS Louis-Lumière et au CNSM, Chercheur à l’Institut D’Esthétique des Arts et Technologies (UMR 8153, Paris 1). Articles : “Revisiting proximity effect using broadband signals”, in *AES 122th Convention*, 2007, May 5-8, Vienna, Austria, (2007) ; “A proposal for a minimal model of free reeds”, in *Acta Acustica United with Acustica*, 2007, Vol. 93, N° 1, p. 122-144 ; “An alternative approach for the convolution in time-domain : the taches-algorithm”, in *AES 124th Convention*, 2008 May 17-20, Amsterdam, Hollande, (2008). Ouvrage : *Traitement du signal audiovisuel*, Collection Audio-Photo-Vidéo, Éditions Dunod/ENS Louis-Lumière, 2008.

17  
Sébastien Mercier, *le Tableau de Paris*.  
Cité par Boris Terk, *ibid.*, p. 14.

## Le découpage technique : illusions... désillusions, mais encore ?

| Yves Angelo

Que n'a-t-on pas dit et écrit sur la notion de "découpage technique", quel étudiant d'école de cinéma n'a pas dévoré l'épaisse littérature consacrée à ce sujet, combien d'heures n'a-t-il passées à voir et revoir telle ou telle séquence pour tenter de percer le mystère de ce que d'aucuns ont appelé le "style" du cinéaste comme on parle du style d'un écrivain ! Ce qui est sûr, c'est qu'il est bien plus commode d'en parler que d'y être confronté ! Je veux simplement dire par là que les idées fusent lorsqu'il s'agit de commenter le découpage des autres, et que ces mêmes idées se réduisent souvent en peau de chagrin lors de leur mise en pratique sur un plateau. Car rien n'est comparable, et aucune recette ne peut s'appliquer directement d'un film à l'autre, comme aucune interprétation musicale ne pourrait être copiée, tout simplement parce que ce que l'on appelle le découpage dépend à la fois d'une pensée intellectuelle maîtrisée et d'une sensibilité aiguisée. Je ne sais plus quel peintre célèbre disait que l'Art de peindre était à la fois "*la fulgurance de l'autorité et la fulgurance de l'hésitation*". Maîtriser et douter, tout est peut-être là, dans ce paradoxal équilibre...

Je me souviens de commentaires de certains techniciens sur l'aptitude et le savoir-faire du metteur en scène, commentaires qui pouvaient se résumer à peu près à ce type de conclusion, j'exagère à peine : lorsque le metteur en scène arrivait

le matin avec un découpage précis et qu'il le respectait à la lettre, c'était assurément un grand professionnel, voire même un maître ! Aucune hésitation, tout était maîtrisé, la caméra était placée avant même une mise en place avec les comédiens ! Si au contraire, le metteur en scène hésitait, se posait quelques questions concernant la justesse de son découpage lors de la répétition avec les acteurs, et cherchait d'autres solutions possibles, alors c'était un incapable, et par conséquent le directeur photo allait prendre la situation en mains et régler tout ça vite fait, en bon pro qu'il était !!! (Pour ce dernier cas, je ne parle évidemment pas des réalisateurs qui n'ont aucune idée véritable à proposer, sinon redire inlassablement aux acteurs et aux techniciens ce qui est écrit dans le scénario, je n'exagère pas, je l'ai vu faire maintes fois !) Non, je parle là de ceux qui cherchent, qui ne se contentent pas d'un découpage établi à l'avance, mais tentent justement de le malmener, de découvrir sur le plateau si la pensée qui les a conduits à proposer telle série de plans se révèle intéressante lorsque la relation "organique" avec les personnages est enfin vécue, ce qui, vous en conviendrez, change quelque peu le point de vue.

Mais avant tout, la question première est de savoir ce que chaque cinéaste veut "faire dire" à son découpage : celui-ci ne peut évidemment suffire à une simple visualisation narrative de ce qui est écrit dans le scénario. On raconte l'histoire, tout simplement... C'est peu bien sûr, et bien insuffisant. Qu'est-ce que "faire dire" à une caméra peut bien vouloir dire ? Dire ou ne pas dire, là est peut-être la question... Car se poser la question est une façon bien sûr d'y répondre : il faut dire, il ►

► faut exprimer, il faut faire ressentir ? Mais n'est-ce pas justement aussi la problématique de l'acteur, qui doit dire, exprimer et faire ressentir ? N'y a-t-il pas là une correspondance qui pourrait nous amener peut-être sur la voie, en resserrant l'analogisme de la caméra avec l'acteur ? Pourquoi ne pourrait-on pas aborder le découpage sous cet aspect là ? Et d'ailleurs, aussi, l'écriture du scénario ne révèle-t-elle pas d'une certaine manière la façon dont l'image doit être conçue pour que la situation soit ressentie ? Nous connaissons tous l'importance de la sensation de lecture du scénario lors de la préparation d'un film, cette lecture influence le travail ultérieur de manière consciente ou inconsciente, elle est la première pierre, le premier regard, et cela est évidemment primordial. En relisant récemment le roman de Gustave Flaubert "Un cœur simple", j'ai été frappé par certains de ses raccourcis saisissants et par la façon dont il parvenait à réunir l'information et la sensation, le récit et son affect, être à la fois en dehors et à l'intérieur du ou des personnages. Voici un exemple qui illustre magistralement cette tentative d'explication. Il est écrit : *"...Il lui paya du cidre, du café, de la galette, un foulard et s'imaginant qu'elle le devinait, offrit de la reconduire. Au bord d'un champ d'avoine, il la renversa brutalement. Elle eut peur et se mit à crier. Il s'éloigna."* Comment ne pas être saisi par la concision du récit et l'art de l'ellipse ? Comment ne pas être bouleversé par l'absence de commentaires superflus ? Nous sommes là à cet instant avec cette jeune fille que l'on renverse et qui a peur ! Le génie d'un écrivain par l'absence absolue de fioritures, par une économie de mots qui laisse pantois ! Pour filmer cette scène, il suffirait d'un basculement, d'un cri, et d'une fuite, n'est-ce pas,

et tout serait dit et ressenti au plus profond ! Dans ce métier si particulier et paradoxal du cinéma, les maîtres indispensables ne sont pas toujours ceux que l'on croit...

Mais poursuivons notre réflexion, sans la rendre trop théorique, car vous savez bien qu'en ces temps modernes, les réflexions trop théoriques sont plutôt malvenues... Pour cela, je vais vous faire part d'une expérience personnelle. J'ai été pendant longtemps un adepte fervent de la nécessité d'un découpage précis et complet, rédigé avant tournage, agrémenté parfois de croquis permettant une lecture plus immédiate et plus concrète. Au fil des années, mon esprit s'est un peu ouvert à un assouplissement de ces doctrines, mais il ne pouvait tout de même être question d'arriver sur le plateau sans avoir son découpage, quitte à lui faire subir quelques modifications selon la mise en place effectuée avec les acteurs. Et d'ailleurs, selon ma fonction sur le plateau, ma position n'était pas vraiment la même. Comme directeur photo, je tentais souvent de confronter la proposition de découpage du metteur en scène avec une contre-proposition, une façon de mettre à l'épreuve le concept de découpage initialement prévu. En tant que metteur en scène, garder le principe global de mon découpage me rassurait, je faisais ainsi davantage confiance à une réflexion intellectuelle qu'à mon instinct. Et puis un jour, François Dupeyron me propose de l'accompagner dans une expérience très particulière : il réalise un film ("*Inguélézi*" sorti en 2004) avec très très peu d'argent, trop peu pour avoir une équipe technique autre que...un opérateur (et rien d'autre), mais la particularité de cette expérience ne s'arrêtait pas à ce manque de moyens, mais dans la manière

même de concevoir la réalisation du film. À savoir, pas de découpage technique, pas de répétitions pour la caméra, caméra totalement autonome de toutes directions et obligations, l'opérateur qui la tient à l'épaule doit s'affranchir de toutes règles et concepts établis à l'avance, et tourner toujours en plan-séquence ! Bref, l'exact opposé d'une pensée réfléchie, d'une déambulation intellectuelle qui affine la pensée et qui rend (du moins c'est le but) la visualisation signifiante. Il fallait se laisser aller totalement à une improvisation constante, sans le moindre projet avant de se lancer avec les acteurs dans une chorégraphie incertaine, car ceux-ci n'étaient plus contraints de se déplacer en fonction des exigences de la caméra. En revanche, ils pouvaient répéter avec le metteur en scène leurs déplacements dans l'espace de jeu, de façon plus ou moins précise selon les cas, mais l'opérateur ne devait pas participer à ces répétitions, il n'intervenait qu'au moment même de tourner. Laissons de côté l'aspect grisant et presque enivrant pour l'opérateur de "jouer" véritablement sa partition avec les acteurs, comme peuvent l'éprouver des interprètes de musique de chambre par exemple. Laissons de côté la collaboration intuitive qui s'installe alors entre ces acteurs et la caméra, celle-ci devenant presque un "autre acteur" du plateau, ou plus simplement un nouveau personnage. Revenons plutôt à notre sujet, même si nous ne nous en sommes jamais vraiment écartés, et permettez-moi de vous informer de l'extrême désarroi que j'ai pu éprouver après cette expérience peu banale ! Car la plupart du temps dans ce film, ce que j'avais filmé intuitivement, en improvisant, en laissant participer seulement mon intuition, était difficile à concevoir dans un découpage préalable, et il en résultait

malgré tout une tension, et surtout une cohérence de point de vue tout au long du film. Le "découpage" qui en résultait était loin d'être anodin, mais semblait au contraire plutôt maîtrisé et construit. Alors évidemment, aucun film ne ressemblant à un autre, il ne s'agit pas d'ériger ce principe de tournage en règle absolue, mais je dois dire que je ne considère plus le travail de découpage technique de la même façon après cette expérience, j'essaie de laisser une place de choix, à partir d'une direction pensée à l'avance, à ce que je pourrais appeler une improvisation maîtrisée, une façon de toujours tenir en éveil sa sensibilité. Je crois que le comédien ne fait pas autre chose dans l'acte de jouer ; quelque soit son degré de préparation, même très élevé, il se laisse libre, au moment précis où il joue pour les autres, de parcourir d'autres chemins jusqu'alors ignorés par lui. C'est à ce moment là que la notion de regard prend tout son sens, car le regard est au centre de toute narration, picturale, cinématographique ou théâtrale. Il est le "passeur" d'une pensée, et ce passeur peut aussi bien maltraiter celle-ci que la magnifier.

Une dernière chose, pour finir, une citation hautement profonde que j'emprunte à un grand pianiste qui a traversé tout le vingtième siècle, mort en 1991, Claudio Arrau, qui disait ces mots avant un concert: *"Au moment où vous montez sur scène, que la salle soit vide ou pleine, que vous soyez accueilli par un tonnerre d'applaudissements ou une simple réception polie, que le piano sur lequel vous allez jouer soit bon ou exécration, que votre programme soit facile ou difficile, vous devez éliminer en vous tout désir de plaire et ne penser* ►

► *qu'à une seule chose, vivre la musique à l'instant même où vous la jouez, et rien d'autre. Car le reste n'est qu'illusion."*

Tout comme le musicien qui a répété inlassablement son programme avant d'affronter un

auditoire, le metteur en scène a peaufiné au mieux son découpage avant de se confronter au plateau, mais il lui faudra, comme le musicien, rendre vivante sa pensée jusqu'alors enfermée dans des mots. ■

#### **YVES ANGELO**

Réalisation, direction de la photographie.

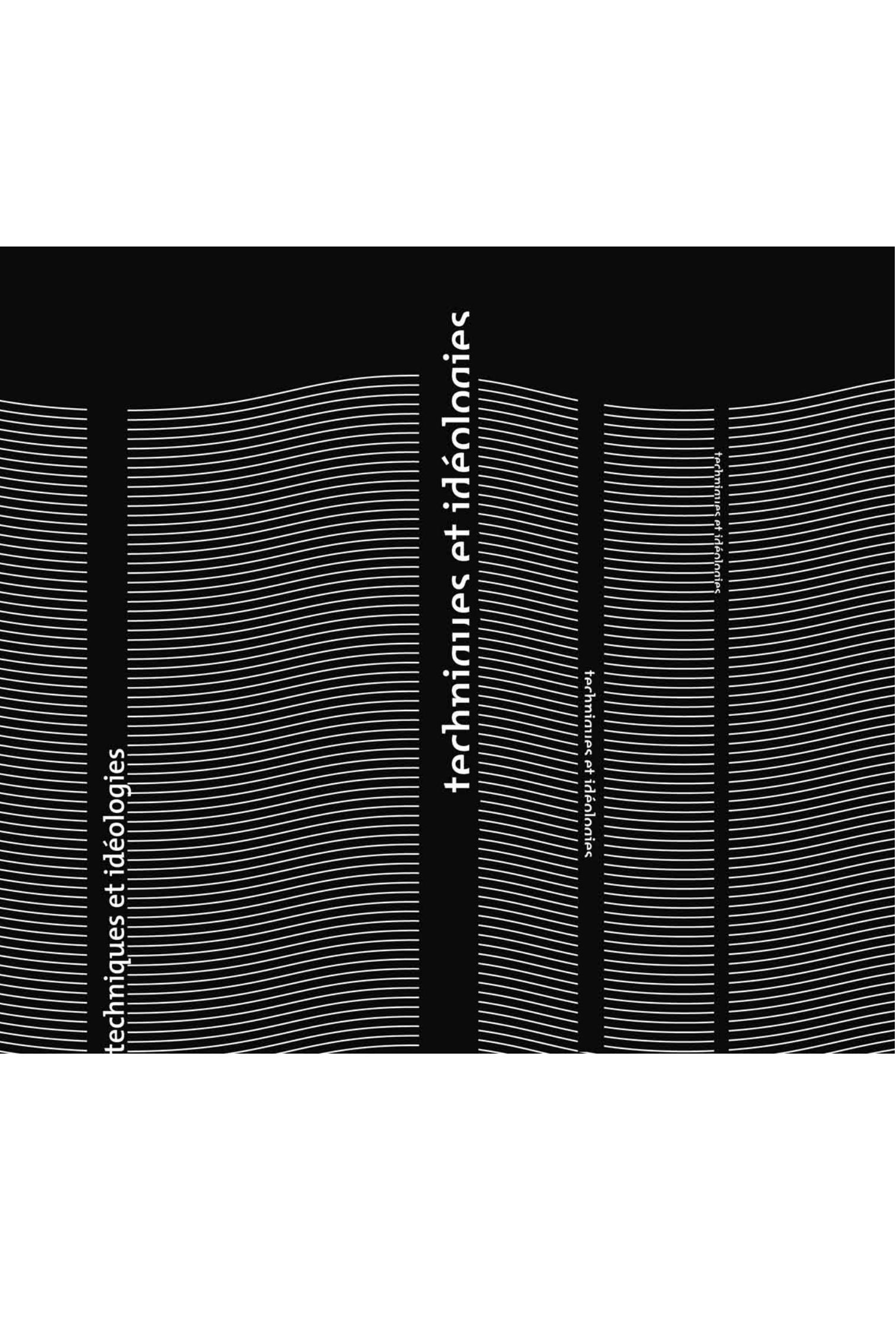
Yves Angelo, directeur de la photographie et metteur en scène, a réalisé cinq long-métrages et deux films documentaires.

