

E.N.S. LOUIS-LUMIÈRE

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0)1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Section cinéma, promotion 2012-2015

Soutenance de juin 2015

ESTHÉTIQUE DU PLAN FIXE

Cyril CANTE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : « Un rêve sans conséquence »

Directeurs de mémoire internes : Claire Bras & John Lvoff

Directrice externe : Sabine Lancelin

Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

E.N.S. LOUIS-LUMIÈRE

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0)1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Section cinéma, promotion 2012-2015

Soutenance de juin 2015

ESTHÉTIQUE DU PLAN FIXE

Cyril CANTE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : « Un rêve sans conséquence »

Directeurs de mémoire internes : Claire Bras & John Lvoff

Directrice externe : Sabine Lancelin

Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Je remercie chaleureusement Claire Bras, Sabine Lancelin et John Lvoff de m'avoir accompagné dans ce travail.

Je remercie également ma famille et mes amis, pour leur indéfectible soutien.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	7
ABSTRACT	8
INTRODUCTION	9
PARTIE I	12
LE PLAN FIXE : UNE LOGIQUE PERCEPTIVE ET NARRATIVE SPECIFIQUE.	12
1. LE CINEMA COMME SAISIE DU MOUVEMENT DANS LE MONDE.	13
2. LE MONDE A DISTANCE. UNE IMAGE QUI SE LIT COMME UN TABLEAU.	24
PARTIE II	36
L'IMAGE VACANTE. EXPLORATION DES PUISSANCES DU HORS-CHAMP.	36
1. FRAGMENTS, ELLIPSES. UN MOUVEMENT QUI NOUS ECHAPPE.	37
2. L'IMMOBILITE ET LE SILENCE.	47
PARTIE III	56
LE PLAN FIXE ET LE MONDE SANS EVENEMENT DANS LE CINEMA DE YASUJIRO OZU, CHANTAL AKERMAN ET PEDRO COSTA	56
1. LE TEMPS QUOTIDIEN.	57
2. LES GESTES.	71
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	79
FILMOGRAPHIE	80
TABLE DES ILLUSTRATIONS	81
ANNEXE : DOSSIER DE PARTIE PRATIQUE	82
C.V.	84
NOTE D'INTENTION	85
SYNOPSIS	87
LISTE DE MATÉRIEL	88

PLAN DE TRAVAIL	89
PLANNING DE POST-PRODUCTION	89
ÉTUDE ÉCONOMIQUE	90
SYNTHÈSE DES RÉSULTATS	91

RÉSUMÉ

Dans l'expérience du plan fixe, le spectateur est tenu à distance du monde qu'il perçoit : il n'est pas inclus dans le mouvement de l'action. Il est amené à lire le plan comme un tableau au sein duquel le récit s'écrit selon différentes strates d'image et de temps. Le plan fixe concentre toute l'attention du spectateur à l'intérieur du cadre et taille les récits dans l'épaisseur de la durée.

Le plan fixe confronte également le spectateur aux vacances de l'image, à un mouvement qui échappe au regard. Tout l'enjeu d'une mise en scène en plans fixes est de faire de la difficulté de voir le cœur de l'expérience esthétique. Lorsque les personnages, les mouvements, les récits quittent le champ, le regard est renvoyé à ses limites et au mystère du hors-champ. Les cinéastes du plans fixe nous invitent à nous attarder sur un monde où règnent l'immobilité et le silence, et ouvrent le sens à l'imprésentable, l'indicible, le mystère et la poésie de ce que l'image ne nous montrera pas.

Mots-clés : plan fixe, cadre, composition, durée, temps, ellipse, fragment, silence, immobilité

ABSTRACT

When experiencing fixed-frame shots, the viewer is held at a distance from the world he perceives: he is in a sense left out from the action that unfolds before him. He is led to read the shot as though it were a moving painting, in which the narrative is given through different layers of space and time. Fixed-frame shots bring special attention to the dynamic unfolding within the frame.

A fixed-frame shot will confront the viewer with everything that is left deliberately unseen. The difficulty of seeing is the most significant feature of a fixed-frame shot aesthetic. When movements, characters and narrative unfolding have escaped our sight, we grow conscious of the limits of seeing and are left to dwell in the mystery of that which lies outside the frame. Filmmakers who make regular use of fixed-frame shots take us into a world of stillness and silence, and hint at everything that cannot be said or shown in a properly poetic gesture.

Key words: fixed-frame shot, composition, time, duration, ellipsis, fragment, stillness, silence

INTRODUCTION

Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence.¹

– Robert Bresson

Le cinéma est un art du mouvement. Un film, un plan, une image de cinéma peuvent se définir ainsi : une réalité en mouvement enregistrée par un appareil lui-même capable de se mouvoir. Tout l'enjeu d'une mise en scène au cinéma n'est-il pas de savoir rendre expressif le mouvement de la réalité, qu'il soit celui des corps, des objets ou des événements qui traversent notre monde ?

Depuis que les possibilités techniques qu'offre le dispositif de prise de vue ont intégré le mouvement, le cinéma n'a cessé d'évoluer vers une mobilité toujours plus grande de la caméra, décuplée par une tendance à l'accélération des montages. Aujourd'hui, la caméra peut virevolter, décoller et s'élever jusqu'à en donner le vertige, ou au contraire descendre là où aucun regard n'est jamais descendu, franchir tout obstacle et s'affranchir de toute cloison, et ceci sans que ne transparaisse la moindre contrainte physique ni que le temps d'un trajet se fasse sentir. Dans le cas des images spectaculaires dont le cinéma commercial n'a de cesse de nous abreuver, cette mobilité extraordinaire de la caméra semble obéir à une logique de précession du mouvement de l'appareil par rapport au mouvement des objets et des corps, donc à une logique d'englobement et d'asservissement du réel : on ne cherche plus à rendre expressif le mouvement du monde, on le force à servir de prétexte aux puissances hypnotiques et fabulatrices du film. La passivité du regard sous hypnose se substitue à l'attention révélatrice. Le mouvement de caméra est ainsi devenu, dans certains cas, un automatisme, un réflexe contre l'ennui d'un monde qui n'irait plus assez vite pour nous intéresser ; dans d'autres cas, il est une course à l'omniscience, une conquête de l'espace et du temps par l'ubiquité de la présence et du regard, dont l'effet est de nous faire perdre les notions mêmes de point de vue et de découpage. La course au mouvement devient alors une course au visible, et n'est qu'une expression particulière de la pulsion

¹ *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 33

scopique qui préside au devenir-spectacle de notre société actuelle ; elle nourrit l'illusion d'un monde où tout serait accessible, et où tout ce qui n'est pas vu n'existerait plus.

Dans un film, la caméra est le référentiel à partir duquel le monde s'organise, et à partir duquel la mobilité se définit. Un mouvement de caméra est une manière de parler du monde, de le mettre en récit. Aujourd'hui, notre monde est plus que jamais en mouvement, et tout l'enjeu commercial de sa représentation consiste à décupler cette mobilité en procédant à une « exacerbation visuelle du mouvement »¹. Le plan fixe, qui était une évidence au début du cinéma, est dès lors devenu une forme de résistance. « Je pense très clairement que le mouvement est dans la réalité, pas dans la caméra »² dit Pedro Costa lorsqu'on l'interroge sur son utilisation systématique du plan fixe dans sa trilogie sur le quartier lisboète de Fontainhas. En tirant le monde hors du régime actuel des images qui le représentent, et pour lequel le mouvement est un mot d'ordre, le plan fixe aurait ainsi pour vertu de faire apparaître un monde nouveau, un régime de mouvement généralement insoupçonné et une impression de réalité qui constitueraient une objection de premier ordre à l'idéologie du tout-voyant.

Ce mémoire a ainsi pour but de cerner les enjeux esthétiques de l'utilisation du plan fixe. Quel rapport induit-il au temps et à l'espace, au monde et à sa mise en récit ? Que trouvons-nous dans l'immobilité que le mouvement nous cache ? Il s'agit d'abord de proposer une définition ouverte du plan fixe en le tenant pour relatif à un certain contexte narratif et perceptif. Nous verrons dans un premier temps comment le plan fixe met le spectateur à distance de l'événement filmé tout en l'amenant à exercer une attention renforcée, à entrer dans un jeu de lecture des composantes de l'image et d'un récit qui se dévoile selon une stratification des données spatiales et temporelles. Il s'agira ensuite d'interroger la principale modalité d'une saisie problématique du monde telle que l'opère le plan fixe, à savoir la place importante accordée dans l'écriture filmique à un hors-champ toujours hors d'atteinte, mais fondamentalement complémentaire à la vision : dans le plan fixe l'image s'affirme comme étant toujours lacunaire, le visible comme étant toujours cerné d'invisible. Le plan fixe restitue l'importance

¹ Ludovic Cortade, *Le cinéma de l'immobilité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008

² Pedro Costa, *Conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, 2008, p. 84

du mystère, du non-dit, du silence dans notre rapport au monde. Il s'agira enfin de voir sous cet angle la relation que le plan fixe entretient avec la durée, comme mode de déploiement narratif qui privilégie un régime de mouvement d'ordinaire peu visible, celui du non-événement, du quotidien et des temps faibles.

PARTIE I

**Le plan fixe : une logique
perceptive et narrative spécifique.**

1. Le cinéma comme saisie du mouvement dans le monde.

- **Le mouvement filmé, à l'épreuve du cadrage mobile et du montage.**
- **Deux « familles » de cinéastes : mouvement à l'intérieur du plan contre déplacement créé par le montage.**
- **Cas particulier du plan fixe ; problématique. Rôle du montage dans la perception de la fixité du cadre.**

La spécificité de l'art cinématographique se fonde sur sa capacité à simuler, par le biais d'une reproduction mécanique libérée de la main de l'homme, le temps réel des événements et le mouvement physique des objets et des corps. C'est en prélevant ses récits dans la matière fluctuante et mouvante d'un réel traversé sans cesse par des déplacements et des altérations que le cinéma acquiert sa force expressive et trouve matière à ses diverses formes, temporelle, visuelle et sonore. Dès ses débuts en tant qu'art, lorsque les frères Lumière filmaient l'arrivée d'un train dans la gare de la Ciotat, le cinéma nous montrait qu'il construisait toute sa singularité expressive à partir de l'évènement du mouvement et la manière dont celui-ci s'organisait dans le champ et dans la durée du plan. L'Histoire n'a eu cesse de confirmer cet attrait du récit filmique pour le spectacle du mouvement : la course-poursuite n'a-t-elle pas été un motif de prédilection de tous les films de genre à travers plus d'un siècle de cinéma ? On pourrait ainsi voir l'histoire du cinéma comme l'histoire de l'attention, tantôt fascinée, tantôt critique, que l'on a su prêter au mouvement du monde, qu'il soit celui des hommes (la gestuelle burlesque, la danse, la fête, les foules en émoi...), des machines (bus, voitures, avions, robots, usines...) ou de la nature. Le mouvement filmé demeure l'intérêt cinématographique par excellence.

Mais dès lors, il nous faut voir comment l'image de cinéma a vis-à-vis du mouvement qu'elle retranscrit une fonction double de *révélation* et de *réécriture*, donc d'altération, qui est le fait de sa transposition dans un régime de signification qui est le propre du film. Avant tout, l'objet filmé n'est jamais à confondre avec le réel lui-même, qui n'exprime rien par lui-même, mais plutôt se tient prêt à

recevoir toutes les significations que lui attribueront nos perceptions. Tout au plus peut-on établir, comme le fait François Niney, que « réalité et film sont dans un rapport de cause à effet »¹. D'une manière générale, toute image de cinéma fait subir une altération à l'objet réel dont elle est l'enregistrement. D'abord, parce qu'elle le cadre, et lui impose ainsi des contours arbitraires qui le privent de tout rapport immédiat avec son environnement, avec le tissu continu du réel dans lequel il est engagé et où notre perception ordinaire le place. Ensuite, parce qu'elle l'intègre à un montage, c'est-à-dire lui applique un cadrage temporel et le met en rapport avec d'autres images ; et c'est le sens global du montage ainsi constitué qui vient informer, détourner le sens des images individuelles, et non l'inverse. Ainsi, du fait qu'il cadre, dans l'espace et dans la durée, les éléments perceptibles qu'il enregistre, qu'il les sélectionne, les isole et les met à distance pour mieux les réorganiser, le cinéma révèle dans le réel des événements qui échappent à la perception ordinaire, engagée comme elle l'est dans un rapport organique et réciproque avec les êtres et des choses. Ces perceptions, dès lors qu'elles apparaissent dans le film, sont vouées à devenir des éléments signifiants et narratifs qui échappent au contexte dans lequel elles ont été prélevées. Le gros plan, pour ne citer que cette figure, amène à percevoir de manière inédite un objet sur lequel le spectateur ne s'attarderait pas dans la vie réelle. Par ailleurs, la narration et la construction du sens au cinéma relèvent toujours d'une certaine organisation de la perception, et le cadrage, le montage, l'éclairage sont divers moyens d'organiser le contenu perceptif du film de sorte à le rendre signifiant pour un spectateur.

Le cinéma s'applique donc à rendre le monde expressif par les moyens qui lui sont propres, et ce faisant il le réécrit, il en tire un sens qui vient effacer tous les autres possibles. En cadrant le train arrivant en gare de la Ciotat comme ils le font, c'est-à-dire presque de face, dans sa trajectoire et selon une ligne de fuite marquée qui trace une diagonale dans l'image, les frères Lumière donnent à son mouvement et à sa vitesse un caractère impressionnant, presque triomphal, qu'ils n'auraient pas si le train avait été filmé de plus loin et selon un angle latéral. Ces choix de cadrage, d'angle et de composition dénotent bien une manière de « faire parler » le mouvement, à partir de ce qu'il est réellement : il y a représentation en

¹ *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.14

même temps que révélation. Jean Mitry résumait bien ceci lorsqu'il disait : « Le cinéma, c'est une sommation du réel qui nous donne toujours à penser *sur* les choses en même temps qu'elle nous donne à penser *avec* les choses »¹. Le cinéaste ne doit pas oublier cette double faculté qu'a l'image cinématographique de révéler et de réécrire, de révéler en réécrivant, par les outils spécifiques du cadrage et du montage. Le cinéma de propagande, la publicité et plus largement le cinéma commercial, qui tend à remplacer le monde par son double fantasmé, si ce n'est son mirage spectaculaire, nous ont fourni la preuve que la réécriture du monde telle que l'opère le cinéma peut se faire au détriment de sa fonction révélatrice. Dans les publicités pour l'Armée de terre par exemple, les mouvements de caméra et les cadrages qui accompagnent les corps des soldats en effort ne montrent rien de la pression de l'environnement sur ces corps, mais seulement la fluidité indéfectible de leur élan. Les coupes ultra-rapides du montage nous imposent une impression en nous empêchant de voir trop, de voir ce qu'il ne faudrait pas. Le sens des images est comme volé aux objets qu'elles représentent et durci par un montage qui ne laisse aucune place à l'équivoque, qui prend en charge l'attention du spectateur et lui dicte son contenu. Aucune révélation à l'œuvre dans ce type d'objet filmique : seulement de la fabrication, et un détournement systématique de l'attention vers le mensonge visé.