Réalisateur de cinq long-métrages : *Le colonel Chabert*, *Un air si pur*, *Voleur de vie*, *Sur le bout des doigts* et *Les âmes grises*.

Sélection officielle dans plusieurs festivals internationaux, dont Venise, Toronto, Montréal, Taormina, Le Caire, Washington.

A collaboré comme directeur photo avec de nombreux metteurs en scène, dont principalement Alain Corneau, François Dupeyron, Claude Sautet, Claude Miller et Claude Berri. Six nominations aux Césars et trois Césars de la meilleure photographie, ainsi que plusieurs prix dans divers festivals.





techniques et idéologies

techniques et idéologies

techniques et idéologies

techniques et idéologies

»» **Découpage :**  
**techniques et idéologies**

techniques et idéologies

techniques et idéologies

techniques et idéologies

## Discontinuité axiale... Une autre façon de découper l'image

Pascal Martin

### Résumé

La profondeur de champ contribue à segmenter l'image selon une classique répartition flou-net-flou. Mais sa structure est linéaire sur l'axe optique. En utilisant et en contournant les mouvements initialement réservés aux chambres photographiques grand format, il est possible de positionner à souhait la mise au point. Ainsi, le flou et le net découpent l'image en plan, ligne et point en n'importe quel lieu de la pyramide filmique. L'objectif devient un inducteur esthétique et un inducteur de sens. L'objet de cet article est, à partir d'exemples, de mieux comprendre les fondements et les particularités de cette technique.

### Abstract

*Depth of field contributes to segmenting an image with a classic blurred-sharp-blurred distribution. This structure, however, is linear on the optical axis. By using and by-passing movements initially reserved for large-format cameras, it is possible to position the focus to suit. Thus, the picture can be in or out of focus at any point on the image. The camera lens then, becomes an aesthetic tool and a producer of meaning. The object of this article is to better understand the foundations and peculiarities of this technique by way of examples provided.*

Le découpage suggère la notion de "fragment" liant de fait, point de vue, échelle de plan, stratification de l'espace, champ couvert. Dans tous les cas, la pyramide scénique est appréhendée soit dans son intégralité, soit selon des strates, établissant un continuum entre netteté et flou. Il existe pourtant une alternative intéressante consistant à segmenter la scène par des plans de front non perpendiculaires à l'axe optique, créant ainsi un "flou de discontinuité axiale". Prenant son origine dans une particularité de l'optique, ce concept prouve, s'il en était besoin, que l'objectif est bien un inducteur esthétique et un inducteur de sens.

On sait que *Citizen Kane* marque une rupture fondamentale dans la sémantique filmique en utilisant, comme le précise André Bazin, "un découpage en profondeur de champ, qui tend à la disparition de la notion de plan dans une unité de découpage". La profondeur de champ est ainsi à l'évidence un vecteur du langage cinématographique, et à travers elle, l'objectif passe du statut d'objet à celui d'artifice indissociable de la création. Optiquement, par transformation homographique<sup>1</sup>, il établit le lien entre l'objet et l'image, et définit une stratification de l'espace. Si le point de vue est déterminant, quantitativement, trois autres éléments influent sur cette stratification : la mise au point, l'ouverture, et évidemment la distance focale. Plus subtilement interviennent des caractéristiques qualitatives, qui modulent aussi la physionomie de l'image. La conjonction de ces éléments constitue une diégèse propre à l'image, de facture assez conventionnelle, mais qui peut être encore accentuée si l'on utilise le flou de discontinuité axiale. Il s'agit d'une technique qui dérive du contournement

<sup>1</sup> André BAZIN, *Orson WELLES*, Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1985, p. 69.

<sup>2</sup> Conjugaison optique.

d'une règle mise au point en photographie, celle dite "de Scheimpflug". Le principe consiste à moduler le flou selon différentes zones de l'image, en faisant en sorte que la transformation homographique devienne non cohérente. Il n'y a alors plus de classique progression "flou-net-flou" le long de l'axe optique, mais une rupture spatiale dans la transition. Plus concrètement, telle ou telle partie de l'image peut être attachée à une qualité et quantité de flou différentes.

### Cinématique et discontinuité axiale

Patrick MESSINA, Bernard LEMELLE (illustration 3) et Tiziana De SIVESTRO sont, entre autres, pour la photographie, les promoteurs de l'utilisation de cette technique. La plupart de ces photographes travaillent avec un matériel du type grand format. Leur motivation ne réside pas uniquement dans l'utilisation d'un système dont la surface d'enregistrement est importante, mais plutôt dans la possibilité de contourner les bascules et les décentrement de chacun des corps de la chambre. Il s'agit de mouvements en translation ou en rotation, qui peuvent être appliqués non seulement au corps avant (là où se trouve l'objectif), mais également au corps arrière (là où se trouve l'émulsion ou le capteur). Une utilisation appropriée de ces mouvements induit des modifications de perspective sur l'image et permet de mieux répartir le plan de mise au point. En cinéma, pour obtenir des effets similaires, il faut recourir à un matériel plus compact et évidemment adaptable selon les différents types de caméras. Celui du célèbre fabricant Arri est dédié à cette fonction notée simplement système *Swing and Tilt* (illustration 1).

Une alternative<sup>3</sup> consiste à utiliser des objectifs initialement destinés au format 35 mm en photographie - Canon, Nikon *Swing and Tilt* - Plus récemment, un objectif particulier, le Lensbaby (illustration 2) a trouvé des applications pour le moins intéressantes, alliant modification du plan de stratification et défauts optiques, notamment pour *Le Scaphandre et le papillon*, de Julian SCNABEL. Bien que l'amplitude des mouvements



Illustration 1



Illustration 2

soit légèrement plus faible en cinéma qu'en photographie, les effets n'en sont pas moindres pour autant. En combinant, en effet, bascule de point<sup>4</sup> et mouvement de la caméra à cette technique, les limites sont au contraire repoussées et la sémantique filmique s'en trouve accrue puisque la pyramide filmique peut être stratifiée selon n'importe quel plan corrélant axes spatiaux et une unité temporelle propre.

**Le découpage s'inscrit alors dans une unité temporelle qui passe du point à la ligne, de la ligne au plan, et du plan au volume...**

La stratification de l'image par flou de discontinuité axiale a été souvent utilisée dans les images publicitaires. Ces messages sont très brefs et l'effet consiste à attirer l'attention du spectateur, par quelque moyen que ce soit, vers le produit mis en valeur. Le flou utilisé n'est pas au

<sup>3</sup> On ne développera pas dans ces pages le système Frazier.

<sup>4</sup> Changement continu de la mise au point pendant le tournage d'un plan.

► demeurant gênant dans la mesure où sa durée à l'écran est faible et s'inscrit dans une unité temporelle limitée (les messages sont de l'ordre de 30 secondes). En ce qui concerne un long métrage, si les intentions restent identiques, le message peut-être nuancé par la durée ou la répétition de son usage. Il n'est pas rare qu'un réalisateur y ait recours à plusieurs reprises. Notre propos n'est pas de citer tous les films ayant utilisé cette technique, mais de nous attarder sur quelques effets prégnants et remarquables.

Dans *Snake Eyes*, Brian DE PALMA montre l'image d'un boxeur bord cadre en plan serré. On distingue à l'arrière-plan un attroupement et un homme qui désigne le boxeur du doigt. Son geste est le signal donné pour qu'un complice assassine un homme politique présent dans le public.



Illustration 3  
© Bernard Lemelle

La scène en tant que telle n'a rien de particulier, si ce n'est que les cordes du ring sont floues, alors qu'elles sont situées entre les protagonistes nets. La discontinuité segmente l'espace en deux zones

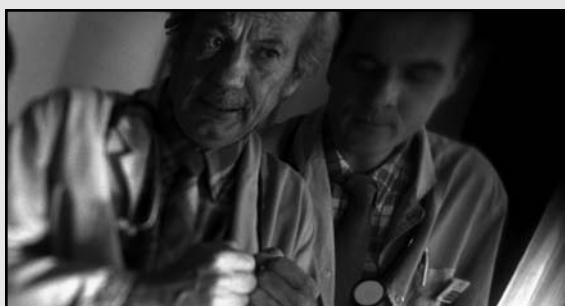
offrant ainsi les deux aspects qui, pour le découpage du film, s'avèrent fondamentaux. C'est un moment charnière du scénario : à aucun autre moment l'effet n'est réutilisé.

Dans le remarquable film de Julian SCNABEL, *Le Scaphandre et le papillon*, le flou de discontinuité axiale est utilisé sous deux formes différentes. La première pousse le paroxysme jusqu'au défaut optique du procédé, la seconde reste plus conventionnelle, mais s'apparente à une déclinaison du précédent. Victime d'un A-V-C, Jean-Do (pour Jean Dominique), se réveille après un coma de trois semaines. Paralysé, il ne peut communiquer que par ses battements de paupière. Dans un premier temps, sa perception est fortement altérée. L'équipe image a choisi, fait assez rare, d'utiliser le *LensBaby*. Cette optique, des plus basiques, est constituée d'un simple doublet achromatique, qui présente des résidus d'aberration de champ et d'inclinaison<sup>5</sup>. Sa particularité réside dans sa monture pouvant se mouvoir selon les principes que nous avons évoqués précédemment. La conjonction de ces deux éléments offre des images peu définies, magnifiées par le flou de discontinuité axiale. La séquence de début du film, composée de plans subjectifs, jette le spectateur dans le trouble tant la restitution de l'espace est inhabituelle (illustrations 4 et 5). L'espace est découpé, voire morcelé, en quelques zones partiellement nettes, offrant une appréhension partielle d'un point plutôt que d'un plan. Les mouvements de la caméra accentuent l'effet, puisque le champ est scruté, analysé, voire segmenté en chaque lieu. Dans la mesure où la profondeur de champ est extrêmement faible, si le lieu où la mise au point est réalisée ne correspond à aucun objet réel,

**5**  
Ces deux types d'aberrations provoquent des défauts qui altèrent la qualité de l'image plus particulièrement sur les bords.

la résultante correspond à une image complètement floue. Cette caractéristique représente la variation erratique de l'accommodation de Jean-Do.

Un geste chirurgical<sup>6</sup> permet au personnage de recouvrer une perception moins détériorée. À partir de cet instant du film, de nombreux plans subjectifs utilisent la technique que nous avons présentée au début de cet article, avec des effets assez



**Illustration 4**

© Pathé Renn production - France 3 Cinéma - CRRAV 2007



**Illustration 5**

© Pathé Renn production - France 3 Cinéma - CRRAV 2007

modérés. Ainsi, par exemple, un plan où l'une des thérapeutes se penche vers Jean-Do (illustration 6) : on distingue un léger flou sur une des parties de son visage, généralement son œil. Le champ est donc découpé, non pas ici pour renforcer quelques points à mettre en valeur, mais pour marquer des

endroits qui devraient l'être. On perçoit un ensemble paradigmatique, où l'œil est le point central du dispositif "regardeur-regardé". Ces altérations constituent justement l'effet prégnant de la scène.



**Illustration 6**

© Pathé Renn production - France 3 Cinéma - CRRAV 2007

Dans *In the cut*, Jane CAMPION a aussi eu recours à cette technique. Mais selon une logique différente, puisqu'il ne s'agit pas de plans subjectifs, mais de plans marquant le rapport à l'environnement de l'héroïne. Il s'agit, rappelons-le, d'un thriller. Afin de définir un mode de stratification particulier, l'usage de la discontinuité axiale donne une valeur particulière à chaque élément de la scène filmée. L'exemple suivant est intéressant : dans le métro, l'actrice Meg RYAN sort d'une rame, à l'arrière-plan deux personnes portent une énorme gerbe de roses rouges en forme de cœur (illustration 7). On peut lire en lettres rouges, le mot MOM. Le plan de mise au point est diagonal, passant successivement de l'actrice au cœur fait de roses, puis, en obliquité, à la dernière rame de métro. Le plan marque les doutes qu'elle éprouve, à ce moment précis, sur les rencontres qu'elle fait. Dans un autre plan, on retrouve l'héroïne seule sur une route : elle vient d'échapper à un meurtre. On distingue un axe de ►

**6**  
Afin d'éviter une sclérose de l'une des cornées, la paupière de l'œil le plus abîmé est cousue...



**Illustration 7**  
© Droits réservés

netteté qui découpe la scène suivant un axe méridien, comme une continuité discontinuée entre deux états (illustration 8).



**Illustration 8**  
© Droits réservés

Dans le cadre d'une étude réalisée<sup>7</sup> à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière sur le flou-net de profondeur, la scène suivante a été tournée : un jeune couple dîne, l'un en face de l'autre, dans un restaurant. Un jeu de séduction s'installe entre l'homme de dos et la serveuse. Le plan de mise au point passe du fond de la salle au décolleté de la serveuse, laissant dans le flou la compagne du jeune homme, qui s'est aperçu de cette situation.

**7**  
Section cinéma (promotion 2009), application du cours de seconde année : module Spatialisation des images.



**Illustration 9**  
© ENSLL Ciné Promo 2009



**Illustration 10**  
© ENSLL Ciné Promo 2009

On comprend de façon très évidente l'intention marquée ici : les deux jeunes femmes, bien que très proches l'une de l'autre, n'offrent pas le même intérêt durant ce plan subjectif. Le flou crée sur une partie de l'image des zones qui attirent paradoxalement l'attention, puisqu'en théorie elles devraient être nettes. On assiste à un aller-retour visuel marqueur de sens, conjuguant discontinuité axiale et bascule de point (illustrations 9 et 10). Ce découpage dans la stratification de l'image est repris dans une autre scène où deux personnes trinquent à une autre table. Le plan est serré, les coupes de champagne n'ayant pas le même degré de netteté. D'où une partie des autres éléments de la table apparaît plus nettement (illustration 11). La discontinuité axiale devient un élément fort de la narration.



**Illustration 11**

© ENSLL Ciné Promo 2009

## Modifications des schèmes visuels ou iconiques ?

Le flou de discontinuité axiale marque une rupture avec nos classiques schémas perceptifs. La conjonction de muscles oculomoteurs surprenants et d'une variation accommodative quasi instantanée, donne l'impression d'un sentiment de profondeur de champ visuelle infinie. Ce n'est finalement qu'illusion, puisque dès que nous fixons un point de l'espace, tout ce qui est en avant, en arrière (hors des aires de Panum, seuil de la diplopie), en haut, en bas, à droite, à gauche semble vague et confus<sup>8</sup>. La raison en est simple et assez connue, puisque le réflexe accommodatif est maculaire et la vision fine fovéale (nous ne percevons vraiment nettement que sur une zone très réduite de notre champ de vision). Lorsque nous observons une image, qu'elle soit fixe ou animée, notre regard est continuellement en mouvement, il explore chaque partie de l'image, cherchant par une forme que nous pourrions qualifier de macro-nystagmus, à isoler chaque détail important. Le célèbre photographe Willy RONIS<sup>9</sup> établit ainsi les différences entre le vague

et le flou et explique pourquoi selon lui, il ne faut pas assimiler l'œil et l'objectif.

“Le vague est une notion biologique, psycho-physiologique, alors que le flou est une notion purement physique, optique. Parce que la différence, c'est que la vision vague, c'est la vision que vous avez physiologiquement lorsque regardant un objet rapproché, ce qui est autour, c'est vague. On ne peut pas dire que c'est flou, c'est vague, parce que sur une image elle-même, lorsque vous avez un fond flou, vous regardez nettement votre flou. Alors que lorsque je vous regarde, et que tout le reste est vague, si je veux regarder le vague, il devient net.”