On peut déjà entrevoir à travers cet exemple comment la narrativité d'un mouvement filmé se dévoile essentiellement selon deux principes d'écriture filmique, celui du cadrage, éventuellement mobile, et celui du montage. Commençons par le cadrage ; prenons l'exemple d'un cavalier à cheval que l'on verrait traverser au galop une étendue de désert. Si l'on filme ce mouvement en plan très large et fixe, l'étendue à parcourir est saisie d'emblée comme finie. Le mouvement est la réalisation attendue d'un tracé préalablement suggéré par la composition. L'action est perçue comme un développement – la position du cavalier dans le cadre varie – et peut être désamorcée dans sa portée dramatique par cet éloignement et cette attente impassible du cadre (cela dépend largement de l'angle de vue). Ainsi, le trajet du cavalier pourra être éprouvé par le spectateur comme long et fastidieux, et dénoter une certaine fatalité liée à l'impuissance de l'homme à perturber l'immuable immensité dans laquelle il se trouve enfermé. Si

¹ *La sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1989

en revanche la caméra suit le mouvement en panoramique par un plan plus serré et en longue focale, l'expressivité de cette action est entièrement transformée. Au lieu que ce soit le cheval qui se déplace, c'est le paysage qui défile derrière en toile de fond indifférenciée, du fait du faible angle de champ et du balayement du cadre. Le rapport à l'étendue parcourue et à la trajectoire est complètement différent : le mouvement est comme isolé et se déploie pour lui-même, sans début ni fin ni sans lien évident avec son environnement, et la trajectoire semble infinie tant il est impossible de l'inscrire dans une vision d'ensemble de l'espace traversé. La distance parcourue ou à parcourir n'apparaît jamais à l'écran : le panoramique la relègue dans le hors-champ, donc la fait oublier. Dans ces deux cas, le rapport à l'action et le lien de l'action à son environnement est foncièrement différent : attente du mouvement, et saisi de ce mouvement *comme réalisation d'une trajectoire qui apparaît à l'image*, dans le premier cas ; répétition sans évolution (aucune trajectoire accomplie) d'un mouvement infini, avec seulement un rapport vague à un contexte qui n'apparaît pas, dans le deuxième cas. Ainsi, on peut comprendre le cadrage comme le premier acte d'écriture du mouvement : le cinéaste y détermine la taille que les objets occupent dans le champ, il peut donner à sentir leur distance ou leur proximité (en ceci la focale joue un rôle déterminant dans la saisie du mouvement), il peut rendre expressive leur trajectoire ou au contraire les vider de tout dynamisme, et peut réécrire à sa guise, par la composition et la mobilité du cadrage, les rapports que l'objet entretient avec son environnement au sein d'un même plan.

Le montage fait subir au mouvement filmé un traitement analogue. En rapprochant des fragments de mouvement exprimés selon différentes valeurs de cadrages et selon différents points de vue, donc se rattachant à des espaces différents, un montage peut fabriquer de toute pièce une trajectoire qui ne s'est jamais produite dans la réalité. Il en est de même pour les qualités du mouvement : la vitesse d'un véhicule peut être aisément décuplée par le montage, par de simples effets de rythme et par l'accumulation d'images-symboles (roues qui tournent, etc.). André Bazin, dans son article « L'évolution du langage cinématographique », montre que dans *La Roue* Abel Gance « nous l'illusion de l'accélération d'une locomotive sans avoir recours à de véritables images de vitesse (car après tout les roues pourraient tourner sur place), rien que par la multiplication de plans de plus

en plus courts. »¹ En outre, ces deux niveaux d'écriture du mouvement, par le cadrage et par le montage, fonctionnent le plus souvent de pair et entre eux une infinité de rapports est possible : annulation d'un mouvement par l'autre, multiplication, accélération, ralentissement, déformation, etc.

Bien qu'un film a, en général, tout intérêt à tirer ses ressources expressives autant du cadrage que du montage, on peut néanmoins tracer à partir de ces deux « niveaux » d'écriture filmique deux tendances historiques, deux « familles » de cinéastes, l'une s'attachant plus spécialement aux vertus expressives du cadrage, l'autre à celles du montage. Cette séparation semble d'ailleurs remonter aux débuts du cinéma en tant qu'art. D'un côté, les Lumière, qui fixaient leur cadre sur un coin d'espace et organisaient, dans l'unité d'un même plan, de simples récits figurant autant d'évènements familiers de la vie quotidienne ; et la magie de ces épisodes venait essentiellement du fait qu'ainsi découpés dans l'étoffe du monde et exprimés par le cinéma, c'est-à-dire rassemblés dans l'harmonie d'un cadrage et d'une durée définis, ils devenaient des sortes de fables dont la portée (humoristique, documentaire, moralisatrice) allait bien au-delà du fait réel qu'ils relataient. De l'autre, Méliès, qui par un simple effet de coupe, transformait un bus en corbillard ; pour lui la force du cinéma était de pouvoir construire des rapports de sens inédits échappant à la réalité à *partir de la réalité elle-même*, notamment par les puissances du montage. On voit par ailleurs comment cette première conception (Lumière) se fonderait plutôt sur une croyance en la capacité du cinéma à *révéler*, la deuxième (Méliès) en sa capacité à *réécrire* le réel. La première se concentrerait plus particulièrement sur ce qui s'écrit *dans le plan*, la deuxième sur ce qui s'écrit *avec et entre les plans*. André Bazin trace à travers l'histoire du cinéma une ligne de partage similaire entre « les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité »². Il n'attribue certes pas à ces cinéastes « de l'image » un intérêt exclusif pour le montage : « par 'image', j'entends très généralement tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa *représentation* sur l'écran. Cet apport est complexe, mais on peut le rapporter essentiellement à deux groupes de faits : la plastique de l'image et les ressources du montage. » Néanmoins, il s'attarde tout particulièrement sur la place très différente qu'occupe le montage dans chacune de ces deux attitudes de mise en scène. Dans le cas du

¹ *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 2010, p. 65

² « L'évolution du langage cinématographique », op. cité, p.64

cinéma qui « croit en l'image », celui d'Eisenstein, de Gance et de Koulechov entre autres, le montage consiste essentiellement en « la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport. »¹ Il y a comme un désintéret chez ces cinéastes envers les récits qui affleurent directement à la surface de la réalité ; celle-ci ne sert qu'à fournir une matière brute qui sera par la suite cisailée, écartelée et entièrement retransformée par le montage : « les montages de Koulechov, celui d'Eisenstein ou de Gance ne montraient pas l'événement : ils y faisaient allusion. Sans doute empruntaient-ils au moins la plupart de leurs éléments à la réalité qu'ils étaient censés décrire, mais la signification finale du film résidait beaucoup plus dans l'organisation de ces éléments que dans leur contenu objectif. »² A l'inverse, des « metteurs en scène qui croient à la réalité », parmi lesquels il range Flaherty, Stroheim et Murnau, Bazin dit : « le montage ne joue dans leurs films pratiquement aucun rôle, sinon celui, purement négatif, d'élimination inévitable dans une réalité trop abondante. La caméra ne peut tout voir à la fois, mais ce qu'elle choisit de voir elle s'efforce du moins de n'en rien perdre. Ce qui compte pour Flaherty devant Nanouk chassant le phoque, c'est le rapport entre Nanouk et l'animal, l'ampleur réelle de l'attente. Le montage pourrait suggérer le temps, Flaherty se borne à nous *montrer* l'attente, la durée de la chasse est la substance même de l'image, son véritable objet. »³ Il y aurait chez ces cinéastes une volonté profonde de travailler *dans le plan*, de prélever leurs récits à même les objets et les corps et de les tailler dans l'épaisseur de la durée ; une volonté, en quelque sorte, de fonder l'essence expressive du cinéma à partir de la seule capacité d'enregistrement de la caméra, en réduisant le plus possible les effets d'énonciation ajoutés à la réalité filmée par le cadrage et le montage.

Bien entendu, cette distinction est à nuancer, et au dire de Bazin lui-même, reste plus utile comme « hypothèse de travail » servant à penser les spécificités de l'expression cinématographique que comme réelle ligne de faille esthétique. Il serait difficile de ranger dans l'une ou l'autre de ces catégories des cinéastes comme Dziga Vertov, Johan Van Der Keuken ou Michael Mann, dont l'obsession pour la réalité ne les éloignent en aucune façon des infinies combinaisons de sens

¹ *Ibid.*, p.65

² *Ibid.*, p.65

³ *Ibid.*, p.66

que rend possibles le montage. Mais pour la problématique qui nous intéresse, cet apport théorique n'est pas sans pertinence.

En effet, par l'étude de cinéastes aussi divers que Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Bill Douglas, Manoel de Oliveira, Chantal Akerman ou Pedro Costa, nous pourrions nous demander dans quelle mesure la figure du plan fixe ressortit d'une mise en scène dont l'attention serait essentiellement du côté de la réalité, plutôt que du côté de l'image (au sens que lui donne Bazin). La réponse n'a rien d'évident. D'un côté, chez ces cinéastes qui ont fait un usage régulier du plan fixe, voire qui en ont fait la moelle expressive de leur cinéma, nous pouvons certes remarquer un souci récurrent de ne s'en tenir en premier lieu qu'aux seules facultés de la caméra de cadrer et d'enregistrer le réel, facultés qui ouvriraient à elles seules un horizon esthétique inépuisable et proprement *cinématographique*, dépouillé des effets habituels de la représentation. De ce point de vue, l'esthétique du plan fixe s'inscrirait donc dans la tradition initiée par Lumière, dans une volonté de travailler dans le plan, à même la réalité, et surtout, dans la durée. Mais d'un autre côté, on ne trouve rien de moins vivant ni de plus éloigné du dynamisme immanent que nous rencontrons dans le monde que ces images figées, purement représentationnelles, délibérément plastiques, géométriques et inorganiques, que nous livrent la fixité des cadrages chez Ozu. Pour ce cinéaste, comme pour Bresson dans une autre mesure, le plan fixe est moins une manière de viser le réel *à vif* qu'un moyen d'investigation d'un vide imprésentable au sein même de la représentation, un moyen de rompre la croyance en l'image à partir d'une mise en défaut de sa suffisance et de sa plénitude.

Une définition simple du plan fixe pourrait se formuler ainsi : un événement qui se déroule selon un cadrage rigoureusement immobile. Notons d'emblée que cette immobilité du cadre n'est elle-même perceptible que par référence au contenu du cadre. Il peut s'agir par exemple d'éléments de paysage que nous avons l'habitude de tenir pour immobiles dans l'exercice notre perception naturelle ; mais un cadrage immobile peut également s'établir à l'intérieur d'un véhicule en mouvement, un train par exemple, comme c'est le cas dans le premier plan de *Singularités d'une jeune fille blonde* de Manoel de Oliveira. Dans ce cas le plan n'en est pas moins fixe, car c'est le paysage qui défile par la fenêtre et le train qui est immobile. D'une manière générale, nous pouvons appeler

fixe un plan au cours duquel le cadrage ne semble subir aucune action « intelligente » de la part d'un opérateur, et paraît de ce fait dépouillé de toute intentionnalité agissante, de toute réactivité à son objet ; mais aussi, au cours duquel des éléments cadrés occupent une position rigoureusement constante dans le temps, par contraste avec d'autres éléments qui seraient affectés de mouvement.

Mais cette définition ne saurait suffire à rendre compte du plan fixe comme enjeu esthétique. Ce qu'il nous importe de comprendre, c'est à partir de quand la fixité du cadre devient un geste de mise en scène, lisible comme tel par le spectateur, ouvrant des possibilités expressives spécifiques qui se répercutent sur l'ensemble d'un film voire l'ensemble d'une œuvre. Pour cela, il conviendra de mettre l'utilisation du plan fixe en relation avec toutes les autres composantes narratives et stylistiques des film étudiés, comme une manière globale d'organiser et de prendre en charge la perception du spectateur, afin de le faire converger vers un certain sentiment du monde et de son mouvement. Pour le dire autrement, nous tenterons de montrer comment les cinéastes du plan fixe donnent à sentir d'une manière spécifique le mouvement dans le monde, celui du temps, des gestes humains, de la nature, mais également le mouvement intérieur aux êtres produisant des émotions, les bouleversements narratifs, etc.

Nous avons dit que dans le plan fixe, la caméra immobile enregistre et se borne à *être là*, comme un témoin muet et imperturbé par spectacle qui se déroule devant l'objectif. Le cadrage, de par sa rigidité impassible, est ainsi désolidarisé du mouvement filmé. Ce sentiment d'une absence de réactivité du cadre face à la mobilité présente à l'image est bien l'un des traits distinctifs commun à tous les cinéastes que nous allons étudier. Mais le cadrage fixe ne suffit pas à rendre signifiante la fixité du plan : encore faut-il que cette fixité trouve son achèvement dans le montage. Car celui-ci peut aisément prendre en charge la narration du mouvement et contrevenir à la fixité imposée par le cadre, de sorte à ne jamais la faire sentir comme une restriction ou une contradiction du mouvement. Par le raccord dans le mouvement, l'attention est resserrée autour de l'action et la vision lui est assujettie, de sorte que le mouvement est visé dans son ensemble comme une continuité dynamique que ne contraint aucunement la fixité des points de vue individuels. C'est pourquoi on ne trouve pas de plans fixes dans le cinéma muet, bien que les cadrages étaient pour la plupart fixes, et ce malgré l'alternative du cadrage mobile existant par ailleurs. D'une certaine façon, le plan fixe ne pouvait

apparaître véritablement comme figure narrative qu'après la remise en question du raccord mouvement. Tous les cinéastes qui, dès Ozu, ont fondé leur mise en scène sur la fixité du cadre l'ont d'ailleurs souvent mis en défaut, tout comme ils ont refusé au montage ses autres capacités de construction d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement. C'est lorsque le mouvement a quitté le champ et que le plan continue de durer que la fixité du cadrage devient réellement perceptible ; et d'après Noël Burch¹, Ozu serait le premier cinéaste à avoir usé de la durée variable des champs laissés vides comme d'un modulateur de la tension narrative et de l'attention du spectateur. Cette disparition *remarquée* de l'action dans le hors-champ dévoile par ailleurs l'artifice du cadrage, qui applique au regard des limites infranchissables et vient ainsi frustrer le désir de posséder l'action par le regard. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Une esthétique du plan fixe répondrait donc à une volonté de rendre ostensible le divorce entre les procédés d'écriture filmique et le mouvement filmé, pour en revenir à une pure fonction de révélation du geste filmique que seule une caméra impassible peut accomplir. « Je pense très clairement que le mouvement est dans la réalité, pas dans la caméra »², dit Pedro Costa. Ce mot d'ordre esthétique pourrait s'apparier avec l'obsession de Bresson pour l'intransigeance de l'enregistrement : « Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir ce que c'est et le fixe avec l'indifférence d'une machine. »³ Cet objet que la caméra saisit tandis que le manquent plume, crayon et pinceau, c'est le réel « pur », que pourrait atteindre seule une perception désincarnée, sans sujet ; et cette machine-caméra qui s'écarte radicalement de notre perception ordinaire, intentionnelle, informée et désirante, cette machine-là est bien le lieu par excellence d'une perception désincarnée. De par sa seule capacité à enregistrer, le cinéma peut accéder à une fonction de révélation qui permet de jeter sur le monde un regard inédit, à la fois distant, attentif et critique.

Ainsi définie, une esthétique du plan fixe, tout autant qu'elle semblerait ramener le cinéma vers l'expressivité originelle que lui avait conférée Lumière, serait paradoxalement l'expression d'une modernité cinématographique, qui met à

¹ *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986

² *Conversation avec Pedro Costa*, Paris, Capricci, 2008, p. 84

³ *Notes sur le cinématographe*, op. cité, p.38

mal l'illusion de la représentation. À cet égard, il est intéressant de voir que c'est dans le cinéma d'Ozu à nouveau, et plus particulièrement dans son œuvre d'après-guerre, que Deleuze décèle la première apparition d'une « image-temps », c'est-à-dire d'une image dont le contenu perceptif n'est plus assujéti aux déplacements de l'intérêt dramatique, mais semble au contraire exister pour lui-même et flotter tout autour de l'action. Le champ laissé vide après le départ d'un personnage n'en est que l'un des exemples les plus évidents.

Il existe de nombreux points communs aux cinéastes qui ont fait un usage régulier et singulier du plan fixe : une méfiance, nous l'avons dit, à l'égard d'une représentation qui gomme son objet réel, méfiance qui débouche souvent sur une littéralité ou une abstraction de l'image ; une volonté par l'immobilité de rendre au monde sa présence incontournable, inépuisable, riche d'une infinie diversité ; un dévoilement assumé de l'amputation opérée sur le réel par le cadrage, et de ses répercussions sur la narration ; un refus systématique de la monstration ; et surtout, l'obsession d'écrire le mouvement dans sa durée propre, de le tramer dans l'épaisseur du réel. Toutefois, il ne s'agit pas de rassembler ces « cinéastes du plan fixe » en un programme esthétique commun, mais au contraire de voir comment la figure du plan fixe revêt dans leur cinéma des modalités expressives diverses, plurielles et parfois opposées – qu'il s'agisse du statisme ozuien qui transforme la vie en nature morte et l'élan dynamique en mouvement mécanique, de la fragmentation spatio-temporelle et du rôle des béances narratives chez Bresson et Bill Douglas, ou de l'obsession de faire corps avec le monde filmé par la seule persistance du regard chez Pedro Costa, pour ne citer que ces exemples éparés. Nous trouverons différents types de plans fixes selon le mouvement qu'ils expriment et selon la manière dont ils s'incorporent aux divers styles des cinéastes : la nature morte, dans laquelle on cadre un monde immobile et qui devient une pure image de l'écoulement du temps ; le plan-cage, qui contient son objet et oppose à son mouvement les limites infranchissables du cadre ; ou au contraire le plan lacunaire, pur fragment visuel, qui rate presque tout du mouvement qui le traverse ; le plan-tableau, dans lequel le mouvement des personnages est comme conditionné par le statisme et la plastique de l'image et amène à sa lecture ; et ainsi de suite. A chaque fois, il s'agira de comprendre quel régime d'attention et de perception spécifique ces figures induisent chez le spectateur : contemplation désengagée ou attente exacerbée, panne de la

participation affective, redoublement de l'éveil perceptif, libre parcours du regard,
conscience aigüe et critique de notre place de spectateur dans le film.

2. Le monde à distance. Une image qui se lit comme un tableau.

- **Le plan d'ensemble fixe. L'action prise dans son contexte ; révision de la fonction descriptive ou contextualisante du plan d'ensemble.**
- **Récit, narration. Les strates de l'image. Un cadre qui préexiste à l'événement. Montage du plan fixe : concentrer l'attention dans l'image.**
- **Dégager la perception : refus de l'immersion, éveil perceptif. Une lecture du plan.**
- **Rendre prégnant l'artifice de l'image.**

Dans l'exercice naturel et quotidien de notre perception, le mouvement de la vision est consubstantiel au mouvement des objets perçus. A l'intérieur de ce monde qui s'ouvre à nous par les sens et où notre activité perceptive nous plonge, le mouvement premier est celui du corps, mouvement que relaie ou prolonge à son tour le mouvement du regard, qui parcourt les choses et déploie la présence des êtres devant lui. Il nous faut bien comprendre, comme Merleau-Ponty, que le corps est cet « entrelacs de vision et de mouvement »¹, et que vision et mouvement s'articulent toujours conjointement :

Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, si la vision ne se précédait en lui ?²

Dans la salle de cinéma en revanche, où le corps est immobile et le regard aimanté par l'écran, on accède par le biais du film à un contenu perceptif représenté qui nous fait vivre un monde par procuration. Comme le dit Clélia Zernik :

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, Collec. Folio Essai, p.16

² *Ibid.* pp. 16-17

Avec la projection cinématographique, le monde n'est plus ce dans quoi on est pris, dans un rapport de fusion et d'immersion, il s'est détaché, proprement pro-jeté, mis à disposition du spectateur. La projection cinématographique permet la prise à distance et s'appuie sur un dispositif dualiste qui distingue irrémédiablement le spectateur et l'écran. C'est pourquoi ce qui caractérise avant tout la perception cinématographique, c'est sa dimension de représentation.¹

C'est bien parce que je fais l'expérience de ce monde à l'écran sans engagement de mon corps propre que je le tiens pour représenté. Le spectateur entre alors dans un jeu perceptif où, faisant abstraction de son corps et du rapport concret qu'il entretient avec son environnement immédiat, il prête sa perception réelle au contenu perceptif orchestré par le film. Et ce contenu perceptif, qui est le lieu propre de la mise en scène cinématographique et dont la fonction est de moduler et de rémunérer l'attention prêtée par le spectateur, ce contenu perceptif s'apparente lui-même à une forme d'attention, à un regard doué d'intelligence et d'intentionnalité, qu'elle soit celle d'un personnage intra ou extra-diégétique ou du metteur en scène lui-même :

Il y a bien redoublement de l'activité perceptive au cinéma : elle est à la fois condition de possibilité et effet du spectacle. (...) C'est parce que je fais attention que je vois le film et, en outre, ce qui m'est présenté à l'écran reproduit les mouvements d'une attention. Le gros plan est une attention en acte et doit fournir les explications, en se substituant aux mots. Les mouvements de caméra et les valeurs de plan miment les épisodes successifs de la perception.²

Ainsi, l'écriture filmique, qui en elle-même figure une attention qui se recueille et s'organise autour de son objet, trouve son accomplissement dans le régime d'attention qu'elle induit chez le spectateur, et dans la manière dont elle l'amène à opérer des écarts de perception vis-à-vis des objets qu'elle vise. « Dès lors, le style est perçu immédiatement par le spectateur comme une déviation par rapport à l'exercice ordinaire de sa perception. »³ Le film, ses mouvements de caméra, ses valeurs de cadrage, la manière dont la lumière répartit en quantité et en qualité la vision dans le champ, la longueur des plans, l'écoute engendrée par la

¹ *Peception-cinéma*, Paris, Vrin, 2010, p. 22

² *Ibid.*, p. 42

³ *Ibid.*, p.43

bande son et son articulation avec l'image fonctionnent comme autant d'appels sensoriels auxquels le spectateur répond par une activité perceptive spécifique, dont il est pleinement conscient et qui conditionne autant sa participation affective et intellectuelle que la valeur esthétique qu'il accorde à l'œuvre dont il fait l'expérience. On ne saurait trop insister sur le caractère actif de cette perception : « il ne s'agit pas d'une perception désengagée mais au contraire d'une pratique perceptive, à la fois consciente et incarnée, qui se trouve convoquée et maltraitée, expérimentée et déviée, fascinée et déroutée. »¹ Il convient dès lors de comprendre comment ces deux régimes d'attention, celui du film et celui du spectateur, s'articulent dans le cas du plan fixe.

Le plus souvent, dans un film, les mouvements de caméra, les changements de valeur de plan et d'axe de prise de vue pris en charge par le montage sont suspendus aux déplacements de l'intérêt dramatique. L'action est reine de toutes les perceptions, qui fonctionnent comme autant de manières de la viser, de l'épuiser, de la résoudre. Elle préside à toutes les fluctuations du contenu perceptif, qui répond dès lors à un impératif d'adhérence du regard spectatorial au mouvement filmé, et conditionne en outre la participation affective que celui-ci suscite. Une caméra mobile peut s'apparenter à un regard mobile mu par un désir d'éloignement ou de rapprochement vis-à-vis de l'objet visé, et induire ainsi une modulation perceptive dont le propre est de soutenir l'action qualitativement. Dans le cas du cinéma spectaculaire, la fascination du spectateur vis-à-vis de l'action est entretenue par une extraordinaire facilité de la vision, que rien ne vient contrarier, que l'on promène sans heurt, comme dans un rêve éveillé ; et la participation affective est appuyée par décuplement perceptif du mouvement représenté à l'écran. On peut ainsi établir un lien direct entre la mobilité de la caméra et du montage d'un côté, et de l'autre l'intensité avec laquelle le spectateur est immergé dans le mouvement du film.

À l'inverse, chez certains réalisateurs dont nous allons discuter ici, le plan fixe permet d'instaurer vis-à-vis de l'action qu'il décrit une situation perceptive qui n'est pas déterminée par la mobilité du cadrage ou du montage. Le spectateur retrouve alors une certaine autonomie perceptive qui définit à elle seule tout

¹ *Ibid.*, p.43

l'enjeu d'une mise en scène en plans fixes. Dans *L'étrange affaire Angélica*, Manoel de Oliveira initie avec le premier plan du film, de manière inaugurale, un régime de libre lecture de l'image qui permet au récit de se découvrir à l'intérieur d'un contexte plus large, où s'écoule une temporalité plane, indifférenciée, extérieure aux événements. Il s'agit d'un plan large et fixe d'une rue de village déserte, la nuit, sous la pluie. Tout y est endormi. Une voiture arrive depuis la profondeur et s'arrête devant l'un des bâtiments à l'avant-plan. Un homme sort de la voiture et sonne à une porte plusieurs fois ; on prend le temps de noter que la porte est celle d'un magasin de photographie ; une lumière s'allume derrière une fenêtre au premier étage et une femme sort au balcon, dans le quart supérieur gauche de l'image ; l'homme dans la rue annonce à la femme qu'il vient de réveiller qu'il a pour son mari photographe une mission urgente. La femme répond que son mari est en déplacement, et arrive alors un troisième personnage dont la présence est d'autant plus surprenante que l'on n'a pas remarqué son apparition dans le plan ; il était plongé dans l'obscurité et obstrué par la voiture. Ce troisième personnage indique à l'homme en recherche d'un photographe où il va pouvoir en trouver un ; il s'agira du protagoniste du film. L'inauguration du récit se fait ainsi à partir d'un étrange contretemps, et d'un croisement de trajectoires indépendantes qui viennent converger à l'intérieur de ce plan à la composition soignée, dans laquelle s'animent des silhouettes sans visages d'où ne proviennent que des voix, aucune expression, et des déterminations diégétiques vagues. On peut voir à travers cet incipit comment la fixité et la largeur du cadrage instaurent un principe de dévoilement narratif dans lequel l'événement est saisi de plain-pied avec son contexte, duquel il se détache principalement par l'exercice de l'attention du spectateur. La perception peut s'attarder sur chacun des éléments de l'image quand bien même ils n'auraient aucune valeur de mise en exergue de l'événement qui fait l'objet du plan, avant de se concentrer plus spécifiquement sur les éléments proprement narratifs. Tout est ramené au même plan perceptif, sans hiérarchie ajoutée par l'écriture filmique depuis l'extérieur à celle déjà présente à l'intérieur de l'image. Le plan fixe répond ainsi à une volonté de toujours ramener l'attention vers l'intérieur du plan, d'inscrire l'énonciation *dans le plan* : nous sommes en plein dans la tradition Lumière.



Fig. 1 – *L'étrange affaire Angélica* de Manoel de Oliveira

Le plan fixe, dans son utilisation la plus générale et particulièrement lorsqu'il est large, figure une attention vide, en quelque sorte inattentive à son objet. L'énonciation s'y fait par une retenue des moyens et des effets habituels du « vouloir-dire ». Le cadrage y revêt une fonction purement restrictive, qui ne fait que confiner le contenu perceptif à une aire de jeu clairement délimitée, rigide, immuable, établie préalablement à l'évènement qui vient s'y dérouler. Les fluctuations qualitatives de l'attention du spectateur sont alors portées par le mouvement à l'intérieur du cadre et jamais par le cadre lui-même, ni par le montage. La perception y est donnée dans un écoulement continu, sans collures, et induit entre autre une temporalité qui est plus large que celle de l'action : elle l'englobe ou la subit comme une perturbation, mais dans tous les cas, ne lui est pas subordonnée. Il y a, selon la terminologie deleuzienne, rupture du lien sensori-moteur : la vision n'est plus assujettie à l'action mais déborde tout autour. L'action est enveloppée dans ce qui existait déjà avant et ce qui continue d'exister après, dans ce « trop » de présence qui l'entoure. Rarement sinon jamais, chez De Oliveira comme chez Ozu, Douglas, ou Costa, un plan d'ensemble fixe est repris par un cadrage plus serré : c'est le plus souvent toute une action qui s'y déroule, sans que le découpage vienne accorder à la vision cette facilitation motrice qui consiste à situer un évènement dans un contexte large avant d'y plonger un regard plus rapproché, projeté dans le vif du sujet. Le plan d'ensemble fixe tenu

pendant toute la durée d'un événement dénote un regard à distance, sans être limité à une fonction descriptive ou contextualisante.

Précisons ces premières remarques sur le régime d'attention induit par le plan fixe à partir de l'exemple de deux cinéastes, Yasujiro Ozu et Manoel de Oliveira, qui placent la figure du plan fixe au centre de leur art. Selon Manoel de Oliveira, l'utilisation du plan fixe répond avant tout à un souci de retenue de la mise en scène vis-à-vis du regard spectatorial, et va de paire avec une simplicité et une grande précision du découpage, du jeu d'acteur, du rythme et de la chorégraphie des mouvements dans le plan, ainsi que de la répartition des données picturales dans la composition. Il s'agit de stratifier le dévoilement narratif, autant dans l'espace (répartition de l'action selon différents niveaux de profondeur) que dans le temps (effets d'attente, rythme, ponctués par les entrées et les sorties de champ). Le travail sur les couleurs et les matières du plan, ainsi que sur la lumière qui donne au regard ses principaux points d'impulsion, est des plus soignés. Les points de vue sont très souvent larges, peu nombreux et judicieusement choisis, et les compositions aérées. Les cadres fixes dénotent une évidence, une lisibilité immédiate de l'image, dans laquelle l'élément narratif principal est souvent placé au centre de la composition, et où les dialogues, les gestes, les déplacements et plus généralement tous les inducteurs de progression narrative s'écoulent en toute limpidité. Le rythme est pondéré, les données perceptives ne se recouvrent pas et se détachent distinctement les unes des autres. L'acteur détient un espace de jeu ample, et la précision des gestes, des regards, des positions du corps dans le cadre assurent en grande partie la prise en charge du sens. Lorsque survient de temps en temps une opération de montage qui recentre l'attention sur une partie de l'image, ce n'est jamais un resserrement du regard ayant pour but d'appuyer une signification déjà pressentie auparavant, mais plutôt une volonté de réinvestir cet objet d'une signification nouvelle, à partir d'une situation perceptive nouvelle. L'un des plus beaux exemples de ce genre d'opération survient dans *L'étrange affaire Angélica* lorsque Isaac, après avoir été visité une première fois par le fantôme d'Angélica, est assis sur son lit, regard dirigé par la fenêtre d'où lui parviennent les premières lueurs de l'aube. Il fume une cigarette. Après un long plan où il est fait état du désarroi d'Isaac et de l'humeur fiévreusement songeuse dans lequel cette prémonition l'a mis, survient un plan extraordinairement dépouillé et dépeuplé, presque abstrait, dans lequel un nuage de fumée de cigarette

vient s'égarer au milieu d'un cadre trop ample, sur fond effacé du mur de la chambre qui ne figure plus qu'un dégradé sombre de tons pastels et froids. Le regard que nous portons soudainement sur ce nuage de fumée qui se distend jusqu'à disparaître avant même d'avoir atteint la fenêtre, sur cette forme diaphane, fragile et éphémère dont le mouvement se charge d'une infinie puissance poétique et mystérieuse, ce regard est tout à fait extérieur aux préoccupations d'Isaac et vient dévier l'attention que l'on portait sur lui d'une subtile métaphore, qui figure comme une prémonition l'échappée de son âme. Un geste analogue survient également lors de la longue séquence de déjeuner dans la salle à manger de l'hôte d'Isaac, lorsqu'à deux reprises la fleur qui orne la table est filmée selon un cadrage qui évacue les présences humaines alentour. Lorsque finalement De Oliveira montre, isole un objet et déplace ainsi le regard à côté de la narration, c'est pour distendre la situation diégétique et la propulser vers un ailleurs métaphorique et métaphysique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cet appel spirituel se donne souvent comme support une image presque vide, qui devient pure *matière* et échappe d'autant mieux aux déterminations de la diégèse.



Fig. 2 – *L'étrange affaire Angélica* de Manoel de Oliveira

Chez Ozu, le plan fixe s'intègre à un univers stylistique qui relève d'une métrique perceptive rigide et implacable, qui réduit le monde à son image démêlée et vidée de tout dynamisme interne. Les coupes sont brusques, les corps sont systématiquement rangés dans des compositions ordonnées, parfois jusqu'à

l'excès. L'espace est quadrillé, enfermé dans des lignes de composition nombreuses et omniprésentes, souvent rigoureusement verticales ou horizontales. Les déplacements des corps, leurs trajectoires, les directions de regard subissent régulièrement des cassures qui les vident de toute organicité, et ce mouvement des corps répond autant à des impératifs chorégraphiques s'accordant à la géométrie de l'image qu'à des motivations diégétiques. Comme le montre Basile Doganis¹, le style d'Ozu vise à rompre la fluidité, le liant, la coordination de la perception ordinaire par la violence de la prise de vue cinématographique, en introduisant de l'hétérogénéité, de la fixité, de la raideur, des coupes, en désarticulant le mouvement et le dynamisme entre les différents plans ou à l'intérieur des plans eux-mêmes. On retrouve cette même obsession pour la stratification spatiale et temporelle des inducteurs narratifs, ici poussée à un degré supérieur de géométrisation et de mécanisation : les personnages se déplacent selon des lignes droites, et selon des plans spatiaux de trajectoire souvent rigoureusement perpendiculaires ou parallèles à la surface de l'écran. La perspective est légèrement écrasée par la focale moyenne qu'Ozu chérit tant et cela renforce le sentiment que l'espace n'est pas englobant mais plutôt réduit à deux dimensions.