Et d'ajouter :

“Les règles formelles dans la composition, le rapport des volumes, le primat de l'essentiel sur l'accessoire, et la nécessité que l'accessoire ne distraie pas l'esprit, de considérer l'essentiel : c'est là qu'il y a une différence entre la vision entre le flou et le vague, lorsque, par exemple, je vous photographie à cette distance et qu'il y a de la foule qui se balade derrière, ou même des gens qui s'arrêtent, je ne suis pas gêné par ce qui se passe derrière, mais si je fais une photo, à ce moment là certains détails à gauche et à droite de votre personne peuvent être extrêmement gênants, parce que soit quelqu'un va me regarder, soit quelqu'un va me montrer à son voisin, chose que je ne verrai pas si je vous regarde et si cela se passe ►

**8**

On préférera ce terme à celui de flou, qui ici devient un contresens.

**9**

Entretien réalisé à son domicile en janvier 2000. Le propos est un peu long mais sa valeur incite à publier cette partie intégralement.

► derrière, parce que physiologiquement l'angle de vision net est très étroit.”  
Et de conclure avec une expérience de plus 70 ans d'expérience photographique et des milliers de clichés réalisés :

“Autrement dit, l'œil et l'objectif voient différemment, et c'est ça que la plupart du temps les photographes n'ont pas assimilé. Parce qu'ils pensent qu'ils ont vu ce qu'il y avait autour, en réalité, ce n'est pas vrai : ils n'ont pas vu. Et la vision globale, c'est cette aptitude qu'on ne peut pas avoir de naissance, parce que physiologiquement, elle ne nous est pas donnée, physiologiquement elle est impossible. Donc, de vous-même, il faut que vous ayez une agilité du coup d'œil, une capacité de maîtriser à la fois l'analyse du sujet principal proche et de ce qui se passe derrière pour que l'accessoire ne fiche pas en l'air votre image.”

La pertinence du propos est remarquable et renforce le fait que la technique que nous décrivons ici n'est finalement pas si éloignée de certains de nos schémas visuels classiques. En partant du principe que la vision globale est impossible, le triptyque attention-perception-accommodation admet une discontinuité spatiale et temporelle qui finalement ne demeure pas si éloignée des images réalisées grâce à la technique que nous relatons, et qu'il convient de dissocier justement de cette appréhension de l'image coplanaire cinématographique. La présence du net au milieu d'une discontinuité flou-net devient un vecteur sémantique évident et participe au découpage puisqu'il induit une narration en forçant le

spectateur à poser son regard et à fixer son attention sur des points particuliers.

Cette technique de stratification entraîne une esthétique particulière du flou dans la mesure où les taches résultant de plans non nets subissent des déformations importantes. On pourrait, ce qui ne serait pas une absurdité optique, comparer ces taches à de pseudo-focales de Sturm, éléments prégnants de l'astigmatisme. Il n'est pas inutile, pour mieux en saisir la portée, de s'attarder sur son principe technique.

### Modification du plan de mise au point par transformation homographique

Rappelons qu'avec un appareil classique le plan de mise au point est perpendiculaire à l'axe optique. Il est donc nécessaire de recourir à la profondeur de champ afin de pouvoir enregistrer des objets de dimensions importantes ou étalés le long de l'axe. La conjonction de bascules et de décentrement<sup>10</sup> appropriés permet de repousser les limites imposées par la fixité classique des appareils dits rigides.

On peut raisonner assez simplement sur le schéma suivant :

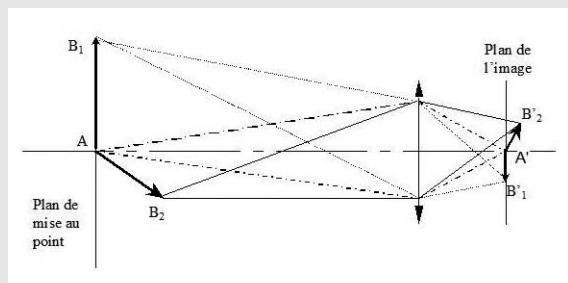


Schéma 1

<sup>10</sup>

De nombreuses publications de niveau très différent existent sur les chambres grand format. Ce paragraphe ne peut traiter toutes les applications de ce type de matériel et prétendre à l'exhaustivité. Après un bref rappel des caractéristiques de ces instruments, seuls les points relatifs à la présente recherche seront évoqués. Mathématiquement, à l'aide des transformations colinéaires, il est possible de déterminer les positions relatives de l'objet et de l'image dans l'espace. On privilégiera dans cet exposé les schémas descriptifs aux produits matriciels.

Un objet  $AB_1$  appartenant au plan de mise au point admettra une image nette  $A'B'_1$  sur le plan de l'image par la classique conjugaison optique. Il s'agit d'un cas élémentaire, considéré comme un "cas d'école".

Si un objet  $AB_2$  est maintenant incliné, son image  $A'B'_2$  ne sera en théorie pas complètement sur le film.  $A'$  pourrait être net, tandis que  $B'_2$  ne le serait pas. Afin que l'intégralité de cette image soit nette, il faudra recourir à la profondeur de champ.

Dans certains cas, l'augmentation de la profondeur de champ n'est pas envisageable (pour de multiples raisons qu'on ne développera pas ici). Afin, malgré tout, d'enregistrer l'objet  $AB_2$  de façon parfaitement nette, la seule solution est d'incliner le corps arrière pour que les points images  $A'$  et  $B'_2$  se trouvent sur le plan de l'image.

En photographie, cette méthode est dite "loi de Scheimpflug". Elle précise que le prolongement du plan image, celui de l'objectif et celui de l'objet se coupent suivant une droite perpendiculaire au plan de la figure. Le cas envisagé ici représente une bascule du corps arrière. L'application de la règle de Scheimpflug serait respectée si le corps arrière conservait sa position verticale, et si le plan de l'objectif basculait vers l'avant. Ce large éventail de possibilités permet de modifier la perspective des objets photographiés.

L'hypothèse simplificatrice, en général présentée, est celle d'un objet plan (un tableau, un échiquier ou une photographie, etc), dans le cas d'un volume hétérogène (une nature morte publicitaire ou une machine industrielle, etc). Il appartient alors au photographe de définir lui-même quel sera le plan

de mise au point. C'est précisément dans ce cas que la profondeur de champ est indispensable. Dans les approximations mathématiques les plus simples, on admettra qu'elle respecte la même règle, les prolongements des plans avant et arrière se coupant également selon la même droite définie précédemment.

## Une rupture avec les conventions établies

La discontinuité axiale repose sur une utilisation inverse de la règle de Scheimpflug. En voici une explication schématique.

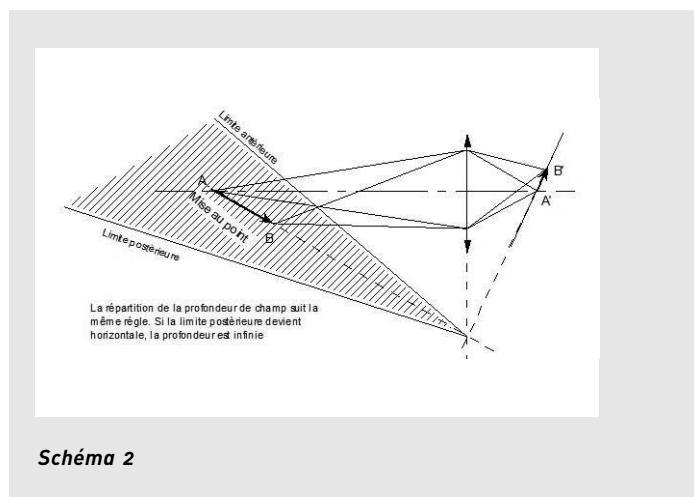


Schéma 2

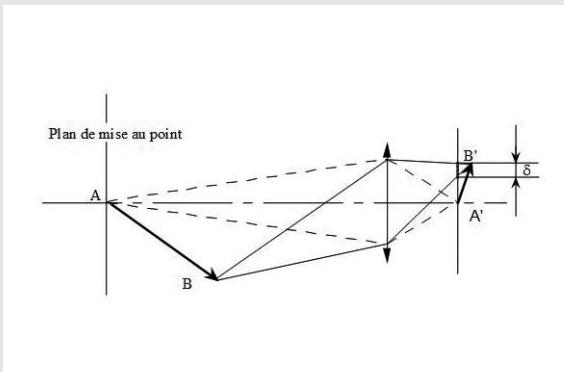
En reprenant le schéma correspondant à l'objet incliné sur l'axe optique, on constate que seul le point  $A$  sera net sur le film. Le point  $B$  provoquera quant à lui une tache dont le diamètre est  $\delta$ . La tache deviendra d'autant plus importante que l'on s'éloigne de  $A'$ .

Afin que  $B'$  soit sur le film, il faudrait dans ce cas

11 Une théorie définit l'extrémité des zones avant et arrière par des branches d'hyperboles.

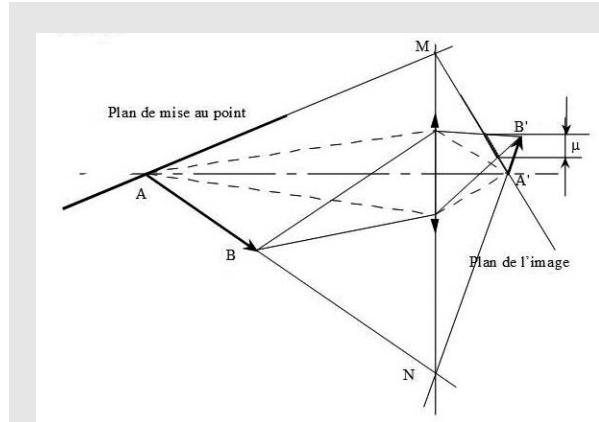
- incliner le plan de l'image, comme on l'a déjà expliqué, suivant son axe principal. Or, la technique consiste justement à basculer le corps arrière dans le sens opposé.

Dans ce cas, la trace laissée par le point B' devient plus importante que précédemment. Son diamètre noté  $\delta$  est supérieur à  $\mu$ . Le schéma précise que la position du corps arrière donne dans ce cas une intersection des prolongements objet, objectif, image en M, alors que selon la position de l'objet l'application de la règle de Scheimpflug prévoit logiquement une intersection en N.



**Schéma 3**

En imaginant des plans de front perpendiculaires au plan de cette page, il est facile de concevoir qu'une ligne passant par A' sera nette. Dans l'hypothèse inverse, ces lignes sont réduites à des points (intersection d'une droite et d'un plan). Certes, le cas que nous avons choisi d'étudier est simple. Dans la pratique, le choix du plan de mise au point dépend du sujet, mais aussi, indéniablement, de ce que l'on souhaite mettre en évidence ou au contraire laisser dans le vague. Par exemple, il est possible sur un visage de ne faire la mise au point que sur un œil, et d'étaler la quantité de



**Schéma 4**

flou différemment, selon plusieurs axes, comme en témoigne les quelques images présentées dans cet article.

La modulation des mouvements a comme conséquence logique une modulation du flou. Il est facile de comprendre que  $\mu$  est fonction de l'inclinaison du plan de l'image. En conséquence, cette technique permet de jouer non seulement sur la répartition spatiale des zones, mais aussi sur les quantités et qualités de flou.

### Petit rappel pour compléter

**La profondeur de champ : un concept né d'une somme de défauts.**

On sait, depuis Descartes, qu'un point objet ne peut admettre qu'un point image net à travers une lentille. La surface sensible est plane : elle ne peut donc enregistrer la profondeur (pouvant s'étendre de quelques dizaines de centimètres à l'infini). Pourtant, celle-ci est représentée alors qu'en théorie seul un plan de coupe devrait être net. Toute une somme de défauts amène à créer ce phénomène : les qualités relatives de l'objectif,

de l'émulsion, et bien évidemment du système visuel. Si l'ensemble de la chaîne photographique tendait vers la perfection, la profondeur de champ tendrait, elle, vers zéro... Osons alors une affirmation : la photographie n'aurait certainement jamais été inventée ! Le principe de la profondeur de champ s'explique sans calcul, simplement en analysant la figure suivante :

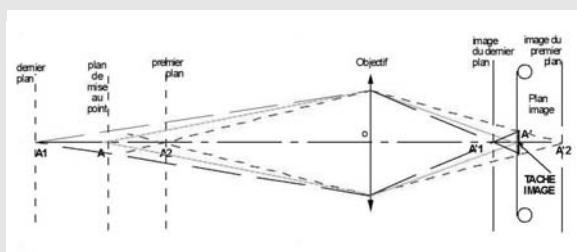


Schéma 5

On raisonnera sur l'axe optique, mais la démonstration vaut pour tous les points appartenant aux plans perpendiculaires correspondants. La mise au point est réalisée sur A. L'image A', dans les conditions de Gauss, est assimilable à un point, que l'on considèrera sans dimension. Un point objet A<sub>1</sub> situé derrière A forme une image A'<sub>1</sub> en amont du plan du film, ou du capteur si l'on tourne en numérique. Sa projection sur le film est donc une tache dont le diamètre est d'autant plus important qu'il en est éloigné. Un point A<sub>2</sub> situé devant A, forme un point image derrière le film, et l'intersection du cône et du plan forme également une tache. Tout le concept de la profondeur de champ repose sur la discrimination spatiale de la tache assimilable ou non à un point : à partir de quel moment l'œil

cessera-t-il de voir un point, et le considèrera alors comme une tache ? La simplicité de cette théorie n'est en fait qu'apparente, puisqu'il ne peut y avoir d'aspect manichéen (net ou flou), mais bien une continuité entre le net le flou, dépendant du nombre important de paramètres, à la fois physiques, cognitifs et perceptifs.

Le diamètre de cette tache est directement lié à la géométrie des rayons, et dépend ainsi de leur angulation et des positions relatives des points images entre eux. Pratiquement, cela se traduit par une corrélation directe entre l'ouverture, la distance focale et la distance de mise au point, éléments prégnants de la pratique. Le flou de discontinuité axiale ne vient pas en rupture avec ces trois paramètres mais rajoute un artefact visuel supplémentaire.

### Conclusion : profondeur et flou de discontinuité axiale

Les altérations de la notion d'espace d'une image, qu'elle soit photographique ou cinématographique, sont liées à la retranscription de la réalité sur une surface en deux dimensions. Notre vision engendre, sauf anomalie, la perception de la troisième dimension. Deux mécanismes connexes y participent : l'un reposant sur la variation rapide d'accommodation et l'autre sur la convergence de chacun des yeux vers l'objet regardé. Au sein du cortex visuel, le relief est reconstitué sur le principe d'une description segmentée.

Cette segmentation est déterminée par divers éléments : groupement, discrimination de la texture, perception de la couleur, du mouvement et bien évidemment de la profondeur. Pour le ►

► quidam, ces phénomènes naturels concourent à une impression de netteté visuelle étendue. Comme on ne peut appliquer à une image, quelle que soit sa nature, les particularités propres à la physiologie oculaire, on a imaginé toute une somme d'indices qui concourent à donner une impression de profondeur. Dans le cas d'une image, ces indices de profondeur sont, pour les plus évidents : la texture, le recouvrement, la taille apparente et la position relative d'un objet dans l'espace, les variations d'éclairage, et bien évidemment la perspective géométrique. Ces éléments définissent un concept de spatialité, conséquence induite par la profondeur de champ supposée.