D'une manière générale, chez Ozu et chez De Oliveira, jamais les variations du contenu perceptif qui font progresser la narration ne sont situées sur le même plan que l'action. On trouvera certes des raccords dans le mouvement, quelques raccords regard, et dans le cas du cinéaste japonais, de nombreux champs-contrechamps pendant les scènes de dialogue. Mais ces raccords apparaissent généralement comme strictement nécessaires à la progression du récit, rarement comme une manière de souligner ou de raconter les déplacements, de venir se placer dans le regard d'un personnage, etc. Les directions du mouvement des personnages chez Ozu ne sont à peu près jamais reconduites et même souvent contredites par la directivité du cadrage et du montage. Les trajectoires sont visées de manière déconstruite, segmentée, et l'on se retrouve le plus souvent bien en peine de pouvoir donner à l'ensemble des espaces traversés par un personnage une continuité globale et cohérente. Ozu rompt presque systématiquement la règle des 180° lorsqu'il utilise des champs-contrechamps, ce qui défait l'orientation des regards et appuie la rigidité mécanique et systématique

¹ *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 79-83

avec laquelle la parole est distribuée par blocs disjoints qui ne se recouvrent jamais. Dans tous les cas, le montage fonctionne comme un déliant, une simple répartition temporelle des différents plans, et non comme une solution de continuité visant à favoriser un échange dynamique entre eux. Chez De Oliveira également, le montage n'a pas pour but de souligner, d'ajouter, de préciser, de compléter les données d'un cadre particulier ; il n'apparaît pas comme un effet, une modalité de l'énonciation, et sa portée s'efface devant le rythme interne des plans et leurs données perceptives propres. Lorsque De Oliveira raccorde dans le mouvement, le mouvement sert de prétexte au changement de cadre mais ce changement de cadre ne correspond à aucune volonté de « suivre » le mouvement. Aussitôt le changement de plan accompli, l'attention quitte rapidement le mouvement qui a servi au raccord pour se trouver un nouvel objet, comme dans l'exemple cité précédemment. Chaque nouveau cadre amène une nouvelle prise en compte de l'espace, une nouvelle composition, bref, une nouvelle donnée perceptive qui développe de nouveaux rapports entre les personnages et leur environnement ou même entre les personnages entre eux, sans pour autant que ces rapports soient induits par les actions des personnages eux-mêmes. Dans une mise en scène en plans fixes, la coupe de montage se borne ainsi à transporter l'attention vers un nouveau cadre, et chaque plan présente une situation perceptive presque autonome, où l'écoulement temporel et les données picturales sont remis à plat. C'est pourquoi nous pouvons parler de plans-tableaux : les cinéastes du plan fixe renouent avec une certaine tradition picturale qui fonde l'expérience esthétique sur l'activité, et non sur la passivité, du regard du spectateur, qui est invité à un libre parcours des données picturales ; et ce n'est pas un hasard si l'art de la lumière et de la composition est porté à un tel degré de noblesse dans le cinéma d'Ozu, de Manoel de Oliveira, de Bill Douglas et de Pedro Costa. Le dévoilement du récit est porté, structuré par les éléments de la composition et par leur répartition selon la perspective de l'espace. Par ailleurs, si la durée des plans dans une mise en scène en plans fixes est souvent bien plus longue que d'ordinaire, c'est justement que tout l'effort rythmique s'opère à l'intérieur du plan et très peu dans le montage. On rejoint l'idée énoncée plus haut selon laquelle le plan fixe dirigerait toute l'attention du côté de la réalité, c'est-à-dire du côté d'une pure dramaturgie de l'espace, de la lumière, des corps, de la parole et du temps interne au plan qui opère une liaison narrative entre tous ces éléments. Car la stratification des données visuelles est reprise sur le plan temporel : il peut y avoir

une mise en rapport de plusieurs temporalités distinctes liées à différents événements se déroulant simultanément dans le plan, l'articulation de plusieurs rythmes à l'intérieur d'un. Par exemple, la temporalité cyclique d'un événement répétitif (le poisson rouge qui tourne dans son bocal au premier plan de la composition lorsqu'Isaac revient dans la demeure d'Angélica à la fin du film de De Oliveira) peut servir de contrepoint à la temporalité plane associée aux éléments immobiles du cadre ; et une troisième temporalité, plus spécifiquement liée à la narration, sera introduite par l'activité des personnages dans le cadre, ouverte une éventuelle entrée de champ et close par leur sortie. Nous aurons l'occasion dans la troisième partie de cette étude d'y revenir plus longuement.

Une mise en scène en plans fixes applique au monde une raideur de la vision qui n'accompagne aucunement le mouvement qui s'y écoule, mais au contraire, semble la précéder en toute indifférence. Cela tend à instaurer un point de vue extérieur, car délié des injonctions perceptives relatives aux actions des personnages et au déroulement des événements. Le spectateur est tenu à une distance respectueuse du monde qu'il perçoit, ni trop près, ni trop loin, et ce quelle que soit la valeur du cadrage. L'immobilité du cadre et l'écoulement d'une temporalité qui ne correspond à aucun vécu subjectif, font un regard qui n'est celui d'aucune personne « présente » au sein de l'action. Dans ce regard à distance qu'institue le plan fixe, le spectateur opère lui-même les déplacements de l'attention nécessaires à la prise en compte du sens de l'image. Sa perception est comme désengluée et se trouve une attitude nouvelle qui est celle de la *lecture*. On retrouve là une spécificité de l'image-temps relevée par Deleuze :

En même temps que l'œil accède à une fonction de voyance, les éléments de l'image non seulement visuels, mais sonores, entrent dans des rapports internes qui font que l'image entière doit être lue, non moins que vue, lisible autant que visible. Pour l'œil du voyant comme du devin, c'est la « littéralité » du monde sensible qui le constitue comme livre.¹

Le spectateur entre alors dans une activité de mise en relation des différentes parties de l'image et devient responsable de son propre chemin dans le film, exerçant à l'endroit de chaque plan une concentration renforcée. Le plan fixe

¹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 34

qui dure instaure un espace de jeu pour le regard en évitant que celui-ci soit dirigé ou manipulé.

Par ailleurs, le plan fixe figure des conditions perceptives très éloignées de sa perception ordinaire. Comme nous l'avons dit, la mobilité du regard est au cœur de l'activité perceptive : quand bien même mon corps serait immobile, mon regard peut opérer des déplacements qualitatifs dans l'espace et mon attention nouer d'infinies relations de sens à l'intérieur d'une situation donnée, en mettant en rapport différentes parties d'un ensemble et différents ensembles entre eux. C'est flagrant lorsque l'on est assis dans un café par exemple : nous naviguons aisément de la vue d'ensemble – tous ces clients assis en terrasse qui profitent du soleil, enveloppés dans la rumeur diffuse de la rue – au détail – le contenu du verre de mon voisin par exemple, ou la conversation qui se déroule derrière moi. Pour le dire grossièrement, la perception ordinaire passe sans effort du plan large au plan serré ; Willy Ronis parlait volontiers de « focale psychologique » pour désigner cette sélectivité intentionnelle du regard. Au cinéma, seul un mouvement de caméra ou une opération de montage peut ainsi articuler ces deux valeurs de regard. Le cadre immobile tenu dans la durée exerce une violence double, d'abord à l'endroit de l'action filmée dont il se désolidarise, ensuite sur le spectateur, dont il circonscrit le champ perceptif et assigne le regard à un point de vue clairement situé. Cela va à l'encontre de toute tentative d'immersion dans la représentation par une mouvance des données perceptives qui tendrait à restituer au sein du film une mobilité du regard qui le rapprocherait d'une situation perceptive ordinaire.

Cette mise à distance par la fixité du cadre opère un renforcement du caractère représentationnel, objectal de l'image, dans la mesure où le monde y est comme mis en boîte et réduit à un fait plastique. « Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur ? (Vois ton film comme une surface à couvrir.) », écrivait Bresson.¹ Le spectateur n'est pas inclus dans le monde qu'il perçoit. La composition est la donnée première sur laquelle la vision s'appuie, et chez Ozu particulièrement, fonctionne comme un principe structurant qui fait de l'image un agencement de balises perceptives préexistant au mouvement à l'image. Il y a ainsi une inversion de valeurs perceptives – c'est les personnages, le récit qui se déplacent selon le cadre, et non l'inverse – dont le

¹ *Notes sur le cinématographe*, op. cité, p.36

propre est de rendre prégnant l'artifice (certains diraient la théâtralité) de l'image. La frontalité du point de vue qui est si souvent de mise dans son cinéma ne fait que renforcer ce sentiment et parachever la scission entre le regard spectatorial et le contenu perceptif du film.

PARTIE II

L'image vacante. Exploration des puissances du hors-champ.

1. Fragments, ellipses. Un mouvement qui nous échappe.

- **Cadrage fixe et réduction du visible. Créer par un effet de cache un désir de hors-champ.**
- **La fragmentation chez Robert Bresson. Mise en défaut de la plénitude et de la continuité de la représentation.**
- **Un monde, un récit, un mouvement qui nous échappent. Ouverture du sens vers le non-dit et l'imprésentable. Volonté de ne pas clore la signification ; ambiguïté de l'événement.**

Les frères Lumière les premiers virent comment l'acte de cadrage fixe, qui opère une sélection dans le visible et délimite l'étendue spatiale du champ, a le pouvoir d'entretenir une attention vis-à-vis d'un événement dont l'ampleur déborde le champ et qui n'y figure que par morceaux. Le cadre crée un partage entre le présent et l'absent, le visible et le non-visible, et le *passage au visible* crée de la narration. Dans *Boxeurs en tonneaux*, le boxeur tombé hors-champ laisse momentanément planer le doute quant à l'issue du combat : reviendra-t-il à la charge ou accordera-t-il à son adversaire le plaisir de s'enorgueillir de sa victoire sous l'œil amusé du spectateur ? C'est précisément parce qu'on ne le voit plus et que les évolutions possibles de l'action restent suspendues à cette indétermination, que sa chute devient porteuse d'émotion et de tension narrative. Le retour du boxeur dans le champ signifie son refus de laisser le récit se clore sans lui, refus qui se traduit par une réappropriation de la portion visible de l'événement. Tous ces éléments narratifs – l'humiliation liée à une sortie hors de la scène de l'action, le retournement de situation qui transforme la célébration de victoire trop hâtive en une défaite – sont entièrement le fait d'un partage net et arbitraire entre visible et non-visible, entre les données déterminées du champ et celles indéterminées du hors-champ. Le hors-champ devient en quelque sorte la réserve narrative du champ, qu'il vient mettre en tension par d'innombrables possibilités de réinvestissement dramatique. L'apparition dans le champ et la disparition hors champ définissent un principe élémentaire de l'énonciation cinématographique, cette capacité du cinéma à mettre en récit par le seul effet d'une mise en cadre une réalité dispersée, fluctuante et mouvante, aux contours indéfinis. Le plan fixe crée un effet de cache qui permet de rendre signifiante cette mouvance en la transformant en un jeu de

présence et d'absence qui vient nourrir l'attente du spectateur. Dans les *Boxeurs en tonneaux*, la *Bataille de neige* et *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat*, l'émerveillement, la surprise, le rire que suscite l'événement qui s'établit dans le champ sont invariablement accrochés à la manière dont ce champ s'emplit et se désemplit, à l'autorité que détient le cadre à rendre présents les corps ou à les évacuer. Le cadre immobile déploie comme un filet la scène du regard sur laquelle la narration viendra s'écrire et le film se jouer – mais où il peut également ne pas se jouer. La vision n'est jamais à l'abri d'une déception (il y a toujours des moments dans les films en plans fixes où l'on se demande ce que l'on regarde), et par là se trouve d'autant mieux récompensée lorsque l'événement s'y produit effectivement : il y a une part de miracle, dont l'effet comique a été exploité par de nombreux cinéastes, à ce que l'objet de notre attente vienne se prêter au jeu de cache-cache que propose le cadrage, et donc au jeu du récit filmique. Les films Lumière en ont fourni maintes fois la preuve.

Dans *Bestiaire*, le cinéaste québécois Denis Côté filme les animaux d'un zoo selon un dispositif de plans souvent longs et rigoureusement fixes, et de cadrages audacieux qui poussent la fragmentation des lieux et des corps jusqu'à l'abstraction. Toute la magie poétique de *Bestiaire* tient dans la façon dont ces animaux viennent justement se prêter au jeu du cadrage, des compositions et des matières abstraites du film. Comme chez les Lumière, il y a souvent un effet de surprise amusée engendré par les va-et-vient dans le champ et les mouvements de peuplement et de dépeuplement du cadre. Lors du plan des chevaux miniatures (cf. fig. 3, dernière vignette), nous restons un long moment sur un cheval seul, immobile et centré dans la composition. Puis, progressivement, le cadre est calmement envahi par un nombre grandissant de chevaux, qui sortent littéralement de nul part. Leur profusion est absurdemment contradictoire avec le fait que le cadrage ne nous a laissé deviner aucune profondeur de l'espace, le point de vue étant frontal et fermé par une surface plane, et le sol absent de la composition. Le plan fixe, en astreignant le regard à un champ extrêmement sélectif, favorise ainsi le jeu d'apparition/disparition des éléments dans le cadre et transforme le mouvement des animaux en un libre jeu de formes visuelles et temporelles. Déployée sur des durées longues (parfois jusqu'à cinq minutes), cette figure dévoile tout au long du film des structures rythmiques fortes dans le comportement de ces animaux, qui se meuvent de manière à la fois réglée et imprévisible. En outre, la visée du mouvement se fait le plus souvent de manière

radicalement fragmentaire et resserrée : nous ne voyons que des têtes, des bustes sans pattes, des sabots sans corps, des yeux, des museaux, des cornes qui effleurent les bords du cadre. Les éléments mobiles du champ sont décentrés dans les compositions, laissant une grande place aux matières inertes et au vide, tout comme l'objet de notre regard est souvent décentré par rapport à l'ensemble auquel il se rapporte. L'opération de cadrage chez Denis Côté, comme chez la plupart des cinéastes dont nous allons traiter dans cette partie, est éminemment métonymique, *soustractive* et décontextualisante. Il ne faudrait pas comprendre ces fragments visuels comme des symboles : ils ne sont pas une manière de se référer à l'ensemble auxquels ils se rapportent, d'exprimer autre chose qu'eux mêmes ; ils sont des parties détachées qui trouvent une existence autonome, et ce en grande partie grâce à la durée pendant laquelle ils sont montrés. Le plan fixe devient un grossissement qualitatif, une mise à nu visuelle, temporelle et rythmique qui rejette loin dans le hors-champ les causes du mouvement à l'image et ne nous livre que son expression pure. Où cette trajectoire dont je n'aperçois qu'un moment a-t-elle commencé, où se terminera-t-elle, quelle frayeur ou quel intérêt a bien pu la motiver, vers où ces regards intenses, nerveux, aux aguets sont-ils dirigés, sont autant de questions que le cinéaste, par sa mise en scène en plans fixes, s'applique à laisser sans réponses. Les liens de l'objet filmé avec son environnement réel sont rompus définitivement et le montage, plutôt que de chercher des solutions de continuité, accentue cette énigme du mouvement. Les déplacements ne mènent nul part et sont dépourvus d'intentions : allers-retours répétitifs et machinaux, surgissements dans le champ, bifurcations soudaines, brusques accélérations, ou alors inertie effarante. Les plans fixes de *Bestiaire* deviennent de purs concentrés d'une intensité et d'une agitation qui demeurent sans objet. Plutôt que de chercher à rendre humain ce mouvement animal, le cinéaste en fait l'expression d'un instinct aveugle, mystérieux, insondable, mu par de purs affects irraisonnés. Une fois de plus, la contrainte sévère, mécanique du plan fixe rend prégnant par sa vision impassible et son écoulement temporel indifférencié, l'innommable mystère de l'agitation du réel, qui vient laisser son empreinte sur le canevas vierge de l'enregistrement.



Fig. 3 – *Bestiaire* de Denis Côté

Le plus souvent, dans une mise en scène en plans fixes, la restriction du visible par le cadrage rigide est non seulement consciente et assumée mais fait partie intégrante de l'opération de sens. Le spectateur en ressent toute la pression sur l'action filmée, dont il ne tire que des morceaux, des bribes, dont le déploiement est *contrarié* par l'immobilité du cadre. La vision est frustrée, sans cesse renvoyée à ce qui lui échappe ; l'image est perçue comme fondamentalement lacunaire. Le plan fixe qui dure et qui se laisse déborder par le mouvement à l'image est un prélèvement discret dans l'infini mouvement du monde, une lucarne trop étroite qui ne peut le contenir, le cerner, l'épuiser. Nous parlons de mouvement au sens physique – tous les cinéastes du plan fixe montent régulièrement les entrées et sorties de champ, s'attardent souvent sur des champs laissés vides, auxquels les trajectoires ont échappé – mais également au sens métaphysique : le temps qui passe, l'altération et le devenir comme principes dynamiques du réel. Ce mouvement également est montré comme impossible à circonscrire, comme échappant aux cadres, aux raccords, à la temporalité close des

narrations conventionnelles. Le plan fixe tel que nous l'avons vu utilisé jusqu'ici peut dénoter une ouverture vers l'écoulement infini du temps : nous en parlerons plus longuement dans notre troisième partie.

Chez Denis Côté comme chez De Oliveira, Douglas et Costa, le plan fixe est soutenu dans sa dimension lacunaire par une raréfaction des points de vue, un laconisme du montage, et participe à cette sélectivité de la vision qui rejette une part plus ou moins grande du récit dans le hors-champ. Comme nous l'avons déjà entrevu, il n'y a, dans la manière qu'ont ces cinéastes de conduire notre regard, que très rarement une alternance entre des vues proches et des vues éloignées. Soit tout est vu de loin et l'on n'aura pas accès aux détails, comme dans la séquence de *L'étrange affaire* où Isaac arrive dans la demeure de la famille d'Angélica et regarde un album de photos que nous ne verrons pas, mais dont les pages seront tournées et commentées par la mère d'Angélica ; soit tout est vu de près, et le plus clair de l'action n'est perçu que sous l'angle restreint du détail, du morceau, du fragment visuel et temporel, comme on peut le voir au début de *My Ain Folk* de Bill Douglas, lorsque l'enterrement de la grand-mère n'est évoqué que par la vue rapprochée du cercueil sur lequel s'abat une pelletée de terre. Dans tous les cas, quelque chose nous échappe, que ce soit la plus grande part de l'événement lui-même (Douglas), ou l'objet de notre désir de vision (De Oliveira). Le point de vue est affirmé et maintenu dans sa finitude, le regard renvoyé à ses limites. L'attente du spectateur est entretenue, suspendue à l'invisible. Alors la fixité du cadre se fait sentir dans toute sa force restrictive : le projet d'une mise en scène en plans fixes est bien de faire de la difficulté de voir le cœur de l'expérience esthétique. Souvent chez Pedro Costa, comme déjà chez Denis Côté où notre regard butait sur toutes sortes de cloisons, la dissimulation opérée par le cadre est renforcée à l'intérieur de l'image par des éléments obstructifs. Les personnages disparaissent derrière des portes, des murs ou autres cloisons, au détour d'un couloir ou d'une rue ; et les compositions accentuent les effets de cadre dans le cadre. Les amorces de murs, de meubles, d'encadrements de portes ou de fenêtres sont omniprésentes, et accentuent cette impuissance du regard à tout saisir du mouvement des personnages. Il y a au cœur de notre expérience de l'événement filmé un manque à voir, qui révèle à la conscience du spectateur le caractère tranchant du découpage, nous rappelle que l'image cinématographique est une limitation spatiale et temporelle. La portion visible de l'événement demeure

incomplète, insuffisante. Il s'agit là d'une nette opposition à la satisfaction de la pulsion scopique qu'assouvit le cinéma spectaculaire, où il faut toujours tout voir, où la vision est toute-puissante, englobante, où il y a une adéquation parfaite entre désir et vision. « Faire du spectacle, c'est ajouter du visible au visible ; filmer, c'est en soustraire »¹, dit Jean-Louis Comolli. Le spectacle absorbe la vision tout entière et entretient le sentiment de sa souveraineté, oublie qu'il y a du hors-champ, prétend que tout est visible et s'adonne à une jouissance, une consommation du visible. La mise en scène en plans fixes exprime à l'inverse, chez Bill Douglas et Pedro Costa particulièrement, une croyance en la capacité du cinéma à nous renvoyer à l'indicible du monde, à l'imprésentable, au non-descriptible. Elle nous livre le monde comme inépuisable et inconsommable, en nous confrontant sans cesse à un manque à voir, à des récits qui débordent la vision et sont tachés de zones d'ombre. Le plan fixe semble répondre à une volonté de ne pas faire du spectateur un voyeur mais au contraire de le renvoyer à sa propre présence, à son regard limité et à sa pensée. La contrainte du regard renforce l'activité spectatorielle, qui est sans cesse invitée à prolonger la vision dans l'imaginaire.

Dès que l'on s'autorise à bouger la caméra, on a vite fait d'entrer dans une logique qui vise à épuiser tous les points de vue, à tout « couvrir », à cerner et à quadriller l'événement, à le clore, et donc à le réduire à un sens univoque : il n'est que ce que nous voyons. En assumant ainsi le cadre comme un cache et en déployant le regard selon un point de vue invariant, les cinéastes du plan fixe introduisent dans la narration une zone aveugle qui est celle du hors-champ, de l'invisible, de l'insondable, de l'indicible, du mystère et de la poésie. Ce recours systématique au hors-champ présente un espace de liberté inouï autant pour la mise en scène que pour le spectateur. Nous ne voyons jamais tout et nous n'en savons jamais assez pour tirer les conclusions nécessaires à une interprétation univoque. Tout ce que nous pouvons faire, c'est ressentir, sans forcément comprendre, voir sans s'expliquer. Le champ soulève des interrogations dont les réponses demeurent à l'état d'hypothèse dans le hors-champ ; plutôt que de livrer des certitudes prêtes à consommer, le plan fixe crée du mystère, du désir, invite à la réflexion, de par sa manière spécifique de se référer à l'invisible. La conséquence de cette vision lacunaire sur la narration est que le récit n'est plus perçu comme un

¹ *Corps et cadre*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 19

ensemble définitif et clos, englobant et homogène, mais comme un territoire inatteignable, énigmatique, dont les effets se font sentir sur ce que nous voyons à l'écran mais qui en tant que tel nous échappe.

Attardons-nous un instant sur le cinéma de Robert Bresson, qui, même s'il n'emploie pas que des plans fixes, semble en avoir cerné tous les enjeux esthétiques, du moins tels que nous pouvons les trouver chez les cinéastes qui nous préoccupent. Dans *L'argent*, Robert Bresson récuse comme à son habitude toute tentative d'expliquer par la psychologie des personnages les motivations de leurs actions. Chaque geste est une énigme ; et nous n'avons droit qu'à des gestes, des objets maniés, des faits partiels et insuffisants qui sont assenés sans commentaire. Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes, bien au contraire, et c'est tout le projet de la mise en scène bressonienne que de réintroduire cette inévidence, cette littéralité vide de toute signification, cette profonde ambiguïté du réel au cœur de la vision cinématographique. Lors de l'extraordinaire séquence du massacre final, nous ne voyons pas un seul visage, et à peine quelques gestes anecdotiques : une hache qui ouvre la porte, un corps cadré sous les épaules, tenant une lanterne, qui traverse la cuisine vide, une porte de chambre qui s'ouvre, puis immédiatement un corps au sol, un chien qui aboie, une main qui se lève, une giclée de sang sur le mur, une lampe qui tombe et qui se casse. Le récit bute sur les images qui en quelque sorte lui résistent, car elles ne se laissent pas informer par lui et existent avant tout dans leur neutralité sans voix, leur présence injustifiable. Cela répond au profond désir de Bresson de rompre l'asservissement du cinématographe à la représentation théâtrale, qui se fonde sur des *intentions humaines* de jeu et de récit, donc sur une fabrication. Le cinéma passe par l'œil d'une machine ; il s'agit de jouer la carte de cette neutralité de la machine et du réel enregistré, vierges d'intentions humaines. Bresson cherche à délivrer le réel des volontés d'énonciation que lui font subir la représentation, à retrouver le langage muet des choses (ce foulard qui tombe dans le vent au début d'*Une femme douce*), qui elles ne *jouent pas* (comme les acteurs, que Bresson déteste). Cela passe par une mise en défaut de l'illusion de continuité – savoir où sont les personnages, quel est l'ordre de succession des événements, quels sont les causes diégétiques de ce que nous voyons – qui préside à l'apparition des données dans le champ. « (La fragmentation) est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les

rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. »¹ Il oppose ce qu'il nomme ainsi « la représentation », qui est affaire de fabrication intelligente et d'artifice perçus comme tels, à ce qu'il appelle « nature », qui est automatique, aveugle, ingouvernable, et surtout *déjà donnée* sous l'œil du cinématographe, ou alors qui s'y découvre sans être attendue, chez les « modèles » notamment. Cette conception du cinématographe comme « méthode de découverte »², opération *révélatrice* d'une nature qui n'est le produit d'aucune pensée et d'aucun calcul (et l'on rejoint là l'idéal bazinien d'une écriture à même la réalité évoquée en première partie), est peut-être l'un des traits les plus intéressants de sa pensée de cinéaste.

Si l'exemple de Bresson nous semble ici pertinent, c'est que son écriture sans pareille, qui pousse à un point extrême la prolifération des ellipses et des fragments narratifs décentrés – nous ne voyons jamais l'action elle-même mais ce qui se trouve à côté, jamais l'événement dans son ensemble mais seulement quelques unes de ses parties – vise à désarticuler les liens de cause à effet et rendre plus forte l'autonomie des situations perceptives que présentent les différents plans. « Que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou le précède. »³ On pourrait dire que Denis Côté, Bill Douglas et Pedro Costa auront poussé cette maxime jusqu'à son extrême, et qu'ils ne montrent plus que des effets sans causes.

L'utilisation du plan fixe chez Pedro Costa et Bill Douglas fait partie intégrante d'une mise en scène dont tout l'art est de suspendre l'attention du spectateur à des manques, des béances, des ellipses, et ainsi d'ouvrir d'innombrables chemins de sens autour de l'événement filmé. Chez Costa, la volonté de monter les entrées de champ, les sorties de champ, de laisser durer ces champs vides qui rendent ostensible la fixité du cadre, puis de retrouver les personnages là où nous ne les avons pas vus arriver, consiste à dire que ces personnages viennent *d'ailleurs* (pas du plan précédent, du lieu précédent), qu'entre deux moments où ils sont sous notre regard, il y a toute une trajectoire, des actions, du temps, un monde que l'on ne voit pas mais qui existent quand même. Le plan fixe, dans son insuffisance assumée à rendre compte du mouvement par la seule vision, désigne le temps et le monde comme des ensembles impossibles à

¹ *Notes sur le cinématographe*, op. cité, p. 93

² *Ibid.*, p. 70

³ *Ibid.*, p. 102

contenir. Les personnages, le récit ont leur part de mystère et d'invisible : il ne s'agira pas de tout voir, de tout élucider. Le personnage principal d'*En avant jeunesse*, Ventura, est l'incarnation magnifique d'un être impossible à circonscrire au contenu d'un film, aux besoins d'une narration qui viserait à garder toujours sous sa vue le trajet des personnages. Il est une présence magique, poétique, énigmatique, aux aspirations et aux motivations indiscernables. Il apparaît sans que l'on sache d'où il vient, disparaît sans que l'on sache où il va, ou alors est déjà présent dans le plan sans qu'aucun mouvement ne l'y ait amené, comme l'origine immobile et silencieuse qui justifie notre regard. Le film semble d'ailleurs un moment s'amuser de cette énigme du mouvement de Ventura : dans l'une des plus belles séquences d'*En avant jeunesse*, un agent immobilier lui fait visiter l'appartement vide, d'une blancheur immaculée, dans lequel il va être relogé. Lors du premier plan de la séquence, Ventura est déjà là, et attend sans bouger l'agent au rez-de-chaussée de l'immeuble. L'agent immobilier arrive dans le champ par la porte d'entrée de l'immeuble, qu'il ouvre à l'aide d'une clé ; puis il marque une pause, et demande à Ventura : « Comment êtes-vous entré ? » Ce à quoi Ventura répond par un laconique : « La porte était ouverte. » Nous avons pourtant vu que non ; mais nous n'en saurons pas plus. Le reste de la séquence fournit par ailleurs un merveilleux exemple de cette grâce avec laquelle les plans fixes, dans les films de Pedro Costa, s'attachent à des présences énigmatiques et se gonflent et se vident tour à tour du mouvement des personnages. Les deux hommes ont chacun des mouvements indépendants, ne se suivent pas mais se croisent plutôt comme deux flux contraires, l'un restant seul dans un champ quand l'autre en sort, l'autre entrant dans un cadre dont l'un est déjà sorti. L'agent immobilier énumère en bon commercial toutes les vertus de l'appartement, de l'immeuble et du quartier neuf, tandis que Ventura l'écoute d'une oreille distraite. Son regard est profond, jeté dans le lointain ; il ne regarde pas son interlocuteur. Celui-ci continue son tour de l'appartement, déclamant les « droits et devoirs des résidents ». Arrive alors un plan sur l'encadrement d'une porte (Fig. 4) ; l'agent immobilier l'ouvre et entre dans la pièce sur laquelle elle débouche, parlant toujours, et sa voix emplît l'espace de tout son écho, comme celle d'un prêcheur dans une église. Mais alors qu'il s'éloigne vers la fenêtre au fond de la pièce, la porte se ferme doucement sur lui. La voix, bien que toujours perceptible, est étouffée peu à peu. Ventura, qui le suivait sans vraiment le suivre, entre à son tour dans le champ, regarde un moment cet homme qui ne parle plus pour personne et la porte qui se referme sur lui, puis

regarde ailleurs, on ne sait où, et disparaît du champ. Nous restons sur ce champ vide, cette porte fermée, et continuons d'écouter cette voix qui croit encore qu'elle a un interlocuteur. L'agent immobilier finit son discours, qu'il ponctue d'un « C'est clair ? » auquel ne répond que le silence. Un temps passe, la porte s'ouvre, le visage étonné de l'agent immobilier apparaît, puis celui-ci sort du champ à son tour. Tout au long de cette séquence, et particulièrement dans ce plan, le mouvement des personnages est comme un vent doux et aléatoire que les cadres immobiles ne cherchent pas à retenir. La narration, plutôt que de créer du liant, plutôt de contenir le récit et de l'organiser sous la vue du spectateur comme un ensemble défini, se referme sur de l'absence, une action qui s'en est allé dans le hors-champ, des mouvements qui pénètrent et quittent le plan. Cela donne régulièrement le sentiment que la finitude, l'extrême sélectivité de ce que nous voyons n'ont d'égal que l'immensité de ce qui nous échappe (les personnages, le récit), et cela même quand nous sommes dans des espaces aussi confinés que celui de cet appartement vide.

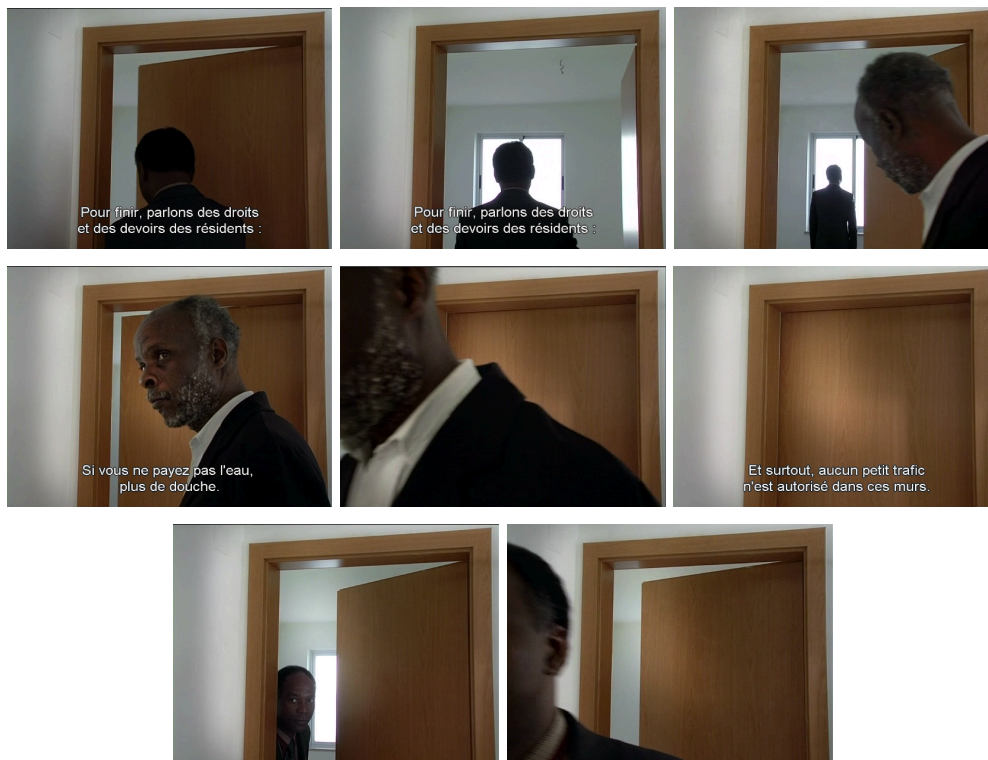


Fig. 4 – *En avant jeunesse* de Pedro Costa

2. L'immobilité et le silence.

- **Le plan fixe comme détournement de l'attention visuelle vers l'écoute ; prégnance du son dans l'appréhension du hors-champ.**
- **L'immobilité et l'éloquence silencieuse chez Bill Douglas et Ozu : retenue figurative, ouverture du sens vers l'imprésentable.**
- **Figures de l'éloignement et de la disparition chez Bill Douglas.**

Une conséquence notable du caractère lacunaire de l'image dans une mise en scène en plans fixes est le renforcement de l'écoute. L'absence de déterminations expressives dans le champ (parfois très peu de mouvement voire une franche immobilité à l'image) peut conduire à une polyphonie des sens, pour reprendre l'expression de Basile Doganis¹, une ouverture totale de notre attention perceptive. Le son devient alors le moyen par excellence d'investir un hors-champ riche de toutes les significations auxquelles nous renvoient les vacances de l'image. L'attention du spectateur est suspendue à cette part de récit que nous entendons sans la voir. Là où le cadrage fragmente, l'écoute crée de la continuité. Elle relaie la vision lorsque celle-ci se révèle incomplète et soutient le mystère du hors-champ.