Le flou de discontinuité axiale n'est pas en rupture avec ces indices. Il vient au contraire apporter un facteur de modulation dans l'esquisse du trop formalisé, du trop net. Il devient un vecteur d'attention, faisant apparaître plans, lignes, points, créant ainsi une identité sémantique propre à chaque zone de l'image. Ces trois éléments constituent la base de la géométrie euclidienne, à partir de laquelle il est possible de découper l'espace. Les concepts technologiques que l'on a présentés ici ont une caractéristique commune : ils sont utilisés

dès la prise de vues, et non pas en post-production, et jouent sur les modulations directes que peut proposer l'objectif et toute sa richesse. Force est de constater que le spectateur assimile ces flous plus facilement qu'autrefois. La raison est culturelle et s'explique par une évolution du rapport que nous avons aujourd'hui face aux images et à leurs multiples formes<sup>12</sup>.

On peut donc imaginer que cette technique sera de plus en plus utilisée au cinéma, que la captation demeure encore quelque temps argentique, ou qu'elle devienne complètement numérique (le support n'étant pas un élément rédhibitoire). Dans tous ces cas de figure, une autre façon très particulière et novatrice de découper l'image y trouvera sa place, et l'objectif même n'y sera pas étranger... ■

#### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- > "Le flou / net de profondeur en cinémascope", Colloque International en Sorbonne : "Le cinémascope, ses origines, son héritage", sous la direction de Jean-Jacques MEUSY et Michel MARIE, décembre 2002, publié en 2003, p.193-203.
- > "Le flou / net de profondeur ou un héritage inattendu", in *Cahier Louis-Lumière*, sous la direction de Gérard LEBLANC (École Louis-Lumière et Université de Paris III), septembre 2003, pp.42-61.

#### PASCAL MARTIN

Pascal Martin est maître de conférence à l'École Nationale Supérieure LOUIS LUMIERE. Il y enseigne l'optique appliquée dans les sections photographie et cinéma. Il a collaboré à plusieurs revues professionnelles et a été désigné plusieurs fois Expert auprès des tribunaux. Ses travaux de recherche sur le flou-net de profondeur tentent de trouver des outils pratiques et théoriques afin d'établir la connexité des champs techniques, esthétiques et sémantiques de l'image. Il participe également au projet de recherche Ciné-relief et est chercheur au LISAA de l'Université Paris-Est.

#### 12

Le développement de ce point de vue constituerait un article à part entière, mais plusieurs études montrent aujourd'hui que le flou est accepté sur bon nombre d'images et ne reste pas uniquement réservé à une frange étroite de spectateurs.

## Découpage et idéologie cinématographiée

| Alain Aubert

### Résumé

Le découpage, alors qu'il est l'opération fondatrice du filmique, semble délaissé dans le discours dominant. C'est qu'il était souvent en apparence le jardin secret du réalisateur. Sauf manuels ou analyses textuelles, il fut peu vraiment exploré en soi. C'est qu'il a quelque chose d'un mythe. En vérité, il est surdéterminé par d'autres instances. Lesquelles ? Car avec lui naît l'entité ultime et absolue de tout film : "l'idéologie cinématographiée".

### Abstract

*Although it is the founding film-making operation, cutting seems to have been left out of the prevailing rhetoric. Because it was apparently the film director's most secret place. Except in textbooks and text analyses, it has hardly been explored for its own sake. Because of its myth-like quality. Indeed, overdetermined by other instances. Which ones ? The ultimate and absolute entity of any film came into being with it : the ideology of movie-making ?*

Metz distingue la théorie située "du côté des discours filmiques déjà tenus", et celle "du côté de l'œuvre à venir". Notre propos, qui part du découpage et y revient, sera d'abord du côté du

film à venir, puis du côté des discours tenus, pour en saisir la rétroaction. En prenant le *droit de recul* de "l'analyste", sans perdre de vue, à terme, la *défense* du "créateur", il sera explicatif puis programmatique. On connaît l'exhortation hitchcockienne : "Il faut découper". Or le découpage est peu questionné. Est-il ce geste libre, neutre, intuitif et nouménal, que la doxa nous invite à y voir, ou un geste déterminé, idéologique, encadré, transitif, et refoulé comme tel ?

### 1 \_ Découpage et paradigmatique

On vise ici le découpage-opération, ou choix entre éléments préexistants, dont certains sont substituables (un panoramique l'est au champ / contre-champ). Deux unités substituables dans un syntagme procèdent du même paradigme. Dès lors, une paradigmatique du *découpage*<sup>1</sup> (non du film) est-elle possible ? Un balisage suffira, mais à quel niveau : photogramme, plan, séquence<sup>2</sup> ? Retenons le plan, dont l'occurrence définitionnelle n'a rien d'évident<sup>3</sup>. On le définira comme "système unitaire articulé champ / hors-champ" selon deux opérations : la mise en unité du plan et la mise en binôme (la mise en série, ou montage, sera écartée). Mettre en unité et en binôme, c'est choisir entre des paramètres. L'homogénéité de ces paramètres permet de les grouper en blocs, dont certains éléments seraient substituables : on peut commuter un mouvement de caméra avec un champ / contrechamp (voir la séquence de la table basse entre Camille et Paul dans *Le Mépris*) ; un travelling avant se substitue

1

BURCH Noël : (Une) *Praxis du cinéma*, Gallimard, 1969, restera fondateur (même contre son auteur) : le nominalisme n'y est que d'introduction, et parler de formes n'amène pas forcément à un formalisme rédhitoire.

2

METZ visait une syntagmatique du film (*Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, p.73) ; voir aussi ODIN Roger (*Cinéma et production de sens*, Armand Colin, 1990), etc. Notre but est plus restreint.

3

Eu égard à la double articulation en linguistique, la question fut posée dès 1969 (Metz, Gheude, Eco, Lindekens, Pasolini, etc). Certains firent du grain argentique l'unité minimale : malgré le bélinographe, ceci parut excessif ; or l'idée est aujourd'hui réhabilitée par le pixel, ou le bit, etc.

4

D'Eisenstein à Metz, Eco, Worth, Bettetini, Pasolini, etc, la gêne est nette par ce que la notion de "plan" occulte et véhicule : Eisenstein parle de "fragment" et "segment", Pasolini y découpe le "cinéma", etc.

- à un raccord dans l'axe en avant (voir le célèbre travelling avant du bal de *Jeune et innocent*). Mais on ne peut pas permuter un raccord dans l'axe et un panoramique. D'où une grille, où des commutations seront possibles et d'autres impossibles a priori. Tout découpage opère ainsi au sein de **dix blocs** (tableau 1), exigeant des éclairages forcément condensés. Envisageons provisoirement le plan fixe.

Le "point de vue" peut être assimilé au plan focal image (restitué par la visée). Il n'est qu'un strict point dans l'espace : le centre de vision de la perspective linéaire<sup>5</sup>. La hauteur de la caméra par rapport au sol (géométral) ou à ce qu'il vise, le concrétise.

"L'angulation" est liée au point de vue, d'où part une ligne virtuelle : l'axe optique de la caméra. Mais on parle d'angle là où il faudrait parler d'axialisation quadripartite : au plan horizontal, il y a l'angle que fait l'axe optique avec le décor, puis l'angle qu'il fait avec l'acteur (pouvant différer) ; au plan vertical, il y a l'angle de l'axe optique avec le décor, puis l'angle avec l'acteur (ici les mêmes, sauf trucage). "L'échelle" est déterminée par le cadre-objet qui la corréle au rectangle obligé. La distance réelle et la focale jouant, il en résulte la "distance cinématographique", liée soit à la logique de l'enregistrement situationnel, soit à celle d'une écriture filmique. Enfin, n'ocultons pas le profilmi- que : il n'y a de plan que "de quelque chose". Avec la "stratification" (car le mot profondeur voile trop de faits antérieurs), le spectateur sera plus qu'ailleurs en posture marquée (le fameux centre de vision). On en rappelle les sous-paramètres : étagement, gradient de texture, effet de masque,

rapport figure / fond, perspective linéaire, perspective atmosphérique, lumière, mouvement réel, enfin profondeur de champ. Une infrastructure en avant-plan / plan médian / arrière-plan offre des choix où la combinatoire déploie une réserve narrative. La demande de récit conjoint ici clairement la demande idéologique de réalisme. La "composition" dépend du rectangle (fenêtre). D'où le rapport contradictoire aux codes de la peinture occidentale de chevalet (horizontalité, verticalité, diagonalité, orthogonalité, nombre d'or, points forts), des codes binaires (masse / vide, symétrie / dissymétrie, directivité / non-directivité, centrage / décentrage), et jeu du mouvement réel et du hors-champ. L'aspect idéologique de ces codes a été souvent démontré.

Le "hors-champ" est structuré en zones que des articulations relient au champ<sup>6</sup>. Un ensemble est révélateur : les regards hors-champ. On y relève la pierre angulaire du dispositif-cinéma : le regard-caméra (mal spécifié). Relativement tabou, il constitue en fiction un réel verrouillage, dont on subodore la teneur idéologique. Avec le hors-champ, les choix se font sous l'emprise d'un retour du refoulé (scène théâtrale) et d'un réalisme. Il demeure donc une réserve narrative mal exploitée<sup>7</sup>.

Comment faire évoluer le plan ? On peut conserver son unité par la dynamique (ou mouvements de caméra). Le clivage signifiant / signifié offre un partage physique de figures et leur combinatoire<sup>8</sup>, et un partage sémantique à l'empirisme insuffisant<sup>9</sup>. De plus, il y a mouvement de caméra par rapport à quelque chose. D'où un sous-code inexploré, où caméra et profilmi- que s'allient (par parallélisme, par convergence, ou par divergence) en

**5**  
À ne pas confondre avec sa projection sur le "tableau", ou "point de vue" de la perspective.

**6**  
Outre le "hors-cadre", cela ira de Burch (hors-champs latéraux, haut, bas, derrière décor, derrière caméra) à la "boule spéculaire" pour certains, etc.

**7**  
Par le dialogue, le logocentrisme de la comédie l'ignore ; par l'effet spécial, la spectacularité le néantise.

**8**  
En dynamique axiale, seul l'axe optique bouge : panoramique horizontal, vertical, etc ; en dynamique translationnelle, tout le dispositif fait mouvement : travelling avant, arrière, latéral, etc.

**9**  
Il s'agit des prénotions de mouvement d'accompagnement, descriptif, dramatique, et autres.

### DÉCOUPAGE SPATIAL

MISE EN UNITÉ DU SYSTÈME ARTICULÉ "IN/OFF"	}	ESPACE DANS LE CHAMP	}	1/ POINT DE VUE 2/ ANGULATION 3/ ÉCHELLE 4/ STRATIFICATION 5/ COMPOSITION	
		ESPACE HORS-CHAMP		STRUCTURE DU HORS-CHAMP	1/ ESPACE LATÉRAL DROIT 2/ ESPACE LATÉRAL GAUCHE 3/ ESPACE SUPÉRIEUR 4/ ESPACE INFÉRIEUR 5/ ESPACE DERRIÈRE DÉCOR 6/ ESPACE DERRIÈRE CAMÉRA
ÉVOLUTION DU SYSTÈME ARTICULÉ "IN/OFF"	}	MOUVEMENT DE CAMÉRA	TYPOLOGIE PHYSIQUE	CATÉGORIES PHYSIQUES	1/ PANORAMIQUE 2/ RECADRAGE 3/ TRAVELLING 4/ TRAVELLING OPTIQUE
			TYPOLOGIE ESTHÉTIQUE	COMBINATOIRE PHYSIQUE	1/ TRAVELLING-PANO 2/ TRAVELLING OPTIQUE COMPENSÉ 3/ PRISE VOLANTE
		RACCORDS D'AXES	DISCONTINUITÉ SPATIALE RELATIVE	CATÉGORIES ESTHÉTIQUES	1/ MOUVEMENT D'ACCOMPAGNEMENT 2/ MOUVEMENT DESCRIPTIF 3/ MOUVEMENT DRAMATIQUE 4/ MOUVEMENT SUBJECTIF
				COMBINATOIRE AVEC L'ACTEUR	1/ PARALLÉLISME 2/ CONVERGENCE 3/ DIVERGENCE 4/ DISTANCE CINÉMATOGRAPHIQUE
			DISCONTINUITÉ SPATIALE RÉELLE	RACCORDS DANS L'AXE	1/ RACCORD DANS L'AXE AVANT 2/ RACCORD DANS L'AXE ARRIÈRE 3/ POINT DE VUE NETTEMENT DIFFÉRENT
				RACCORDS AVEC VARIATION D'AXE	1/ RACCORD AVEC VARIATION D'AXE À D. OU À G. 2/ RACCORD AVEC VAR. D'AXE D. OU G. ET AV. OU AR. 3/ RÈGLE DES 30 DEGRÉS
CHAMP AUTONOME	1/ RÈGLE DE CONTINUITÉ SPATIALE 2/ LOI DES 180 DEGRÉS 3/ RACCORD DE DIRECTION DES REGARDS 4/ RACCORD D'EMPLACEMENT 5/ RACCORD DE DÉPLACEMENT 6/ RACCORD DE DIRECTION 7/ RACCORD PAR LES BORDS OPPOSÉS				
CHAMP / CONTRE-CHAMP					

### DÉCOUPAGE TEMPOREL

STRUCTURATION TEMPORELLE	}	CONTINUITÉ TEMPORELLE	ABSOLUE	PLAN-SÉQUENCE ABSOLU
			RELATIVE	1/ RACCORD DANS LE MOUVEMENT 2/ AFFINEMENT DU RACCORD DANS LE MOUVEMENT
}	DISCONTINUITÉ TEMPORELLE	ELLIPSES	1/ MICRO-ELLIPSE 2/ ELLIPSE IMMÉDIATE 3/ ELLIPSE INDÉFINIE 4/ MACRO-ELLIPSE	
			INVERSIONS	INVERSIONS IMMÉDIATES
			INVERSIONS INDÉFINIES	1/ INVERSION INDÉFINIE AVANT 2/ INVERSION INDÉFINIE ARRIÈRE

Tableau 1

► une chorégraphie infinie. Ici se clôt la mise en unité. Le système articulé in/off peut aussi évoluer par la coupe et la mise en binôme. D'abord, avec le bloc des "raccords d'axes"<sup>10</sup> : ils sont programmés sous l'égide du renforcement de l'ubiquité, tout en opérant une forme de suture des fragments. Dans le "champ / contrechamp", bloc fort riche, ceux à angle obtus rentrant ou sortant sont privilégiés aux dépens d'autres virtualités. Dominants, ils forment une figure à nouveau verrouillée par le "raccord de direction des regards". On recroise la double emprise du codage scénique et d'un réalisme historiquement situé. Enfin, dans les catégories du temps, on repèrerait structurellement quatre blocs. Le "raccord dans le mouvement" est le parfait aboutissement de la suture du binôme, et cache un dualisme occulté (raccord dans le mouvement / raccord de déplacement). Ensuite vont suivre les blocs des "ellipses",



1. Coupe, découpe : expulser du cadre > épure...

(Quatre journées d'un partisan, réal. : A. Aubert)

10

Raccord avec variation d'axes : après la coupe, on passe à gauche ou à droite, d'où les fameux trente degrés, etc. Raccord dans l'axe : on s'approche ou on recule dans l'axe, d'où la "règle" du point de vue nettement différent, etc.