Pedro Costa pousse très loin ce rapport entre restriction du cadrage et englobement auditif. La destruction du quartier de Fontainhas est presque entièrement signifiée par la présence intrusive et violente du bruit des marteaux-piqueurs. La parole dans ses films, bien que parfois située diégétiquement par une image, s'émancipe très rapidement du regard, et peut recouvrir de nombreux plans depuis le hors-champ. Lorsqu'un personnage parle, cela donne souvent lieu à des gros plans d'écoute d'autres personnages présents avec lui, et ces plans peuvent durer toute une conversation. Ou alors, les personnages qui parlent peuvent être plongés dans l'obscurité ou tourner le dos à la caméra : nous les écoutons tout en ayant du mal à les voir. Quoi qu'il en soit, dans les deux films de Pedro Costa sur Fontainhas, *Dans la chambre de Vanda* et *En avant jeunesse*, la parole semble provenir d'un lieu absolu qui n'est pas celui de l'image, et se déployer en toute clarté et en toute autonomie. D'une manière générale, le hors-champ dans ses films figure un monde foisonnant qui n'existe que par le son. Nous baignons dans

¹ *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cité.

des sons dont la source ne sera jamais révélée, et dans la rumeur permanente qui anime les rues de Fontainhas. Nous entendons régulièrement des voix tout près de la caméra, des conversations au loin, pléthore de rires et de cris d'enfants, des noms appelés... Ces présences sonores nous renvoient à toute une communauté invisible, aux multiples vies et histoires de Fontainhas dont le film ne nous laissera qu'un aperçu sonore. Cela participe pleinement à la richesse du hors-champ, qui est l'un des enjeux les plus importants du cinéma de Pedro Costa. Nous avons vu que chez Ozu, comme chez Bill Douglas ou chez Chantal Akerman dont nous allons traiter prochainement, le plan fixe participe à une volonté de dégrossir, de délier les perceptions et de les isoler afin de réduire le monde à son image démêlée, ordonnée, domestiquée. Chez Pedro Costa au contraire, le plan fixe est un croisement de récits, de temporalités et de perceptions multiples. Par le travail du son, Costa crée un enchevêtrement des données perceptives qui figure les nombreuses nappes de temps et de récit dont le champ propose un aperçu limité, figure simplement le passage. Par ailleurs, nous voyons souvent à l'écran des personnages immobiles, qui ne font rien de particulier, et dont le regard est dirigé vers le hors-champ. Nous sommes alors amenés à prendre en compte la profonde densité de l'environnement dans lequel ils vivent, simplement en écoutant les mille détails enfouis dans l'univers sonore du film. « Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors »¹, écrit Bresson. En détournant l'attention visuelle vers l'écoute, le plan fixe nourrit l'imaginaire du hors-champ.

Chez Ozu et Bill Douglas, le plan fixe accompagne un hiératisme des corps et participe à une grande retenue expressive et figurative. Leur cinéma est fait d'immobilité ; le mouvement est enfoui sous une inertie apparente et les corps souvent figés dans des poses symboliques, intégrées à des compositions harmonieuses. Ces deux cinéastes sondent chacun à leur manière l'éloquence et la grâce des postures, ainsi que le monde intérieur qui peut s'ouvrir à partir d'un simple visage impassible. Il n'est pas rare également que nous restions longtemps sur des personnages vus de dos ou de profil, dans des compositions larges qui rendent d'autant mieux apparente l'immobilité générale du plan. Dans ce cinéma de l'immobilité, l'homme nous apparaît dans toute son énigme.

¹ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cité, pp 62-63

Mais leurs films se composent également en grande partie de silence. La parole y a nettement moins de poids que les soupirs, les sourires, les gestes, les regards, en somme tout ce qui constitue un langage tacite de l'intériorité. Les personnages sont par ailleurs souvent enveloppés dans un silence que la durée des plans fait vivre et rend prégnant. Le silence accomplit du point de vue de l'ouïe ce que l'immobilité accomplit au niveau de la vision. Il est un appel lancé au spectateur et l'invite à réaliser le sens latent que l'image ou que le son refusent de rendre manifeste. Nous avons vu dans notre première partie que le plan fixe mettait le spectateur à une distance respectueuse de ce qu'il voyait, sans jamais l'inclure directement dans le mouvement de l'action. Mais cela ne l'empêche pas d'être présent au monde qu'il perçoit par une activité renforcée de sa pensée. Chez Ozu et Douglas, la retenue expressive opérée par l'immobilité et le silence nous inclut dans le mystère du film et s'adresse à notre imagination.

La caméra, qui s'attache au visible, ne peut accéder directement au monde des sentiments. L'absence de mouvement apparent et de son, en suspendant l'attention perceptive à du vide, figure tout un mouvement que l'on ne voit pas : un mouvement intérieur. Avec le silence et l'immobilité vient le temps du recueillement, comme dans la magnifique séquence de la cérémonie d'enterrement de la grand-mère dans *Voyage à Tokyo*, où tous les visages sont inclinés vers le sol et indiquent combien chacun est retranché en lui-même. Il y a d'ailleurs une mobilité du montage (succession de gros plans) qui rend d'autant plus visible l'immobilité des corps. Plan fixe, immobilité et silence participent à une même expression de l'indicible et de l'imprésentable. Le plan fixe répond alors à un souci de suspension de la signification : il suggère plus qu'il ne montre et apparaît comme un refus d'explicitier un sens qui n'a par ailleurs rien d'évident, qui se caractérise au contraire par son ambiguïté. Nous sommes amenés à deviner ce que l'image ne montre pas et ce que l'écoute ne fait pas entendre. L'immobilité et le silence nous ouvrent l'accès au monde des affects que la vision ne peut communiquer, et transforment le mouvement extérieur et quantitatif (trajectoire parcourue, geste visible, agitation extérieure) en un mouvement intérieur et qualitatif.



Fig. 5 – *Voyage à Tokyo* de Yasujiro Ozu

Nul sans doute n'aura poussé aussi loin la retenue figurative que Bill Douglas. Son cinéma est entièrement fait d'inertie, d'ellipses et de silence. Un désespoir incommunicable semble y rendre impossible tout dynamisme apparent. La trilogie autobiographique composée de *My Childhood*, *My Ain Folk* et *My Way Home* évoque l'enfance rude du cinéaste à travers une écriture encore plus fragmentaire que celle de Bresson ou de Costa, au point où cela rend très difficile à suivre le déroulement logique et chronologique des événements, et même souvent les relations entre les différents personnages. Nous sommes confrontés à de purs concentrés d'émotion, des épisodes aussi brefs qu'ils sont sévères et douloureux. Bill Douglas semble exprimer par ses choix de découpage le caractère métonymique du souvenir : notre mémoire réécrit les événements de manière purement émotionnelle, et fait jaillir des détails – objets, gestes, situations – qui agissent comme des condensés d'affects, au détriment de tout un environnement contextuel et explicatif qui est repoussé dans l'ombre. Les ellipses reprennent sur le plan temporel le morcellement que le cadrage opère sur le plan visuel, et revêtent la même fonction de fragmentation, de passage sous silence, d'ouverture vers l'invisible. Plus qu'une retenue, il y a un manque figuratif. Le cinéma de Bill

Douglas est fait entièrement d'ellipses, et un événement entier pourra être réduit à une poignée de plans très courts, signifié à partir d'un seul geste ou même une seule phrase lâchée dans le hors-champ. Cela se remarque particulièrement lorsqu'il s'agit de relater les décès (il y en a trois dans *My Ain Folk*) : par exemple lorsque meurt le grand-père paternel de Jamie (alter ego de Bill Douglas), nous passons immédiatement d'un plan sur le vieillard qui dort tranquillement à un autre où quatre hommes vêtus de noir attendent, immobiles ; un cercueil est passé par la fenêtre ; et rien de plus ne nous sera dit sur cette mort.

La narration n'entretient ainsi à l'égard des faits relatés qu'un rapport distant et irrémédiablement défaitiste : il ne s'agit pas de réinterroger ce passé sordide, de l'interpréter, mais plutôt de le livrer sèchement, comme une série désarticulée de nœuds émotionnels. Nous butons sur les événements comme sur des données muettes, à jamais indiscutables. Ils adviennent sans appel et sans commentaire et participent ainsi à l'expression d'un profond désespoir. Dès que nous les voyons ils sont en quelque sorte *déjà advenus*, car nous n'avons droit qu'à des résolutions, des conclusions. En cela nous pouvons dire d'ailleurs que Douglas filme « au passé ». Le montage renforce la sévérité des images en ne visant jamais les actions dans leur ensemble, mais plutôt en n'en livrant que le dénouement. Lorsque le beau-frère de Jamie, Tommy, se bat pour aller voir une dernière fois le visage de sa grand-mère décédée au tout début de *My Ain Folk*, il reçoit une gifle qui est brutalement appuyée par une coupe de montage. Le plan qui succède montre, comme nous l'avons déjà évoqué, le cercueil au fond de la fosse, sur lequel s'abat une pelletée de terre. Pour Bill Douglas, le plan fixe et l'ellipse soutiennent une forme de laconisme, qui ne cherche pas à dynamiser l'action, à l'entretenir dans son évolution, mais au contraire à la réduire au fait accompli, sans échappatoire. La fixité des cadres figure un destin en cul-de-sac, un monde enlisé, figé comme une photographie. Comme chez Ozu, les compositions soignées, magnifiques participent pleinement au hiératisme global des séquences et signalent la toute-puissance de l'immuable et de l'inéluctable. Bill Douglas développe ainsi une esthétique de la mélancolie. Car la mélancolie est une impasse de l'aspiration : elle naît du désespoir de devoir se résigner à l'éphémère. Elle est une soif frustrée d'éternité et d'absolu systématiquement contrariée par la certitude non moins absolue que tout ce qui existe est voué à disparaître. Face à ce combat perdu d'avance, la résignation à l'immobilité devient la seule attitude possible.

Les dix derniers plans de *My Ain Folk* fournissent un exemple admirable de la manière dont Bill Douglas recourt au plan fixe pour exprimer un mouvement impossible, et par prolongement métaphorique, des aspirations et une enfance détruites. Le premier plan de la série montre le corbillard transportant le cercueil du grand-père de Jamie qui gravit une colline. Le véhicule est loin, très petit dans le cadre, seul élément mobile dans une composition très aérée. Sa mise en rapport avec un gros plan du visage de Jamie (plan 2) dénote un éloignement irrémédiable, une distance impossible à couvrir entre Jamie et l'objet de son regard : ce vieillard était le dernier être pour qui l'enfant avait un semblant d'affection, et nous le voyons désormais symboliquement hors d'atteinte. Succédant au gros plan sur Jamie, un plan monté comme le contrechamp (plan 3) de son regard nous montre un groupe d'enfants qui jouent ensemble en faisant une ronde. Retour sur Jamie (plan 4) : il regarde toujours les enfants, mais s'est éloigné de nous, et est cadré désormais en plan d'ensemble. Retour aux enfants (plan 5) : ils sont cadrés cette fois de beaucoup plus près, leur mouvement déborde dans le hors-champ et exprime une grande vitalité. Retour sur Jamie (plan 6) : l'espace cadré est identique au précédent mais Jamie s'est encore éloigné, est maintenant minuscule dans le cadre. Cet éloignement par à-coups, où Jamie se fait de plus en plus petit dans le cadre sans que sa trajectoire ne soit vue, témoigne d'un vrai génie de l'ellipse, et renvoie une fois de plus le spectateur au fait accompli, tout en exprimant une profonde mélancolie. « Ne cours pas après la poésie. Elle pénètre toute seule par les jointures (ellipses). »¹ Par le rapprochement de plans antinomiques, ceux des enfants pleins de vie et de mouvement montrés selon des cadrages de plus en plus serrés, ceux de Jamie livré à l'inertie qui s'est éloigné un peu plus à chaque fois où nous revenons sur lui, Douglas traduit le désarroi d'une enfance qui se termine, d'une enfance condamnée à jamais.

Le plan où Jamie monte dans le fourgon qui l'emmènera à l'orphelinat est le dernier où il apparaît à l'image (plan 7). Dans ce plan bref, le personnage est arraché à notre regard, sans autre forme d'adieu. Le plan est suivi d'un plan large sur la route de campagne qu'emprunte le fourgon (plan 8) ; après avoir surgit depuis le point de vue de la caméra, le fourgon s'éloigne et le bruit de son moteur s'estompe à mesure que le véhicule rétrécit dans l'image. S'ensuit un plan de coupe

¹ *Notes sur le cinématographe*, op. cité, p.39

sur les ruines d'un temple : image figée, glacée comme un souvenir statufié. On entend le son d'une mélodie jouée par un cortège de musiciens, dont la source diégétique n'est révélée qu'au plan suivant. C'est un plan très large, en plongée sur une rue de village (plan 10). Le cortège est en train de descendre la rue, par ailleurs vide. La forme sonore, déjà rythme et durée en elle-même, se double d'une forme visuelle qui présente également des structures rythmiques fortes : les musiciens marchent en synchronie, et le cortège s'organise à l'écran en une forme disciplinée, qui traverse le champ à vitesse constante. L'imminence de sa disparition est déjà pressentie au moment de son apparition : la marche est constante, impassible, et tout le passage du cortège dans le champ s'accompagne chez le spectateur de la certitude d'une disparition inéluctable, comme un compte à rebours. Le fourgon dans lequel Jamie est enfermé traverse le champ en croisant la fanfare ; chacun des deux mouvements, l'un en sens inverse de l'autre, prolonge sa trajectoire dans le hors-champ ; le plan se vide, les bruits s'estompent ; ne perdurent que l'immobilité et le silence. Dans l'unité d'un même plan, Douglas scelle le récit de l'enfance de Jamie et le double d'une métaphore puissante, celle d'une mélodie qui s'éloigne jusqu'à se confondre avec le silence. La contrepartie sonore du champ vide, libéré d'une action qui *vient de s'y dérouler* et dont la vacuité à l'image figure l'empreinte comme un souvenir encore vivant (l'action n'est remplacée par *rien* et la vision n'a plus que cette vacance pour objet), c'est le silence qui retombe après le bruit comme de la poussière sur de vieux meubles ; un silence qui devient l'expression du temps qui coule entre les événements comme une toile de fond, un néant vers lequel tous les récits convergent. Cette forme de l'effacement, de la disparition des figures hors du champ et du ravalement de la mélodie par le silence, est entièrement créée par la fixité du cadrage, dont tous les mouvements s'éloignent et qui se vide de tous les sons qui l'animent. Ces deux événements hétérogènes, chacun avec sa temporalité propre, sont coulés dans une même durée et participent conjointement à l'expression d'un *achèvement*. Une fois de plus, la tentation est grande de citer Bresson : « Silence musical, par un effet de résonance. La dernière syllabe du dernier mot, ou le dernier bruit, comme une note tenue. »¹ Cette note tenue, c'est le moment où l'attention est encore suspendue aux derniers frémissements impalpables du récit avant que celui-ci ne

¹ *Notes sur le cinématographe*, p. 98.

disparaisse définitivement en quittant la scène du regard, avant que l'événement se résorbe dans le silence et l'immobilité.