11

Par le nombre d'actants cadrés, on a des champs / contrechamps en "1 + 1", "2 + 2", "1 + 2", "2 + 1", etc.

des "inversions" (flash-back, flash-forward), et des "rythmes" (fondés sur le travail des durées). Une étude détaillée nous montrerait que la norme veut des codages au service prioritaire d'un réalisme narratif élémentaire.

Au total, disposant de cette grille, les choix parmi tous ces paramètres se font-ils librement, dans un espace neutre ? Poser ainsi la question (mais peut-on la poser autrement ?), c'est presque y répondre. Mais il faut d'abord replacer le découpage dans le processus où il s'inscrit.

## 2 \_ Découpage et appareil économique

Tout produit vient d'un "mode de production"<sup>12</sup>, où des propriétaires sont reliés par une relation de propriété des moyens de travail à des travailleurs inscrits dans une relation de production transformant un objet. Ceci se spécifie dans des "appareils de production", et, selon une valeur d'échange (et de développement), dans des "appareils de consommation". Sans modèle vraiment adéquat pour le cinéma, on l'élaborera en sectorisant la production / consommation en une filière à lire de façon chronologique ou structurelle, avec cinq secteurs de dix sous-appareils (tableau 2). Les forces concrètes qui jouent sur les choix supposés du découpage vont alors mieux nous apparaître.

En préalable, un secteur, dit préfilmique, regroupe un sous-appareil restreint, produisant un écrit (nommons-le préfilmique scénarique) et un autre

12

Voir l'extraordinaire somme en six volumes de FOSSAERT Robert, "La Société", Seuil, 1977, panorama temporel et spatial systématique de toutes les sociétés ayant existé, existant, ou... possibles.

13

Nous déployons d'autres préfixes à partir de ce terme (pro : devant, pour) : voir SOURIAU Étienne, "L'Univers filmique", Flammarion, Paris, 1953. L'image de synthèse remet tout en question.

lié au financement et à la logistique (préfilmique financier et administratif).

Suit le secteur dit profilmique<sup>14</sup> avec le sous-appareil en charge du décor, des accessoires et des costumes (profilmique matériel), et un autre formé par les acteurs, la figuration, etc (profilmique humain).

Un secteur s'interpose entre les précédents et le produit à venir : l'interfilmique. Un sous-appareil unit les moyens techniques de fabrication (interfilmique technique). On renvoie ici au moyen de travail (la caméra). Qu'est-ce *qui* détermine la caméra ?<sup>15</sup> Qu'est-ce *que* détermine la caméra ?<sup>16</sup> L'autre sous-appareil, en partie immatériel, englobe le découpage et des pratiques de conception et de finition (story-board et montage). Sa dominante : des langages (d'où interfilmique rhétorique).

On en vient alors au produit (discours tenu). On a dit qu'être du côté du film à venir, c'est aussi le concevoir en prenant en compte la filière de consommation. Résumons-la. Organisé de façon périphérique autour du film, le périmètre se subdivise en sous-appareils de distribution du film ("périmètre distributif"), et de consommation ("périmètre consommateur"). Notons que le film est un bien non consommable : on "consomme" tout au plus un fantasme, ce qui renvoie à l'idéologie.

Vient un ultime secteur, postérieur à la vision : le postfilmique. Un sous-appareil regroupe la réaction – bouche à oreille, etc<sup>16</sup> – jusqu'à l'institu-

tion – critique, exégèse universitaire, etc – ("postfilmique exégétique"). La filière se clôt et s'ouvre à la fois par ce qui, sans être un sous-appareil, existe pourtant : une vascularisation où *tout* film irrigue la société ("postfilmique socialisé"). Toute cette approche globale permet seule de penser *dans sa réalité* la place *concrète* du découpage<sup>17</sup>.

### 3 \_ Découpage et appareil idéologique

Cet appareil productif est la base matérielle de l'autre aspect de la filière : un "appareil idéologique" formé d'individus spécialisés dans la création et la circulation de représentations. Dans le symbolique, la filière est à lire en "écriture / lecture". Or, l'idéologie est d'abord le système d'idées d'un groupe valorisant ses intérêts<sup>18</sup>.

Dans "l'écriture", qui détermine qui ? Si d'autres sous-appareils déterminent l'interfilmique rhétorique, le découpage subit un "rapport de contingence". Exemples : le sous-appareil financier veut "que l'argent soit sur l'écran" (financiarisme renvoyant, via décor et figuration, au plan d'ensemble, etc). Le préfilmique scénarique impose la prégnance du dialogue (logocentrisme amenant le champ / contrechamp, etc). Avec le profilmique humain, le star-system (autre pôle financier) privilégie visage et regard (anthropocentrisme hypostatisant le gros-plan de visage). Mais l'interfilmique technique l'emporte, avec les effets spéciaux numériques (technicisme et spectacularisme). ►

<sup>14</sup> Des pratiques esthétiques antérieures, puis durant la découverte et le perfectionnement ; des pratiques économiques (idem) ; des pratiques directement idéologiques (pulsion occidentale vers la re-présentation du réel, la caméra comme substitut de l'œil, du mouvement, etc).

<sup>15</sup> Déterminations plastiques par le bâti, la chambre noire, l'objectif (optique, diaphragme, mise au point, focale), la fenêtre, la vision monoculaire, le rectangle ; puis pellicule, photochimie, formats, rapports ; obturation, défilement ; pieds, steadycam, louma. L'ensemble exerce des déterminations narratives. Ceci vaut pour les caméras numériques.

<sup>16</sup> Ce qui renvoie à ce que Fossaert nomme les "quasi-appareils", *op. cit.*, tome 3, p.189 à 196.

<sup>17</sup> On peut s'arrêter sur certains aspects de cette grille (relative hétérogénéité, différence d'échelles, etc), dont on voit les améliorations possibles : elle a néanmoins sa réelle efficacité quant au but visé.

<sup>18</sup> Au pluriel, ceci participe de ce qu'Althusser nomme "idéologies régionales". Une forme achevée : le management par la "culture d'entreprise".

- La “lecture” influence aussi le découpage. L'idéologie sera ici la représentation du rapport dans lequel les individus se représentent (de façon erronée) et vivent (dans l'imaginaire) un rapport (faussé) à leurs conditions réelles d'existence<sup>19</sup>. Des appareils spécialisés la produisent et la diffusent différemment au sein de “publics”, qui leur renvoient en retour des effets déformants en exigeant la considération de leurs intérêts. Le vecteur en est le péri-filmique distributif, avec ses variantes idéologiques : particularisme (salle de quartier), grégairisme de masse (grand complexe), familialisme (télévision), mondialisme instantané (satellite), nouveau particularisme individualiste (film sur le web ou sur mobile), etc. Dans le péri-filmique consumatif (vision), il s'agit d'un public de “clientèle”<sup>20</sup>. Le dispositif de projection en salle rétroagit sur tous les paramètres. La commande de masse dicte les choix : l'attente d'une foule enfermée qu'il faut subjuguier mène à la surenchère spectaculaire. Exit hors-champ, plan fixe contemplatif, rythme retenu, etc. Certes, un public de clientèle virant à “l'adhésion” perdure. Il a ses thuriféraires au sein du post-filmique exégétique (critique, universon, etc). Les cinéastes le nient, mais cela a un impact (contradictoire ou inconscient) sur leur travail et le découpage<sup>21</sup>. Enfin, le post-filmique socialisé (idéologies véhiculées que tout film exporte dans la société) se dissout dans le “discours social commun”. Réinvestissant alors la filière, celui-ci influence les sous-appareils, donc le découpage. On est ici au cœur du propos.

#### 4 \_ Le style du découpage en question

À nouveau, qui détermine qui ? Si cette fois l'interfilmique rhétorique détermine (relativement) les sous-appareils, le découpage (et le montage) les suborne dans un “rapport de nécessité” (que l'on *défend*, que le découpage soit “prévu” ou “improvisé”). Ce sera le cas relatif de ces auteurs qu'on nommera, au sens profond, les “stylistes”<sup>22</sup>. Pour nous, le *style* d'un *film* repose avant tout sur le découpage-montage. Lié en partie à la personnalité, le fait existe. Mais l'interfilmique rhétorique subit toujours des pressions précises (rapport de contingence) qu'il veut renverser (rapport de nécessité). Ce jeu des rapports *produit* le style, ce qui oblige à remettre en perspective la notion.

On fera appel à d'autres démarches : ici, la peinture. Hadjinicolaou, critiquant Wölfflin, Riegl et Weisbach, suit Antal (et Althusser), et montre que la notion de style recouvre ce qu'il nomme “*l'idéologie imagée*” : “combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques de l'image à travers laquelle les hommes expriment la façon dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence, combinaison qui constitue l'une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe”<sup>23</sup>. On n'adoptera pas mécaniquement la notion. Mais au cinéma, plus qu'au “style”, on a bien affaire à ce que l'on nommera **l'idéologie cinématographiée**. On objectera que l'idéologie imagée intègre des “éléments thématiques”. Certes, mais avec des “éléments formels” intriqués en “combinaison spécifique”. D'où, comme prévu, on intègre ici organiquement l'ensemble pré-filmique –

**19** La notion a été souvent affinée (Lukacs, Gramsci, etc). Voir bien sûr ALTHUSSER Louis, *Pour Marx*, Maspero, 1965, p. 238-243 ; POULANTZAS Nicos, *Pouvoir politique et classes sociales*, Maspero, 1968, p. 57-103, 210-243 ; FOSSAERT Robert, *Les Structures idéologiques*, Seuil, 1983 ; CHÂTELET François (dir.) et alii, *Histoire des Idéologies*, Hachette, 1978 ; et beaucoup d'autres.

**20** Autres publics : d'appartenance (religions, école, etc) et d'adhésion (associations, etc), et parfois mixité.

**21** Hitchcock a eu plus conscience de lui-même avec les “Cahiers du cinéma” (dits jaunes). Et quid de Godard et des exégèses universitaires au fil du temps ?

**22** Un auteur n'est pas forcément un styliste en ce sens. Chacun trouvera les siens (au-delà des clivages : Lang, Ozu, Bresson, Angelopoulos, Dumont, etc ; ou Eisenstein, Kurosawa, Hitchcock, Welles, les Taviani, Scorsese, le premier Carax, etc ; et aussi bien Renoir, Mizoguchi, Hawks, Antonioni ; ou Godard, Straub, Duras, etc).

**23** HADJINICOLAOU Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Maspero, 1973 : peut-être l'essai le plus avancé de lecture matérialiste (intransigeante mais respectueuse) de la peinture. Ici, p. 106.

profilmique – interfilmique, dont la dominante *devrait* rester le découpage-montage. Par ce filtre, tout ce qui est *cinématographié* devient *idéologie*, selon les rapports de nécessité et/ou de contingence. Un style peut y avoir sa place<sup>24</sup>, y compris un style de décor, de jeu, d'éclairage, déterminés selon les modalités de la filière.

## 5 \_ Qu'est-ce que l'idéologie cinématographiée ?

On pourra partir d'une définition provisoire : *l'idéologie cinématographiée est une combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques au sein d'un film ou de groupes de films, à travers laquelle les hommes expriment dans l'imaginaire la façon dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence, combinaison qui constitue l'une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe.*



**2. Coupe, découpe :**  
**être prisonnier du cadre > ancrage...**

(Quatre journées d'un partisan, réal. : A. Aubert)

Le terme pourra alourdir le texte : pour en faciliter l'assimilation, on l'abrégera en "IC".

Pas de malentendu. Elle *ne doit pas être identifiée* au concept d'idéologie même, ni réduite au simple filmage d'une idéologie. C'est un concept spécifique à reconstruire à chaque cas. Par ailleurs, l'IC (donc : idéologie cinématographiée) ne porte aucune valorisation ni dévalorisation esthétiques en soi : tout film est constitué d'une ou plusieurs IC. Inversement, aucun jugement esthétique ne peut (ne devrait...), absolument, prétendre s'en détacher. Les pratiques esthétiques seraient les vecteurs d'entités *véhiculées* et *spécifiques*. En partie vrai, cela maintient pourtant l'erreur fond / forme<sup>25</sup> et celle du contenuisme<sup>26</sup>. D'où l'idée d'une entité en partie autonome, appartenant en propre à chaque pratique esthétique, et dépassant ce dualisme. Or, il y a des "codes extra-cinématographiques" et des "codes cinématographiques". Mais si le système textuel d'un film ne transforme pas toujours les codes véhiculés qu'il combine, cela arrive néanmoins : Metz admet une certaine *cinématographisation* de ces codes<sup>27</sup>. Par ailleurs, on parle aussi "d'idéologie véhiculée" et "d'idéologie spécifique"<sup>28</sup>, mais des analystes sous-entendent une sur-signification, et à nouveau une forme de *cinématographisation* idéologisée. L'IC est cette fusion de l'idéologie véhiculée et de l'idéologie spécifique. Elle émane donc d'une pratique esthétique, dite principale, et devant être déterminante (rapport de nécessité). Or elle est surdéterminée (rapport de contingence) : par les sous-appareils (interfilmique technique surdéterminant le découpage, etc) ; par les instances économique, ►

**24** Voir GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens*, Seuil, 1970, p.153 : "Un auteur d'objets sémiotiques se meut à l'intérieur d'une épistémé, qui est la résultante de son individualité et de la société où il est inscrit". Cette épistémé "commande les combinaisons qui peuvent se trouver manifestées".

**25** Alors qu'il y a matière du contenu / forme du contenu, matière de l'expression / forme de l'expression.

**26** Voir VOLPE Galvano (della), *Critica dell'ideologia contemporanea*, Renuti, Rome, 1967, etc.

**27** METZ Christian, *Langage et cinéma*, Larousse, 1971, p.73-83, puis 87, et d'autres auteurs.

**28** Voir, quoique opposés, les numéros de *Cinéthique*, dont le n° 5 ; et LEBEL Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Éd. sociales, 1971, notamment p.109-118, et d'autres écrits qui font le partage.