Fig. 6 – (Page suivante) *My Ain Folk* de Bill Douglas.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.

PARTIE III

Le plan fixe et le monde sans événement dans le cinéma de Yasujiro Ozu, Chantal Akerman et Pedro Costa

1. Le temps quotidien.

- **L'anecdotique comme sujet de la représentation. Contrepied de l'intérêt dramatique habituel.**
- **Un monde « déjà là » avant le récit.**
- **Les lieux du quotidien : sonder la permanence.**
- **Filmer le présent, ce qui perdure, ce qui résiste (Costa).**

Une des caractéristiques de l'art de Vermeer – comme peut-être de tout art, parvenu à un certain degré de noblesse – est de peindre des choses, et non des événements. Le monde que perçoit Vermeer n'est pas celui, muet à jamais, des événements insignifiants, mais celui de la matière, éternellement riche et vivante. L'anecdotique, pourrait-on dire, y a chassé l'anecdotique : le hasard d'un moment de la journée, dans une pièce où rien d'important ne se passe, apparaît comme l'essentiel d'un réel dont les événements apparemment notables constituent au contraire la part accessoire. De ce réel saisi par Vermeer le moi est absent, car le moi n'est qu'un événement parmi d'autres, comme eux muet et comme eux insignifiant.¹

Nous allons nous intéresser au cas de trois cinéastes chez qui le plan fixe exprime un désir de livrer l'expression secrète du mouvement du monde, et de filmer un ordre invisible des choses – invisible car n'ayant pas vraiment eu droit de cité dans la représentation cinématographique ; invisible car n'étant jamais regardé dans vie ordinaire. Yasujiro Ozu dans *Le goût du saké*, son dernier film (en vérité n'importe lequel de ses films de l'après-guerre pourrait servir notre propos), Chantal Akerman dans *Jeanne Dielman* et Pedro Costa dans *Dans la chambre de Vanda* cherchent à loger notre regard au creux de la banalité quotidienne, là où les objets sont familiers, où le temps est sans relief et où il n'y a que des non-événements, c'est-à-dire des faits sans envergure qui n'ont pas vocation à servir une dynamique narrative. Comme le dit Rosset à propos de Vermeer, ils opèrent, par des choix concrets de montage et de cadrage que nous expliciterons, une inversion de valeurs dans la hiérarchie de ce que l'on tient habituellement pour essentiel et pour accessoire dans la représentation cinématographique classique. Cette inversion, nous le verrons, tient essentiellement à la manière dont s'exerce

¹ Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p.110-111

le regard du spectateur face aux situations perceptives, qui l'invitent à s'attarder sur l'immobile dans le cadre, et au lieu de s'attacher à des histoires, à faire l'expérience d'une durée qui ne correspond à la temporalité d'aucune activité humaine.

Dans *Le goût du saké*, un père veuf, Shuhei, cherche à marier sa fille Michiko avant que celle-ci ne devienne trop vieille. Il est fortement ébranlé par le cas de son ami Sakuma qui, à la mort de sa femme, a tacitement contraint sa propre fille à ne pas se marier pour qu'elle puisse s'occuper de lui. Celle-ci, bien que toujours jeune, est condamnée à une vie de célibat. Dans *Jeanne Dielman*, nous assistons à la description méthodique, minutieuse, de trois journées consécutives dans la vie d'une mère au foyer, veuve également, dont l'existence est entièrement absorbée dans les tâches ménagères. Nous vivons le déroulement de ses journées presque en temps réel, selon une chronologie rigoureuse, avec un minimum d'ellipses. Veiller à satisfaire les besoins de son fils est sa seule raison d'être, et l'exigence d'ordre et de propreté dans le monde silencieux son domicile demeure son souci quotidien. Elle se prostitue pendant quelques heures de sa journée ; les moments où elle reçoit ses clients sont passés sous ellipse. Pedro Costa quant à lui filme les habitants du quartier extrêmement pauvre de Fontainhas, dans la banlieue de Lisbonne. Le quartier est en cours de destruction et sera bientôt remplacé par des logements sociaux. Nous sommes tantôt dans la chambre de Vanda, toxicomane charismatique entourée de sa petite tribu, tantôt ailleurs, dans les rues du quartier ou dans les maisons d'autres toxicomanes qui cherchent à survivre au jour le jour.

Dans ces trois films, les récits se font pour l'essentiel avec du quelconque, du non-remarquable, des situations sans teneur dramatique. Les événements y sont tellement loin de ceux que le cinéma a l'habitude de juger dignes de notre intérêt qu'un spectateur non averti n'y verra rien du tout, se demandera pourquoi on lui montre tout cela, ou plutôt, rien que cela, pendant si longtemps. Chez Costa, nous avons affaire la plupart du temps à des gestes cent fois réitérés, à des déplacements sans conséquence narrative, des présences immobiles, des paroles échangées qui ne nous apprennent pas grand chose. Il s'agit simplement d'être là, *avec ces gens, chez eux*, et c'est en cela que le titre du film a valeur de programme. Chez Ozu, les situations dramatiques ne cherchent pas à instaurer la moindre tension dramatique, à nous faire sentir qu'à tel ou tel moment, quelque chose de

décisif va se jouer. Il n'y a aucun instant décisif dans son cinéma. Des conversations entre hommes ivres s'éternisent, et chaque journée présente la même routine, les mêmes petits tracas, les mêmes rituels de parole et de convenances. Le titre du film, comme d'habitude chez Ozu, ne renvoie d'ailleurs à aucune intrigue. Il renvoie à de l'anecdotique, comme tous ses films n'ont jamais eu pour véritable « sujet » que l'anecdotique, ont participé à une seule et même expression de l'*ordinaire*. Ces situations dramatiques disent en quelque sorte : ici, c'est comme partout. Le récit s'arrête sur ce foyer, cette famille, ces personnages, ce bar, ce bureau, ces histoires ; ç'aurait tout aussi bien pu être ceux-là. Quant à *Jeanne Dielman*... le spectateur n'a sans doute jamais vécu dans un autre film de fiction le fait de voir une femme de dos faire la vaisselle pendant près de trois minutes.

Le plan fixe sert chez ces trois cinéastes une volonté d'inscrire la narration dans une temporalité ouverte et dans un « il y a » préalable à toute énonciation. Le monde y est toujours *déjà là*, « en cours », dans sa contingence injustifiable, avant le début du récit, de l'action, avant tout regard. Il y a toujours de l'immobilité à l'écran, celle des murs, des objets, des matières inertes ; celle des lieux et du milieu. Le plan fixe situe ainsi la temporalité au niveau des choses, du monde dans son devenir éternel, et non du côté des gestes ou des événements qui renverraient à une temporalité humaine et subjective. L'individu est enveloppé dans son environnement immobile, qui préexiste à toutes ses actions et leur survit. La finitude du champ et de la durée des plans renvoie, encore et toujours, à l'infini du hors-champ et de la « suite du monde » que le film ne nous montrera pas. Trois heures de film dans le cas de *Vanda*, plus de trois heures dans celui de *Jeanne Dielman*, et pourtant, rien n'est achevé. On aurait pu rester trois heures de plus. La destruction du quartier de Fontainhas est en tristement bonne voie, Jeanne Dielman a fini par poignarder l'un de ses clients, et la fille de Shuhei a enfin trouvé un mari ; mais quelque chose nous dit que malgré la clôture du récit, rien n'est vraiment fini ; et même peut-être, que rien ne s'est vraiment passé. Nous ne savons pas ce que vont devenir les habitants de Fontainhas, ni Jeanne, restée assise les mains tachées de sang, seule dans son salon vide, dans ce plan final qui dure une éternité. Quant à la fille de Shuhei, nous avons vécu tout le film suspendus à la crainte qu'elle devienne trop vieille pour se marier à force de ne pas s'en préoccuper. Mais lorsqu'enfin elle trouve son fiancé, Ozu a recours à l'une des plus

belles ellipses jamais vues au cinéma. Nous ne verrons pas le mari en question, alors que pourtant nous nous étions longuement attardés sur son premier prétendant ; nous verrons seulement la fiancée qui enfile sa robe pour la cérémonie, et le père qui pleure silencieusement dans sa cuisine désertée le soir, quand le mariage est terminé et que tout le monde est parti. Au fond, ce mari n'a aucune importance ; au fond, toutes ces intrigues n'étaient que bagatelles ; et là n'était pas vraiment la question. Elles ne sont que la part accessoire, le moyen d'investigation de quelque chose qui n'a rien d'un récit, rien d'un événement. Ce quelque chose qui demeure après le drame, en marge de toutes les comédies humaines, c'est un univers d'objets sans voix. La chambre vide de la fille qui a quitté le foyer et ce miroir qui reflète une portion insignifiante d'un mur insignifiant, ce bout de ruine devant lequel passent quelques habitants de Fontainhas, ces murs et ces meubles silencieux qui semblent n'avoir rien vu de la folie de Jeanne. Ce qui perdure, c'est le réel, au sens que lui donne Clément Rosset : le monde sans événement.



Fig. 7 – Le dernier plan de *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa

On pourrait croire que chez Ozu et Akerman, le drame qui survient (effusions subites de larmes, haussements de tons et autres fissures intérieures dans le cas d'Ozu, meurtre soudain et imprévisible dans celui d'Akerman) rompt la surface plate du temps quotidien, et que la banalité en quelque sorte converge vers le drame. Mais c'est en fait tout le contraire : le drame n'entame en rien la banalité ni l'indifférence du temps qui coule. Ces films ne donnent aucune ampleur au drame, et même s'en écartent. Ozu, Akerman et Costa filment l'à-côté des événements ; car ce dont nous faisons l'expérience dans ces mises en scène en plans fixes, c'est bien le temps *entre* les événements, le temps qui enveloppe tous les récits. Les situations perceptives s'accumulent, s'étendent et se prolongent sans que nous n'y *découvriions* quoi que ce soit.

Poursuivant le décentrement de la narration que nous avons évoqué dans la partie précédente, ces trois cinéastes visent chacun à leur manière à instaurer un « parti pris des choses », plus précisément un parti pris des lieux et du monde tels qu'ils existent en dehors des récits. Il ne s'agit évidemment pas de faire des objets et des lieux le « sujet » du film, de les *raconter* comme s'ils étaient des personnages, c'est-à-dire de les mettre en intrigue et ainsi de les imbriquer dans une temporalité narrative qui redeviendrait humaine¹. Il s'agit plutôt d'opposer leur immobilité au temps de l'intrigue, d'en faire le fond de temps indistinct duquel l'intrigue se détachera, la permanence depuis laquelle le temps des hommes sera considéré. Cette immobilité éternellement présente à l'image, les personnages eux-mêmes de la voient pas, ne la vivent pas (excepté chez Costa, nous y reviendrons), tout comme l'immobilité du cadre est étrangère à leur mouvement. Nous percevons Jeanne Dielman comme elle-même ne se perçoit pas. Ozu, Akerman et Costa décrivent ainsi un monde d'objets, fait de durée et de matière, où l'on découvre accessoirement des hommes et leurs histoires. Mais il ne s'agira surtout pas de quitter la matière au profit des histoires. Ce serait détruire les deux. Les histoires sont prises dans l'étoffe du monde et le film cherche toujours à les tenir suffisamment loin pour ne pas qu'elles prennent le dessus sur la matière.

Beaucoup a déjà été dit au sujet des « natures mortes » chez Ozu, l'une des marques d'énonciation les plus remarquables de son cinéma. Dans ces plans fixes

¹ Cf. Paul Ricœur : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ». *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. Du Seuil, 1983 ; rééd. coll. Points, 1991, p. 17

de lieux vides ou d'objets immobiles, purs agencements de formes géométriques et réseaux de lignes droites, la présence humaine et le mouvement sont le plus souvent évacués. Ou alors, réduits à un passant dans le lointain, un bateau sur une rivière, un train qui passe, un nuage de fumée qui s'échappe de la cheminée d'une usine : pure expression de *ce qui passe*, le temps, la vie, le monde, qui continue son chemin impassible vers l'infini des temps à venir. Ils sont l'expression d'un monde sans les hommes, un monde d'avant (et d'après) les récits, un monde où il n'existe que du temps. Noël Burch souligne d'ailleurs combien le mot anglais, *still lives* (« vies immobiles »), rend beaucoup mieux justice à ces images, qui n'ont rien de mort. Ozu s'en sert comme des incursions hors du temps du récit. Elles ne s'y rapportent jamais et n'entretiennent avec l'histoire pratiquement aucune relation contextuelle, illustrative, symbolique ou métaphorique. Elles sont simplement un à-côté, un ailleurs qui renvoie encore une fois le spectateur du côté d'un monde sans récit.

Dans ces trois films, la temporalité de l'énonciation, qui correspond à la fois au temps et au contenu du regard, déborde largement celle des « péripéties », au sens d'événements qui conduiraient le récit d'une situation initiale vers une résolution. Un personnage sort du champ, et donc d'une certaine façon, son action est finie, nous avons raconté son mouvement, fait progresser le récit ; mais alors pourquoi voyons-nous encore ? Pourquoi rester, ne serait-ce qu'une seconde supplémentaire, sur ce bout de mur, sur cet espace vide qui ne raconte plus rien ? Dans cette seule question tient sans doute tout l'enjeu esthétique d'une mise en scène en plans fixes, tout le cinéma de Pedro Costa et d'Ozu, tout *Jeanne Dielman*. Plus que des gestes, des actions, des personnages, nous avons affaire à des situations perceptives qui ne sont plus passées au filtre de l'événement. Pourquoi continuer à regarder, parfois pendant de longues minutes dans le cas de *Jeanne Dielman*, ce que nous avons cerné dès les dix premières secondes du plan ? Ce dont le spectateur est sûr, c'est que le film ne lui laissera pas passer son chemin. Il s'agira de regarder, de scruter, de continuer à être là même (et surtout) quand il ne se passe – apparemment – plus rien.

Et ce n'est parce qu'on a déjà vu quelque chose qu'il ne faut pas prendre le temps de voir encore, au contraire sans doute. Tout le monde a déjà vu une femme dans une cuisine, à force de la voir, on l'oublie, on oublie de la regarder. Quand on

montre quelque chose que tout le monde a déjà vu, c'est peut-être à ce moment-là qu'on voit pour la première fois.¹

Le plan fixe amène à *voir enfin* ce que nous avons pourtant déjà vu – mais jamais vraiment regardé. Il est ce regard qui soudainement cesse de « raconter », cesse (ne serait-ce qu'un instant) de s'attacher à du récit et voit les choses comme pour la première fois. L'état de rêve du spectateur est ébranlé, et souvent, le film le renvoie à sa propre temporalité. Dans l'expérience de la durée, l'image et ce qu'elle fait voir crèvent le carcan de la fiction : il y a comme un *excès de présence* de la chose filmée, qui devient dès lors l'expression pure de sa propre littéralité, de sa propre contingence. Tous les objets immobiles à l'écran figurent ainsi une résistance au doux ballotement du récit cinématographique, et n'affirment plus que leur propre existence dénuée de toute détermination diégétique.



Fig. 8 – *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman. Situé près de la fin du film, ce plan dure plus de trois minutes, sans que Delphine Seyrig y effectue le moindre mouvement. Au fur et à mesure que les fêlures intérieures de Jeanne se font aussi vertigineuses qu'énigmatiques (nous ne « comprendrons » pas cette femme, n'accéderons jamais à son intériorité), le film instaure ces situations perceptives de plus en plus insoutenables, dans lesquelles les gestes machinaux du début sont remplacés par l'immobilité la plus indigeste qu'il soit permis de porter à l'écran. Le spectateur y fait l'expérience d'un malaise inouï, d'une frayeur aussi saisissante que la narrativité induite par le geste filmique est inexistante.

¹ Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Editions du Centre George Pompidou/Editions Cahiers du Cinéma, 2004, p. 39

Les objets et les lieux qui nous entourent dans notre activité quotidienne ne sont plus vraiment *perçus*. Ils deviennent le prolongement immédiat de nos gestes, et tout tombe dans l'évidence, tout est à sa place à l'endroit où nous le savons. Il convient de s'écarter, de s'immobiliser, d'imposer une certaine distance perceptive pour rétablir l'étrangeté de cet environnement familier, son poids, sa présence. Réintroduire l'inévidence (et sa portée critique, politique) au sein de la familiarité quotidienne, et l'opacité muette des choses au cœur du dispositif de représentation classique : tel est le projet de *Jeanne Dielman*.