PRODUCTION / ÉCRITURE

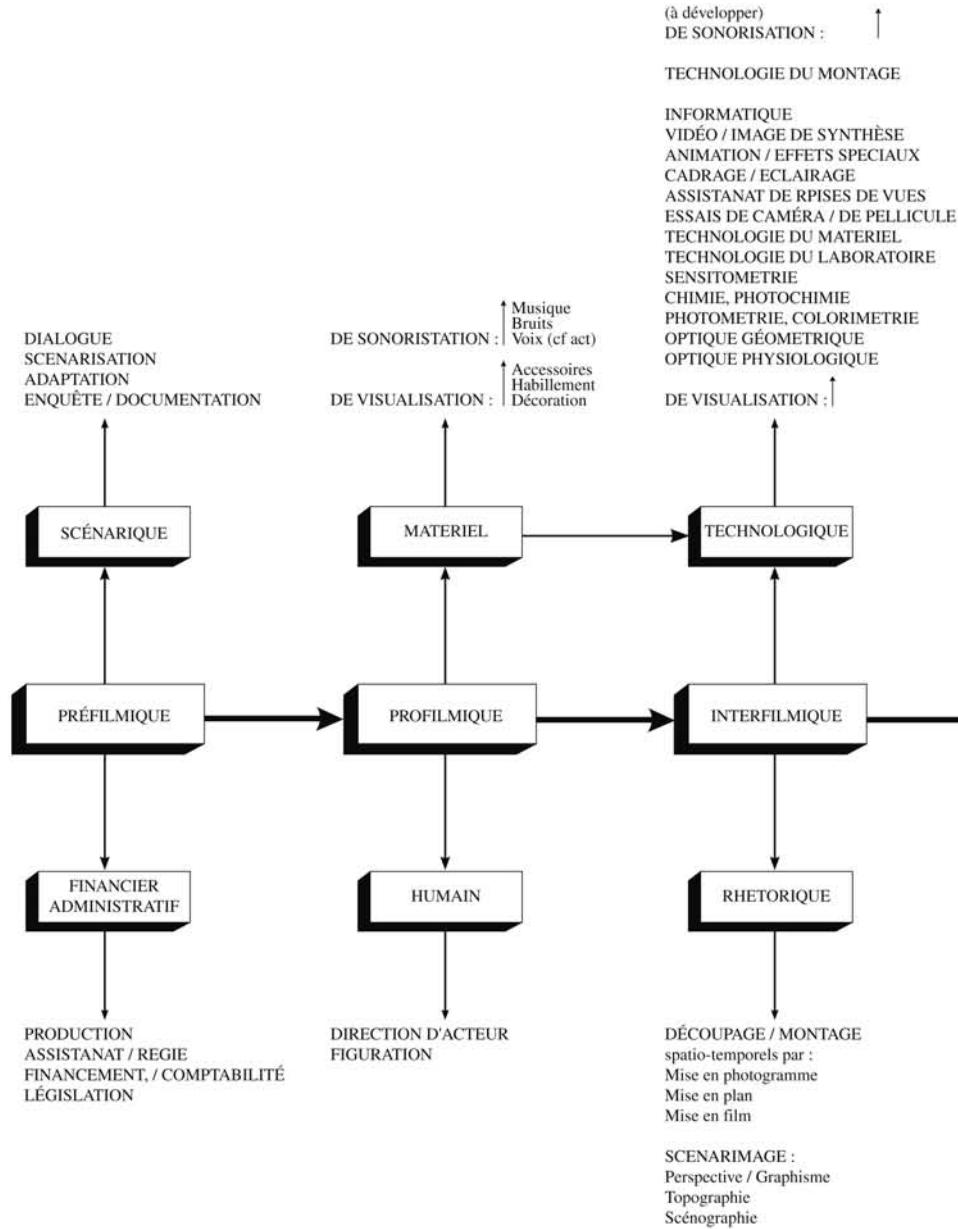
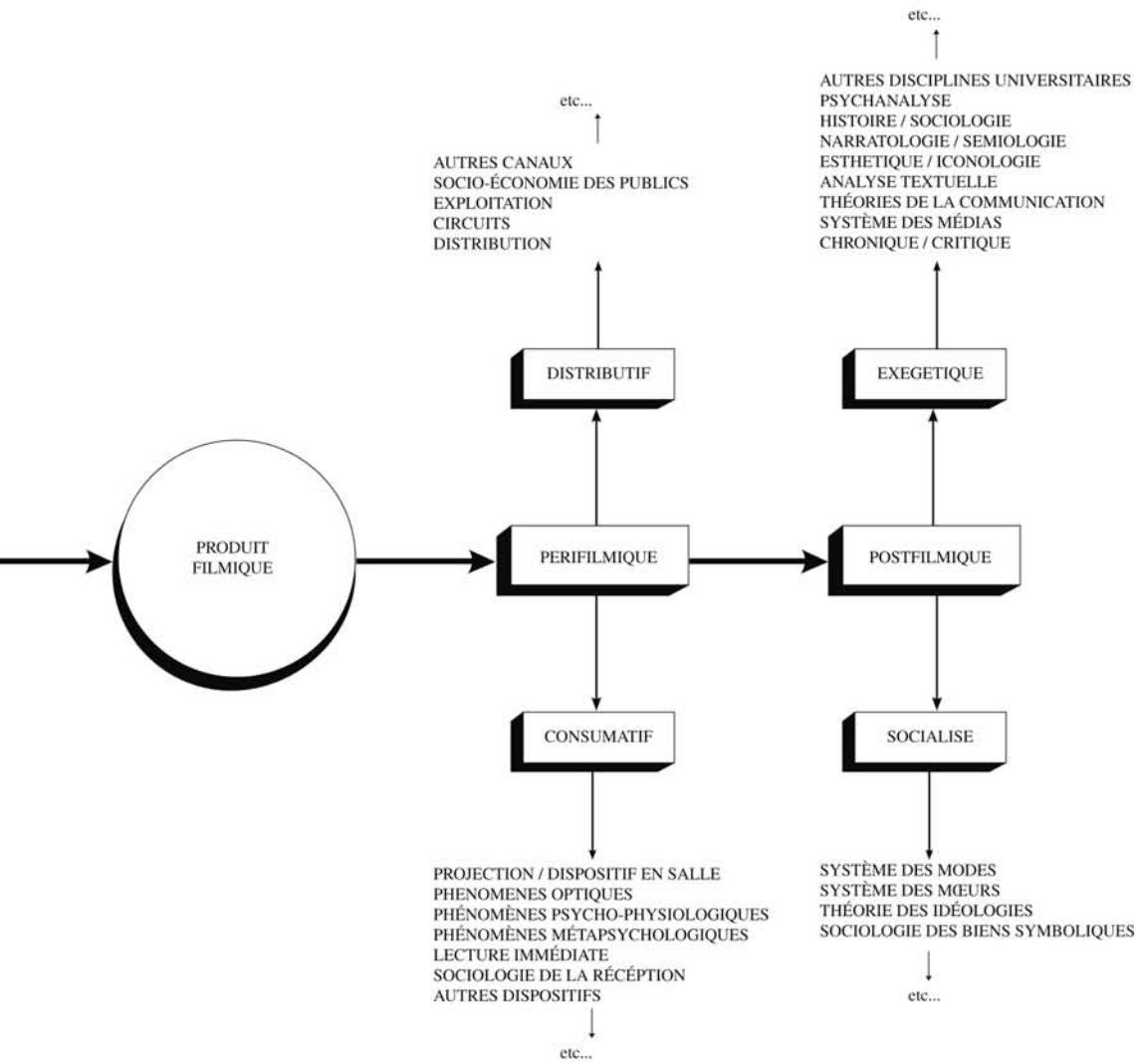


Tableau 2

CONSOMMATION / LECTURE



- politique, idéologique (l'instance politique surdéterminant les cinématographies fasciste, stalinienne, etc, sans exclure les "démocraties") ; et par la surdétermination économique (voir Althusser) en dernière instance (Hollywood, etc).

## 6 \_ Idéologie cinématographiée et couches sociales

D'où le rapport entre IC et couches sociales, délicat à définir pour le cinéma. Sans automatisme, elle est une forme de l'idéologie d'une couche, révélant une volonté réactionnaire, conservatrice, conformiste, réformiste (IC d'une jeune bourgeoisie ascendante para-gaullienne : Nouvelle vague ?), révolutionnaire (IC d'une couche petite-bourgeoise malgré elle, intellectuelle, anti-gaullienne : Godard post-68, Straub ?). Or, un double flux structure les arts dits populaires. Une couche ou des groupes, ayant une idéologie, fabriquent des produits (des films ayant telle IC), consommés par d'autres couches ("publics" n'ayant pas forcément la même idéologie). Elles intègrent et reformatent ces valeurs (ne servant pas forcément leur intérêt réel), et les renvoient en exigeant telle IC (c'est la commande sociale : le fameux "mon public"). Ceci se réinvestit dans la filière. Comment le découpage échapperait-il à de telles contraintes ? On objectera la novation : quoique fondamentale, elle est pourtant aussi (relativement) surdéterminée. Au total, une IC (composite et pas forcément la sienne) est permise par la couche dominant économiquement, qui joue ce jeu idéologique (de façon protéiforme le brouillant). Cette IC est en position "d'hégémonie" (Hollywood, etc).

Caractériser l'IC, c'est interroger cette hégémonie. Imposée par des groupes à d'autres groupes, elle prend des formes permettant aux classes exploiteuses et exploitées (avec intermédiaires) de croire "naturelle" la position que la société leur assigne. Rien de manichéen. Car après d'autres hégémonies<sup>9</sup>, celle qui s'exerce sur nous est dite "juridique". Sans s'enfermer dans une conception du monde trop explicite, elle paraît en rendre d'autres possibles. Si des refus de position menacent la domination (politique), l'hégémonie juridique dévoile ses limites, et entre en contradiction ouverte, alors qu'en temps ordinaire, la contradiction est latente. L'enjeu dépend aujourd'hui massivement de cette hégémonie. L'IC est l'une de ses composantes. Elle se scinde alors ici. Quand l'IC d'un film est dans un rapport non conflictuel avec d'autres types d'idéologies qu'elle intègre, il y a "IC positive" : la manière par laquelle une couche sociale dominante se filme et filme le monde. A priori, elle ne se voit que positivement, et elle cinématographie à travers ses "valeurs". Pour rester parmi les "grands", voir *Young Mister Lincoln* (Ford, 1939) ou *Sergeant York* (Hawks, 1941), mais tout aussi bien *Alexandre Nevski* (Eisenstein, 1938), etc. Toutefois, une IC positive peut accepter d'être en partie investie par des IC d'autres classes, couches, ou groupes (la "novation") : ceci rend la saisie de toute IC délicate, mais ne l'annule en aucun cas. Quand l'IC d'un film entre dans un rapport conflictuel avec d'autres types d'idéologies qu'elle intègre, on parlera d'une "IC critique" : un film peut critiquer tel ou tel aspect d'une IC collective. Faite de l'intérieur, il vise les "valeurs" d'une classe en utilisant celles d'autres couches : *La Dame de*

### 29

À savoir : théocratique, religieuse, citoyenne, coloniale, fasciste, communiste : elles n'ont pas disparu.

*Shanghai* (Welles, 1947), *Le Mépris* (Godard, 1963), les films de la “dés héroïsation” (Peckinpah, Leone), etc. Mais on sait qu’une classe agrée qu’un “auteur” la critique, tant que sa domination concrète n’est pas en cause. Par contre, faite de l’extérieur, et refusant d’appartenir à une IC prédominante, une IC critique peut aussi opérer une analyse radicale (Groupe Dziga Vertov, films d’intervention, etc) : là, sauf retour du financier par succès ponctuel, l’agrément tombe...

## 7 \_ Idéologie cinématographiée et “publics”

Toute population est inscrite dans le réseau des publics. Au cinéma, c’est un public de clientèle achetant une (fausse) marchandise idéologique. Une partie deviendra public d’adhésion. Par ces “objets culturels perçus-acceptés-subis”<sup>30</sup> (soit : les films), agissant sur eux à leur relatif insu, tous entrent dans une “communauté émotionnelle”. Ici se joue le lien entre idéologie, conscient et inconscient. Un public a conscience de voir, mais pas de ce qu’il *intériorise*. D’où chaque spectateur est à situer comme lieu (et produit) de l’interaction de sa physiologie, de sa psyché, et de ses apprentissages.

L’humain se spécifie par l’extension du néo-cortex, “part du cerveau disponible et dépendante”<sup>31</sup>. La “conscience” relèverait d’un réseau cérébral spécifique<sup>32</sup>. Dans le rapport vision / conscience, la “conscience d’accès” traite la pensée rationnelle ; la “conscience phénoménale” (expérience vécue), faite de “qualia”, traite l’ineffable. Sans excès

physiologiste, la neuro-imagerie (IRM, TEP, etc) devrait détailler l’activité cervicale durant la vision de films courants : elle reformate sûrement des phénomènes connus (d’où l’importance des codes, donc du découpage-montage).

D’abord, la *croissance*. Le cortex pariétal supérieur permet de distinguer le corps de l’environnement : si son activité baisse, la perception spatiale s’altère, d’où sensation de fusion avec l’univers (phénomène en salle ?). Plus le taux d’un neurotransmetteur (sérotonine) est élevé, plus une forme de croyance est avérée : elle en serait l’une des bases biologiques (rôle du phénomène écranique ?). De plus, cette aire corticale serait impliquée dans la sensation d’une “présence” (divine ?).

Ensuite, l’*empathie*. L’humain aurait une perception instinctive des émotions éprouvées par autrui (ici, sur l’écran comme entre spectateurs). C’est l’une des bases de “l’identification” (à reconsidérer) au cinéma. Quand des aires<sup>33</sup> sont activées, inhibant les aires de la rationalité, il y aurait production d’émotions, d’où un phénomène dit de “contagion émotionnelle”. Si on ajoute, qu’il y aurait, par ailleurs, des aires dites “centres hédoniques”<sup>34</sup>, on s’approche de cette émotion “participative” de tout public. D’où le rôle avéré de l’empathie dans l’émotion esthétique. Comment un public, toujours plus conditionné, pourrait-il ne rien avoir affaire avec de tels faits<sup>35</sup> ?

De son côté, la psychanalyse éclaire à sa façon des questions proches. Ainsi, la structuration de l’*inconscient*. On ne prend pas vraiment conscience de soi et du monde dans leur réalité : on les “imagine”. De plus, selon Lacan, “l’inconscient est le discours de l’Autre”. Un discours étranger

**30** Althusser : “L’idéologie est un système de représentations, (souvent) des images..., mais c’est comme structures qu’elles s’imposent à l’immense majorité des hommes sans passer par leur “conscience””, op. cité, p. 238-242.

**31** Fossaert écrit ces mots en 1983 : comme quoi l’aterrant aveu d’un cynique “homme” de télévision n’avait rien d’une boutade (“part de cerveau disponible pour la publicité”, etc).

**32** Cortex frontal, pariétal et cingulaire antérieur.

**33** Insula antérieure et cortex préfrontal, ainsi que l’amygdale.

**34** Diencéphale et mésencéphale.

**35** Outre l’expérience, s’il faut encore convaincre, voir l’extraordinaire séquence (au carré) des prostituées à la messe de communion dans “Le Plaisir” (Max Ophuls, 1952).

► se forme en chacun de nous et nous domine. Cet Autre est parental et social. Il initie l'être à de multiples langages (dont la langue naturelle), dans des conditions en majorité inconscientes. Cette fonction "symbolique" explique l'efficace de la société en l'être et, à nouveau, la "disponibilité" de l'être en société : il serait soumis, d'une façon qui lui échapperait, à la loi de l'Ordre pour Lacan, à la loi de la Culture pour Althusser<sup>36</sup>. On pressent, au sein des êtres massés en publics, la force d'une telle intériorisation, et par suite tout le potentiel virtuel des IC. Quoique à distance, la sociologie croise ces questions par l'*habitus* : le système des habitudes qu'éducation et expérience enracinent en chaque être (sa "compétence culturelle")<sup>37</sup>. Bourdieu, réservé sur l'inconscient, en voit le début dans la toute première éducation. Les *habitus* se forment dans des groupes élémentaires. Puis, des appareils idéologiques (ici, le cinéma) les restructurent, dotant l'être d'*habitus* conscients : des schémas communs de perception et d'appréciation. On retrouve les publics face aux codes filmiques (ici, le découpage). Mais tout *habitus* a aussi sa face idéologique sous-jacente largement inconsciente. Au total, il y a *intériorisation*, par *croissance*, *empathie*, *non conscience* et *habitus*. Ceci vaut pleinement pour le spectateur et les publics de cinéma face au film. On aura alors des niveaux possibles d'IC.

## 8 \_ Idéologie cinématographiée d'une Formation Sociale

Comment peut-on cerner l'IC d'une *formation sociale*<sup>38</sup> historiquement située ? Précisons bien :

36

Mutatis mutandis, en profondeur, ceci ne vaudrait-il pas, à son niveau, pour l'être "créant" ?

37

Voir BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Éd. Droz, 1972 ; plus spécifiquement, pour nous : *La Distinction – Critique sociale du jugement*, Éd. de Minuit, 1980.

38

Système global d'une société intégrant organiquement une formation économique (exploitation), une formation politique (domination) et une formation idéologique (hégémonie).

39

KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, 1946 ; en français : collection Théorie et Histoire du Cinéma, dirigée par Freddy Buache, Éd. l'Age d'Homme, Lausanne, 1973.

il s'agit de toutes les formations sociales, quel que soit leur système de gouvernement. Il faut d'abord en déterminer la périodisation concrète, puis situer ses formations économique (voir détails plus haut), politique, et idéologique (dont on notera le type d'hégémonie générale).

On en repèrera ensuite les films typiques, parfois contradictoires, avec leurs IC dominante et secondaires, et éventuellement les anciennes IC encore présentes ou les nouvelles qui émergent. Ceci posé, il faut analyser spécifiquement les rapports de l'IC de ces films à la filière du cinéma (voir tableau 2, et plus bas).

On pourra alors questionner l'hégémonie de cette IC. Quels sont les rapports entre IC dominante et couche dominante ? Entre IC secondaires et groupes dominés ? Envers les types d'idéologies d'autres pratiques, l'IC a-t-elle un rapport non conflictuel (IC positive) ? Ou conflictuel (IC critique, faite de l'intérieur ou de l'extérieur) ? Accepte-t-elle d'être investie par l'IC d'autres classes ou non ? Y a-t-il renforcement, apparente neutralité, ou contestation face au système (selon une volonté réactionnaire, conservatrice, conformiste, réformiste, révolutionnaire) ?

Prenons un exemple vérifiable : quelle fut l'IC du cinéma allemand (post-14/18) pré-hitlérien (1933) ? Pour orienter les idées, *De Caligari à Hitler*<sup>39</sup> serait un début d'approche du concept. Mais il manque le principe précis de pertinence : l'IC telle que définie. Finalement, on mesure combien la notion de style (que l'on utilise en la dépassant) manque de vigueur. Ce fait n'est évidemment pas neutre. On pourrait étudier aussi des IC reliées à des strates : *classe*, *couche*, *groupe*. Ceci serait plus

complexe, car la cinématographie est faite d'intrications contradictoires. Les outils méthodologiques sont ici en partie à construire. Mais le principe demeure.

## 9 \_ Idéologie cinématographiée d'un film

Il reste la question de l'IC d'un *film* (chacun en est porteur), à aborder sans concession, dans le respect de sa singularité et de son éventuelle exigence envers le cinéma, en évitant la réduction productiviste et l'auteurisme hypostasié. De nombreuses analyses ont porté haut ce type de travail. Nous avançons simplement l'esquisse d'une méthodologie concrète visant l'idéologie cinématographiée telle qu'on l'a proposée.

On replacera le film dans la formation sociale dont il est issu (ci-dessus). Puis on verrait les rapports qu'il entretient avec la filière du cinéma sous ses deux aspects ("production / consommation" et "écriture / lecture" : tableau 2). Ceci se fait, bien sûr, par ailleurs, mais ici on le *systematise concrètement*, selon le principe de pertinence qu'offre l'IC. On retiendra ce qui est significatif dans *chaque* sous-appareil spécialisé (en intégrant moyens de travail, travailleurs, relations de production, transformation "d'objets", etc). On vise, à terme, un rapport précis aux paramètres du film concerné. D'abord, le préfilmique financier (banques, firmes, état, propriétaires matériels, appartenance de classe – souvent contradictoire –, mode de production, stratégie, valeur – usage, échange, développement –, même IC, ou en contradiction, etc).

Pour un bref début d'approche (sans le principe de pertinence), voir par exemple sur *Citizen Kane*, l'article *Welles, Bazin et la R.K.O.*<sup>40</sup>

La scénarisation (préfilmique scénarique) est un vecteur évident d'idéologie en soi (mais très partiellement d'IC) à éclairer sans narrativisme ni contenuisme. D'où l'examen des phases de la scénarisation : sources, enquêtes, idée (concept), métaphore, problématique, schème (structure), intrigue, spatialisation, temporalisation, dialogues<sup>41</sup>. Vient un certain type de "lecture" du décor (profil-mique matériel). D'abord, pour maintenir ici une éventuelle poétique de l'utilisation des lieux, une "topo-analyse" telle que la définit Bachelard<sup>42</sup>. Puis, pour l'articuler à la production concrète qu'est tout espace, une "topo-critique", étude matérialiste systématique des sites de notre vie, intime, urbaine, ou au grand vent<sup>43</sup>. On s'en approche, par exemple, dans *Géographies du western*<sup>44</sup>. Quant à la fonction idéologique de l'acteur (profil-mique humain), on dénoncera l'insondable leurre des "vedettes". L'IC les concerne sous deux angles plus véridiques, en accord ou en opposition : leur statut idéologique dans le film / leur statut idéologique personnel. Ainsi, pour les USA : John Garfield (jeune prolétaire révolté / sympathisant gauche communiste), James Stewart (moyen bourgeois aisé / libéralisme humaniste), Charlton Heston (individu à charisme / américanisme armé). Ceci est décisif.

On avance dans la cinématographisation avec les pratiques dites techniques (interfilmique technique), dont on refusera la "neutralité" : l'Agfacolor symbolise l'industrielle et expansionniste Allemagne, le Technicolor les valeurs américaines ►

<sup>40</sup> LEBLANC Gérard, *Welles, Bazin et la R.K.O.*, revue *Cinéthique* n° 6.

<sup>41</sup> Voir notamment "Propositions pour une scénaristique", (2 volumes) thèse A. Aubert, Paris III.

<sup>42</sup> Voir BACHELARD Gaston, "La Poétique de l'espace", P.U.F., 1974.

<sup>43</sup> Voir par exemple : CASTELLS Manuel, *La Question urbaine*, Éd. Maspero, 1972, réédition 1981. Citons ceci : "Il faut étudier la production des formes spatiales à partir de la structure sociale de base ; (il y a toujours) une idéologie à la base de la question urbaine", p.10.

<sup>44</sup> MAUDUY Jacques et HENRIET Gérard, *Géographies du western*, Nathan, 1989.

- triomphantes, le Sovcolor l'URSS en marche vers l'éden communiste, et la France est à la peine avec le Rouxcolor... Il faut décaper cette neutralité au sein du film pour en dégager l'IC. D'ailleurs, nous savons d'expérience que les techniciens ont souvent, au fond d'eux-mêmes, les paroles les plus justes sur ce point.

On en arrive alors à la visualisation et sa finalisation (interfilmique rhétorique). Au départ, prôné ou honni, le story-board n'est pas sans effets. À l'arrivée, il faut évidemment montrer comment tel ou tel type de montage est constitutif de l'IC du film. Reste le découpage. Il faut voir comment chaque sous-appareil le surdétermine (rapport de contingence) ou inversement (rapport de nécessité) : c'est en fait plus dialectique. Même si l'IC n'y est pas au centre, on renvoie notamment à un cas exemplaire, car très élaboré : *Le Double scénario chez Fritz Lang*<sup>45</sup>.

Il s'agit de démêler l'intrication des codes cinématographiques et extra-cinématographiques (le taux de *cinématographisation*, pour reprendre Metz), mais aussi le taux de *cinématographisation* des idéologies (fusion de l'idéologie véhiculée et de l'idéologie spécifique), donc l'IC. On saisit pourquoi il fallait donner une vision claire des paramètres (paradigmatique), car si, bien sûr, c'est leur *combinaison* qui prime, nul paramètre n'est neutre. Sous réserve de leur polysémie, et en sachant qu'il n'y a aucune automaticité, fixons néanmoins les idées avec des cas simples mais éclairants. Il y a ainsi corrélation du point de vue (hauteur de la caméra) avec la conception du monde de Hawks : une caméra "à hauteur d'homme"

(voir Rivette critique) pour un libéral humaniste individualiste US. Mais alors, quid d'Ozu ? Si on y ajoute l'angulation marquée, quid de Welles ? Quant à l'échelle, le refus du vrai gros-plan au profit du plan rapproché taille, ou plus, renvoie à la distanciation face au "monde" (critique par l'absurde, au sens "camusien", chez Antonioni, et par une mystique chez Bresson).

Pour la stratification, on renvoie à des illustrations notoires, quoique parfois un peu trop fondées sur la stricte profondeur de champ aux dépens d'autres faits<sup>46</sup>.

La sur-composition croissante d'Eisenstein dévoile un fantasme de maîtrise absolue du monde (symétrique opposé de l'emprise stalinienne). Le jaillissement du laisser-faire décroissant chez Cassavetes révèle un fantasme apparemment antithétique de la caméra "libérée" (attachante réaction "libertaire" américanisée).

La fixité va vers un absolu chez Ozu (spiritualisme méditatif sur le familialisme japonais). L'ampleur du mouvement lent intègre sans coupe des flash-backs chez le premier Angelopoulos (historisme dialectique du vécu), etc. On pourrait poursuivre ce bref pointage, purement indicatif et sommaire, mais qui incite à découvrir et formuler l'IC dans toute sa complexité.

Une objection est ici fort prévisible : vous réintroduisez l'auteur ! Or, on l'a dit : la personnalité, un style *peuvent* exister. Mais on a montré (contre l'auteurisme récupéré par et pour l'hégémonie), qu'il y a *toujours* un niveau, une instance, une classe les surdéterminant bien plus profondément qu'il n'est admis : c'est là que l'IC, contre la doxa dominante, fait irrémédiablement retour.

**45**  
LEBLANC Gérard et DEVISMES Brigitte, "Le Double scénario chez Fritz Lang", Armand Colin, 1991. Une étude comme il sied : découpages (dits "scénarios" aux USA), plans au sol, photogrammes, et analyse critique de "Règlement de comptes" ("The Big Heat", 1953), épure filmique d'une tension humaine absolue, jouant et déjouant le "système".

**46**  
Voir bien sûr Bazin, Mitry ; ou Comolli ("Technique et Idéologie", Cahiers du Cinéma, n° 229 et ss) et autres.

Il faudra poursuivre avec les appareils de distribution, promotion, consommation (périmétrique distributif et consommatif) : situer les “publics” visés, la capacité à les faire plus ou moins intérioriser, l’appel à tel ou tel habitus, la sollicitation ou l’inhibition de la conscience, la capacité à privilégier la croyance, l’empathie, le coefficient de contagion émotionnelle, etc.

On analyserait in fine les réactions communes et les postures critiques (postfilmique exégétique), avant d’aborder en somme “l’entrisme” social du film (postfilmique socialisé) : suscite-t-il de nouveaux habitus ? Des schémas de perception et d’appréciation ? Quelles valeurs aura-t-il finalement diffusées ? Lesquelles ont été reformatées ? Comment ?

D’où d’ultimes interrogations. Le film renforce-t-il ou critique-t-il une domination ? A-t-il un rapport non conflictuel avec d’autres types d’idéologies ? Est-il en partie investi par les IC d’autres classes ? Ou a-t-il un rapport conflictuel avec d’autres types d’idéologies ? Autrement dit, quelle véritable finalité (consciente ou non consciente) ?

Et à propos de l’auteur, on peut croiser sa (non)-conscience et sa (non)-distance. S’il y a non-conscience et non-distance, on serait dans l’idéologie de “l’innocence”. Avec la non-conscience et la

distance, on pourrait se situer dans celle de “l’intuition”. S’il y a conscience et non-distance, on envisagerait alors une idéologie du “cynisme”. Enfin, avec la conscience et la distance, on pourrait entrer dans celle de la “révolte”. Dans le réel d’un être déterminé comme l’est tout cinéaste, celles-ci peuvent interférer. Il faudra toujours l’interroger : in fine, pour quoi et pour qui filmez-vous ce que vous filmez ?

Bref, quel aboutissement d’un film sur le véritable terrain où tout un monde en vérité s’active : l’hégémonie ? Que l’on soit dans ce monde “spécialisé” du côté du film à venir, ou que l’on soit “simple” spectateur du côté du film advenu, nous devons nous poser une question. Une seule. Finalement, à qui profite *aujourd’hui*, non pas tout à fait le crime, mais l’IC ? ■

#### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

(Outre les ouvrages cités, voir sélection de nos articles – A.A. –, antécédents de cette recherche) :

- > “Pour un cinéma d’intervention fictionnel et expérimental” (revue *Écran 78*)
- > “Pour de nouvelles tendances dans le cinéma français” (livre collectif *Cinéma et Politique*, Éd. Papyrus, 1980)
- > “Fondu-enchaîné sur le scénario et le découpage” (*Cinémaction*, n° 61, 1991)
- > “La reconnaissance et le débat oublié” (sur Fernando Solanas, *Cinémaction*, n° 101, 2001)
- > “Cinéma d’intervention et analyse du monde agricole” (*Cinémaction* n° 110, 2004)
- > “Du filmage des utopies à l’utopie des filmages” (*Cinémaction* n° 115, 2005)

#### ALAIN AUBERT

Licencié en Droit et Sciences Politiques, diplômé de l’IDHEC. Tourne en Afrique et y forme de jeunes cinéastes. Scénariste, réalisateur de courts et longs-métrages (cinéma indépendant, 35 mm). Collabore à la création de “Cinémaction”. Secrétaire du FIFEF (Festival International du Film et d’Échanges Francophones, itinérant dans ces pays). Co-scénarisations (avance sur recettes obtenue, aides à l’écriture CNC, Fonds SUD, etc). Maître de Conférence à l’ENS Louis-Lumière de longue date en Formation Initiale, où il a participé à la formation de plusieurs générations d’opérateurs et réalisateurs, et en Formation Permanente (nombreux stages : scénario, découpage, réalisation). Membre du LISAA (Université de Marne-la-Vallée). En écriture, deux livres sommes : “Le Système-Scénario” et “Le Dispositif-Film”.

# Cahier Louis-Lumière

Revue annuelle

## **Directeur de publication**

Francine Lévy,  
*Directrice de l'ENS Louis-Lumière*

## **Comité éditorial**

**(n°5 – Printemps 2008)**

Alain Aubert, Gérard Leblanc.

## **Ont participé à la rédaction de ce numéro**

Yves Angelo, Alain Aubert,  
Thierry Baubias, François Bonnet,  
Claire Bras, Noël Burch,  
Marguerite Chabrol, Nicolas Labeyrie,  
Pascal Martin, Corinne Maury,  
Monique Maza, Laurent Millot,  
Gérard Pelé, Caroline Renouard,  
Baptiste Villenave

## **Coordination et corrections**

Alain Aubert.

## **Pilotage de projet**

Méhdî Aït-Kacimi.  
*Responsable Communication  
et Développement*  
(m.aitkacimi@ens-louis-lumiere.fr  
et 01 48 15 02 09)

## **Graphisme et Maquette**

Florence Lissarrague

## **Impression (1 000 ex)**

Imprimerie Hemisud

### **Crédits photographiques**

#### **COUVERTURE**

Photos de Rébecca Pinos et Emilie Plaetevoet, élèves de l'ENS Louis-Lumière, et Marion Tarraga (Paris I)

#### **SOMMAIRE**

Photos de : Manuel Abella, Camille Evin, Nelly Flores, Oriane Forir, Claire Israel et Julie Pradier, élèves de l'ENS Louis-Lumière, et Gilles Rivollier, Camille Leydier (Paris I)

>> réalisées dans le cadre de travaux sous la direction de Claire Bras, Véronique Durr, Bernard Lemelle et Franck Maindon, enseignants à l'ENS Louis-Lumière avec la collaboration de Guy Meyer (Paris I).

#### **ARTICLE DE CORINNE MAURY**

© Jean-Daniel Pollet

#### **ARTICLE DE BAPTISTE VILLENAVE**

© droits réservés

#### **ARTICLE DE MONIQUE MAZA**

© @perception corporelle

#### **ARTICLE DE CLAIRE BRAS**

© de l'auteur

#### **ARTICLE DE FRANÇOIS BONNET,**

#### **LAURENT MILLOT, GÉRARD PELÉ**

© Gérard Pelé

#### **ARTICLE DE PASCAL MARTIN**

© Pathé Renn production -

France 3 cinéma - CRAVV 2007

© ENS LL ciné promo 2007

#### **ARTICLE DE ALAIN AUBERT**

© de l'auteur

Illustrations reproduites avec l'aimable autorisation des ayant-droits.

### **Copyright**

Chaque auteur pour sa contribution.  
L'ENS Louis-Lumière pour l'ensemble.

Imprimé en France  
par l'imprimerie Hemisud  
Achevé d'imprimé en juin 2008  
Dépôt Légal : juin 2008  
ISBN : 2-9520267-4-2  
ISSN : 1763-4261

Toute reproduction, même partielle de cet ouvrage est interdite.  
Sa copie ou sa reproduction par quelque procédé que ce soit, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur.

# L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE

Les missions de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière sont au nombre de trois : **Formation initiale, Formation continue, Recherche appliquée.**

Créée en 1926, l'**Ecole nationale supérieure Louis-Lumière** propose une **formation initiale** à vocation professionnalisante théorique et pratique, technique et artistique, propre à satisfaire les attentes des professions de l'image et du son. Placée sous la tutelle du Ministère de l'Éducation Nationale, l'Ecole est un établissement public d'enseignement supérieur qui recrute à Bac + 2.

Elle dispense un enseignement dans le cadre de trois sections - **Photographie, Cinéma, Son** - sanctionné par un diplôme de niveau Bac + 5 dont la valeur est solidement reconnue.

La politique de l'école s'articule autour de trois axes :

- affirmer son statut d'école nationale supérieure, en recherchant l'excellence d'un enseignement financièrement accessible à tous ;
- valoriser sa capacité d'insertion professionnelle, en ajustant les partis pris pédagogiques aux exigences des métiers ;
- favoriser la création, la recherche, la diffusion des savoir-faire de l'école ainsi que son rayonnement culturel au plan national, européen et international.

**En formation professionnelle continue**, l'École souhaite se tenir au plus près des problématiques et des évolutions technologiques que rencontrent les professionnels. Nos formations allient pratique et théorie, technique et création, nouveaux outils, cours fondamentaux et applications in situ. Nos champs d'intervention : cinéma, photographie, son, HD/vidéo numérique. Le terme de formation professionnelle continue recouvre des actions "ponctuelles sur-mesure" correspondant à un besoin précis exprimé par une entreprise, et les actions "catalogue" définies et proposées au début de chaque année civile.

En matière de **recherche appliquée**, l'école s'emploie à valoriser les travaux de ses enseignants, les travaux de fin d'études de ses étudiants et sa participation à des projets coopératifs, dans le cadre soit de groupements d'intérêt scientifique soit dans celui de pôles de compétitivité comme Cap Digital.

Située dans la banlieue-est de Paris, dans un ensemble de 8.000 mètres carrés spécialement conçu pour ce type de formation, l'ENS Louis-Lumière est placée au sein d'un dispositif économique et universitaire en pleine expansion qui comprend entre autres, l'Université de Marne-la-Vallée et l'Institut National de l'Audiovisuel (INA).

## Sommaires des précédentes éditions

### **Cahier n° 1 (2003) • Questions de cinéma**

Editorial, Jacques Arlandis, directeur de l'ENS Louis-Lumière  
Introduction, Gérard Leblanc, professeur des Universités,  
ENS Louis-Lumière

*Le noir et blanc au cinéma*, Claude Bailblé  
*Les scénarisations dominantes des opérations techniques*,  
David Faroult  
*Le flou/net de profondeur : un héritage inattendu*, Pascal Martin  
*De la perspective au point de vue : une compression de l'espace  
temps*, Francine Lévy  
*Les enjeux d'une esthétique et d'une histoire ludographique*,  
Franck Beau  
*De quelques implications esthétiques des innovations techniques  
dans la dimension sonore des films*, Christian Canonville  
*Un cinéma du subjectif*, Gérard Leblanc  
*Filmer en amour*, Catherine Guéneau

### **Cahier n° 2 (2004) • Espaces pluriels, images et sons**

Editorial, Jacques Arlandis  
Introduction, Gérard Pelé, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

*La question de l'espace filmique (Bergson versus Bachelard)*,  
Dominique Château  
*Dans l'écran, face à l'image*, Stéphanie Katz  
*Father times & mother spaces, généralités sur la question de savoir  
de quoi sont faits les films*, Dominique Lambert  
*Problèmes de spatialisation en son multicanal*, Claude Bailblé  
*Création et manipulation de scènes sonores pour la wave field syn-  
thesis*, Etienne Corteel  
*Description spatiale du contenu d'enregistrements stéréophoniques*,  
Alexandra Carr-Brown, Maximilien Colcy, Nicolas Delatte  
*Questionnement sur le sens de l'acoustique*, Laurent Millot  
*Déroutes*, Gérard Pelé, Bénédicte Roy

### **Cahier n° 3 (2005) • Territoires audiovisuels.**

#### **Errances, itinérances et frontières**

Editorial, Jacques Arlandis  
Introduction, Frédérique Mathieu,  
chargée de mission recherche à l'ENS Louis-Lumière

*Contribution à une redéfinition du cinéma*, Gérard Leblanc  
*Le cinéma et le jeu avec la perception*, Clélia Zernik  
*Prétexte - postface*, Nathalie Fougeras

*Frontières*, Michel Semeniako  
*Jeux d'attracteurs et création*, Jean-Michel Borde  
*La question de l'intermédialité dans les œuvres,  
un héritage fluxien ?*, Carol-Ann Braun, Annie Gentès  
*"Artiss" : de la crapule bourgeoise-romantique*, Gérard Pelé

### **Cahier n°4 (2007) • Les dispositifs. Textes issus du colloque international organisé par l'ENS Louis-Lumière et l'Université Marne-la-Vallée / LISAA (numéro double)**

Editorial, Jacques Arlandis  
Présentation, Frédérique Mathieu  
Introduction, Gérard Leblanc, professeur des universités  
ENS Louis-Lumière et Sylvie Thouard, maître de conférence  
Université de Marne-la-Vallée

#### **Les dispositifs classiques en questions**

*Genèse d'un concept et ses avatars*, Guido Kirsten  
*Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque  
et contre-courant avant-gardiste*, Livio Boni et David Faroult  
*En relief, l'image et le son*, Claude Bailblé  
*Des sons comme des images*, François Bonnet et Gérard Pelé

#### **Autour des dispositifs interactifs**

*L'interactivité en images : les images sensibles*, Monique Maza  
*Autres lieux, espacements*, Marc Plas  
*Corps réels et corps virtuels dans les dispositifs interactifs*,  
Sophie Lavaud-Forest  
*3 Espaces à Louis-Lumière*, Carole Lypsic

#### **Anciens dispositifs et dispositifs émergents**

*Dispositifs optiques et attraction*, André Gaudreault  
et Nicolas Dulac  
*Dispositifs "semi-publics"*, Sylvie Thouard  
*Vidéogramme einer Revolution : le dispositif farockien retourné*,  
Jeremy Hamers  
*Le labyrinthe : un dispositif d'expérimentation sensible*,  
Kristian Feigelson

#### **Les nouveaux dispositifs en situation**

*Les dispositifs de la vision de l'Art trompeur entre passé et présent*,  
Giusy Pisano  
*L'expérience dédoublée de l'image interactive*, Pierre Barboza  
*Un nouveau dispositif pour le film ?* Luc Dall'armellina  
*De la manipulation techno-ludique des images*, Catherine Guéneau  
*Les dispositifs en perspective*, Gérard Leblanc



## Cahier Louis-Lumière

Bon de commande / Bulletin d'adhésion

Nom : ..... Prénom : .....

Raison sociale : .....

Fonction : .....

Adresse : .....

.....

Ville : ..... Code postal : .....

Courriel : .....

Téléphone : .....

### 1) Commande :

• Cahier n° 1 (10 €). Quantité souhaitée : .....

• Cahier n° 2 (10 €). Quantité souhaitée : .....

• Cahier n° 3 (12 €). Quantité souhaitée : .....

• Cahier n° 4 (12 €). Quantité souhaitée : .....

Total : .....

Frais d'expédition : ..... + 3 €

Total dû : ..... €

### 2) Abonnement

• Pour les 5 prochains numéros :

France : 50 € - Étranger : 65 €

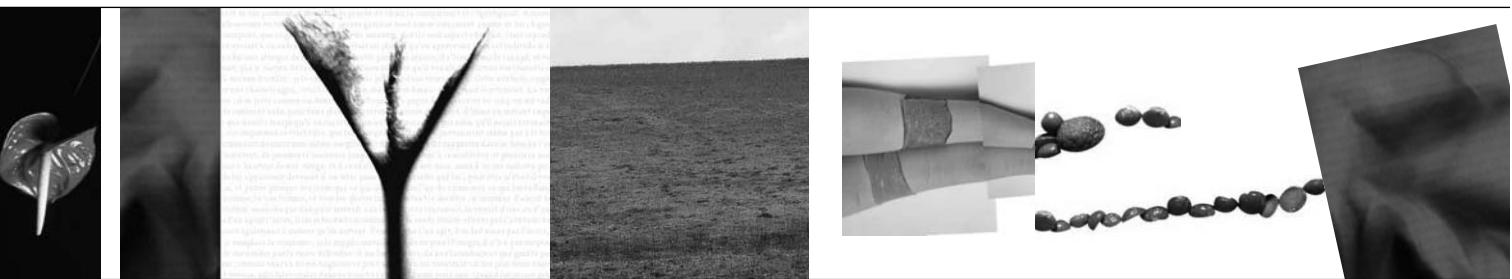
Total dû : ..... €

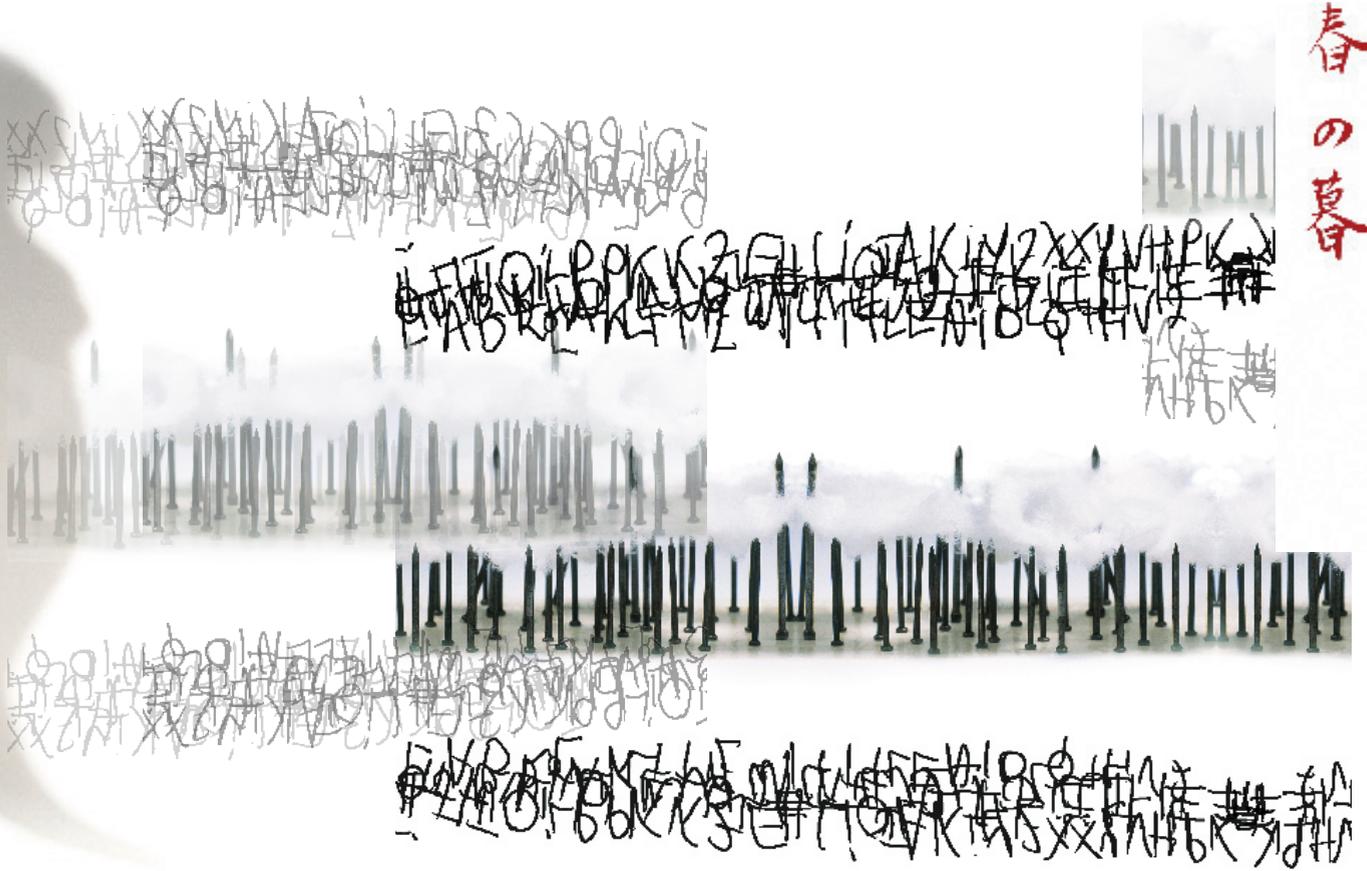
Date : .....

Signature :

Nous vous remercions d'adresser ce bulletin accompagné d'un chèque dûment complété à l'ordre de M. l'Agent comptable de l'ENS Louis-Lumière à l'adresse suivante :

Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière  
Cahier Louis-Lumière • Service communication  
7, allée du promontoire  
93161 Noisy-le-Grand Cédex





春の暮

夜も疊まが

12 e • juin 2008  
ISBN : 2-9520267-4-2  
ISSN : 1763-4261