Et si le plan n'était là que quelques secondes, que les secondes qui suffiraient à faire avancer la narration, aurait-il le temps, ce plan, d'évoquer toutes ces femmes et même ces hommes assis à un moment ou l'autre de leur vie. Non, je suis certaine que non.¹

Bien que leur visée soit différente, le poids incontournable du monde, la chair du réel est la donnée première de ces trois films, la nécessité profonde qui préside à cette persistance, cette obstination du regard. Ces trois cinéastes filment l'écoulement d'un présent pur, le temps du quotidien, en instaurant justement le sentiment d'une *présence* irréfutable des lieux. Cette permanence des lieux est toutefois exprimée par des choix esthétiques différents et trouve des connotations différentes dans chacun des trois films.

Chez Ozu, la familiarité immédiate qu'expriment les situations d'énonciation n'est pas tant le fait de la durée du regard que de l'invariance et de la répétitivité du dispositif esthétique, qui conduit à une uniformisation des situations perceptives. Les scènes du film sont réparties dans trois types de lieux : le bureau de Shuhei ; les bars dans lesquels Shuhei boit du saké seul ou avec ses anciens camarades de classe ; les domiciles. En général, à chaque lieu correspond un type d'action ou de sujet : commémoration de faits passés et discussions autour de la « situation » de chacun dans les bars, discussions familiales dans le domicile, discussions polies autour de la question du mariage dans le bureau. Mais quelle que soit l'action, nous retrouvons les mêmes successions de cadrages, les mêmes valeurs de plans, les mêmes compositions dans tous ces lieux. Le regard acquiert une constance, une régularité qui demeurent inaltérées par le contenu des plans et

¹ *Ibid.*, p. 38

se reportent indifféremment sur toutes les séquences. Alain Bergala parle volontiers d'un mode de vision dans lequel « l'énonciation précède l'énoncé »¹. Cela participe au sentiment d'un monde fondamentalement ordinaire, domestiqué et délesté de sa part imprévisible, et confère au cinéma d'Ozu une profonde universalité. La permanence exprime en quelque sorte la mélodie tranquille de la nature, au sein de laquelle le drame le plus saisissant n'a pas plus de poids que la plus silencieuse des joies. Chagrins et bonheur, espoir et désespoir, tout cela est nivelé et participe à la même éternité.



Fig. 9 – Les différents lieux (bureaux, bars, domiciles) exprimés selon des compositions et des cadrages identiques dans *Le goût du saké* de Yasujiro Ozu.

Dans *Jeanne Dielman*, la familiarité des lieux est vécue comme un pur étouffement. Cette épreuve de la banalité auquel le regard du spectateur ne pourra pas échapper est essentiellement conduite par la durée des plans, la frontalité indéfectible du cadrage et la nudité de l'éclairage. Tout est vu, rien ne nous échappe. Les compositions sont ordonnées, rangées, et souvent fermées par des amorces de murs ou de meubles : chacun des plans est un monde cloisonné,

¹ « L'homme qui se lève », in *Cahiers du cinéma*, n°311, Paris, mai 1980, p. 30

définitif, invariable, une cage pour Jeanne comme pour notre regard. Le systématisme du montage renforce cette sensation d'emprisonnement dans un visionnement interminable. Les coupes obéissent à une logique invariante qui consiste à épuiser toute l'action qui a lieu dans un cadre donné, à monter l'entrée de champ de Jeanne et à ne couper qu'après qu'elle soit sortie du champ. Il y a très peu de hors-champ dans *Jeanne Dielman* : les seuls moments où Jeanne échappe à notre regard sont ceux où elle dort, et ceux où elle reçoit ses clients dans sa chambre. Nous savons toujours où elle est, assistons à tout ce qu'elle fait. Plus les situations durent, plus la vision s'étend sur cette absence totale de surprise, plus l'affligeante vacuité de ce que l'on regarde devient prégnante.

Chez Akerman, la permanence des lieux exprime une parfaite aliénation, un asservissement de Jeanne à un ordre social et moral qui n'est pas choisi, une dépossession d'elle-même, un enfermement, une absence de projection de soi-même dans un avenir qui donnerait sens au présent. Jeanne n'a plus conscience de ses possibles. Le quotidien est synonyme d'un présent sans perspective d'avenir, un présent total, funeste et oppressant.



Fig. 10 – *Jeanne Dielman*

Pedro Costa procède d'une manière exactement inverse à celle d'Ozu, et son propos est évidemment très différent. Nous revenons à dix, vingt, peut-être trente reprises dans chacun des différents lieux du film, dans la chambre de Vanda

notamment. Mais jamais ces lieux ne nous apparaîtront deux fois semblables. Chaque nouveau plan dévoile une nouvelle face de la chambre (qui pourtant ne doit pas être très grande), s'attarde sur un morceau de mur que nous n'avions jamais vu sous cet angle, sur une lumière particulière, etc. Au sein même de cette calme quotidienneté, le spectateur se trouve sans cesse confronté à de l'inattendu. Par un maniement subtil des valeurs de cadrage, des angles de prise de vue et des variations naturelles de la lumière, Pedro Costa crée autour des lieux de tournage un mystère. Dans tous ses films, le monde est tranquillement secoué par d'innombrables palpitations. Les cadres fixes s'approchent de la vie sans la brusquer, rendent visible le moindre miroitement d'une flaque d'eau, la moindre silhouette furtive d'un chat qui disparaît dans l'ombre au fond du plan. Ecouter, regarder en se tenant immobile, conduit à une exacerbation du mouvement des êtres par une simple suspension de notre propre activité motrice, et dévoile la densité et le foisonnement des petits événements que recèle la quiétude de cet univers. A la fin du film, il est impossible de se rendre compte de la physionomie exacte du quartier, ni celle des demeures et des pièces dans lesquelles nous sommes entrés. Ce qui se dessine ainsi au fur et à mesure que le film avance, ce sont les mille visages de Fontainhas, son infinie richesse, son inépuisable diversité.

Chez Costa, le présent soutenu par le plan fixe est une résistance contre l'oubli. Le quartier de Fontainhas est en passe d'être détruit ; il s'agit de faire *sentir* l'implication de cette destruction, en inscrivant au jour le jour l'histoire de ces hommes dans ces murs immobiles. Les murs, ce sont eux, leurs maisons, leurs vies, leur passé, leur avenir ; l'immobilité, la permanence du lieu apparaissent comme un refus de se plier aux exigences de changement d'un pouvoir oppressant qui voudrait gommer ces histoires. D'ailleurs la violence de la destruction apparaît dans de nombreux plans comme un mouvement arraché à la quiétude des lieux : pelleuse qui s'avance contre les murs en béton, nuages de poussière, cascades de décombres dans des bâtiments désertés et éventrés, parfois sous le regard d'une foule silencieuse et immobile. Filmer au quotidien l'existence qui s'écrit entre les murs du quartier, c'est combattre l'oppression. D'ailleurs c'est la raison pour laquelle le film veut surtout ne rien clore. Chaque situation est prise *en cours*, sans début ni fin. Le film s'organise autour de présences. Les habitants sont là, tout simplement, dans leur silence et dans leur mystère. Et l'agencement des différentes séquences entre elles ne fait pas avancer le film vers quelque résolution

que ce soit : le temps du film est un temps irrésolu, comme celui de la vie. Les plans de *Dans la chambre de Vanda* sont traversés par la vie du quartier de Fontainhas ; et tout ce que saisit Pedro Costa n'est que de passage dans le film. Ces gens s'appartiennent et n'appartiennent pas à la fiction¹, car le spectateur ne les voit pas « mis en fiction », traités comme des personnages de fiction.

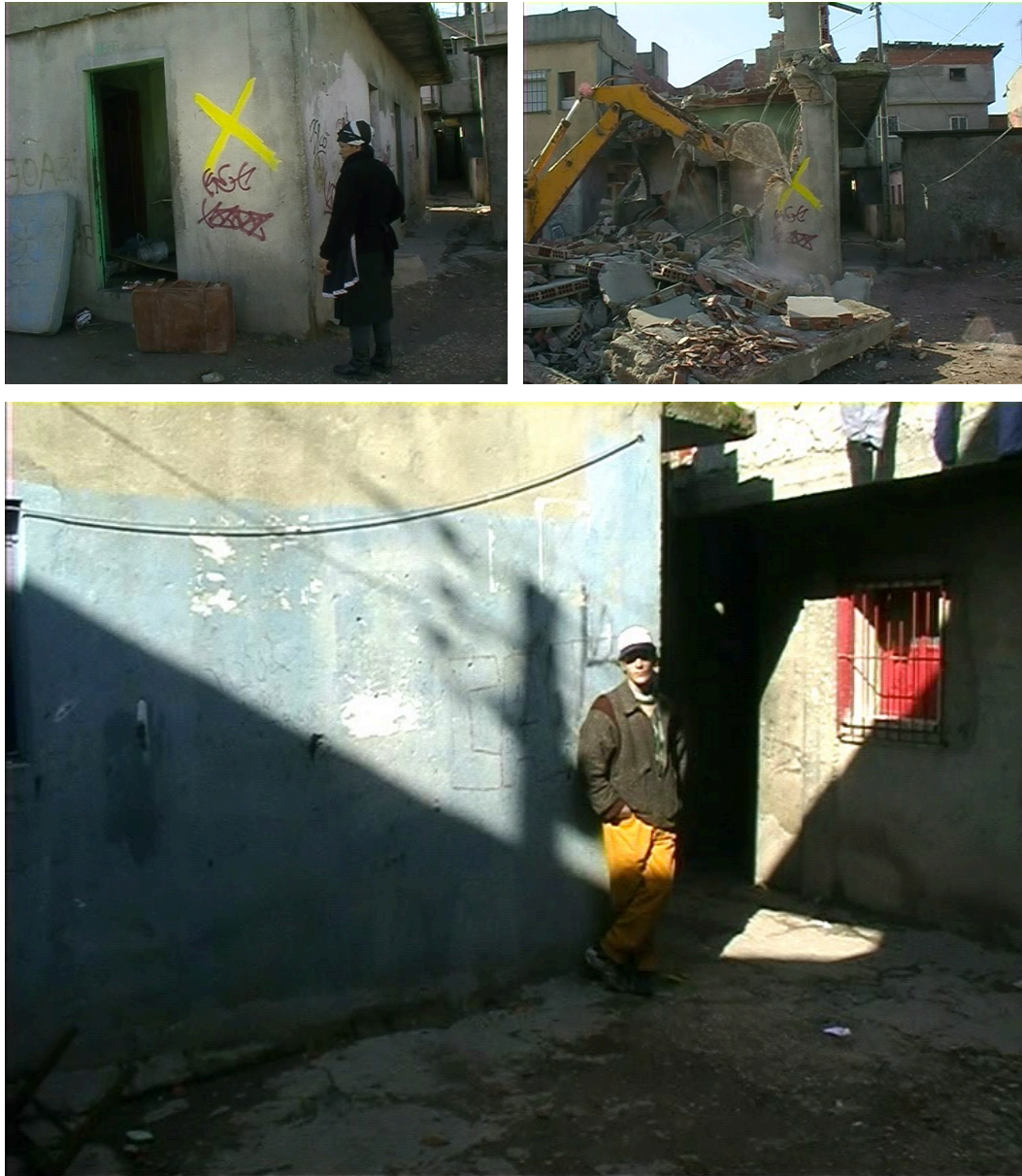


Fig. 11 – *Dans la chambre de Vanda*

¹ Bien que le film soit conçu comme une fiction : tout y est répété, et Pedro Costa n'a jamais employé le mot « documentaire » au sujet de ses films sur Fontainhas. Cela ne change rien à notre propos et d'ailleurs nous partageons l'avis de Jean-Louis Comolli qui soutient que la différence entre fiction et documentaire n'existe que du point de vue pratique, mais pas au niveau de la réception. Le spectateur ne voit que des fictions, qui peuvent certes lui donner à sentir le monde avec plus ou moins d'intensité et s'écarter des représentations habituelles, de sorte à ce qu'il soit amené à voir ce monde comme pour la première fois.

Pedro Costa s'inscrit dans une lignée de cinéastes – Bresson, Rossellini – pour qui le cinéma doit se méfier de ses propres moyens de réécriture du monde. L'image ne doit pas engloutir ce qu'elle filme, mais aller à sa rencontre, se heurter au monde. Plutôt qu'un instrument de fabrication de récits audio-visuels, la caméra est un moyen pour le metteur en scène d'être aux prises avec un réel indirigeable, de se confronter aux choses, d'attendre que le récit *se produise* devant nous sans qu'il soit volé aux personnes ou aux objets que l'on filme. Attendre des situations qu'elles trouvent le chemin de leur propre expression.

Si les choses se produisent, ce n'est plus engendrées mécaniquement et artificiellement par un processus narratif programmé, mais simplement à fleur de vide, à même le littéral, dans les vacances ou les absences du film et de son auteur, quand le dispositif de filmage, délivré du fardeau de toute logique narrative et rhétorique, se met à nu et que la caméra semble tourner à vide suspendue entre l'inertie de l'enregistrement et la résistance du monde.¹

Le plan fixe nous semble être une tentative de confrontation avec l'imprésentable non représentable dans le monde, une prise en acte pure du réel. Le monde nous résiste, nous surprendra toujours, n'est jamais là où on l'attend : alors écoutons-le sans bouger, faisons-nous regard. Cela n'est pas contradictoire avec les questions de mise en scène et de point de vue : il n'y a de réel *qu'éprouvé*, donc mis en perspective par un point de vue, un regard. Mais l'épreuve du réel, comme le dit Clément Rosset, se fait dans une absence à soi-même : le regard s'écartèle et se dissout dans les choses. Et nous pourrions dire que le plan fixe est en quelque sorte un regard absent à lui-même. Si Costa répète et filme avec ses acteurs non-professionnels cinquante fois les mêmes scènes, parfois sur plusieurs semaines, c'est peut-être pour justement mieux se rendre absent à lui-même, et ainsi défaire les *intentions* de récit ou de jeu qui font écran à l'éclosion d'une réalité plus juste ; c'est une manière de se mettre dans un état d'alerte qui consiste à ne plus savoir ce que l'on cherche pour enfin trouver ce que l'on ne cherche pas. « Sois aussi ignorant de ce que tu vas attraper qu'un pêcheur au bout de sa canne à pêche »², disait encore Bresson. Cela passe paradoxalement par une rigueur et une

¹ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 96

² *Notes sur le cinématographe*, op. cité, p. 115

grande précision liées à la répétition. Le plan fixe est cette attente totale du monde, absence à soi-même, pure présence aux personnes et aux choses. Le cinéaste se fait écoute, se rend entièrement disponible ; il adresse au réel qui s'écrit devant sa caméra une demande sans objet, une simple exigence à ce que les personnes, les gestes et les choses soient eux-mêmes et absents à eux-mêmes (ne jouent pas) tout à la fois. Il ne peut pas prévoir ce qu'il cherche, mais il saura quand il l'aura trouvé. Nous rejoignons encore Bresson : « Tourner c'est aller à une rencontre. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi. »¹

Pour le spectateur, il y a d'abord dans l'expérience du plan fixe un réel brut, des données qui ne sont déterminées par aucun récit. Le plan commence, nous sommes présents mais sans savoir encore pourquoi, sans que notre regard ait encore trouvé son objet. Celui-ci va s'écrire, se conquérir dans la durée. Le regard « intelligent » que pourrait orchestrer un cadre mobile est absent : la caméra enregistre sans voir, ne va pas *chercher* ce qu'il « faudrait voir ». De ce fait, le spectateur prend en charge lui-même et à son propre compte l'adhérence aux choses filmées. Il y a dans l'expérience du spectateur un surcroît d'attention qui vient pallier l'aveuglement de la machine. En d'autres termes, l'absence de la caméra à ce qu'elle filme a pour effet un redoublement de la présence du spectateur à ce qu'il voit. Il se fait tout entier *attente*. Et c'est alors que, dans l'espace que lui donne le plan, l'image prend vie et le monde *devient récit sous nos yeux*. C'est d'autant plus gratifiant que l'on se sent convoqué et engagé à faire vivre ce que l'on voit par l'exercice de notre regard.

¹ Ibid., p. 104

2. Les gestes.

- **Le mouvement humain et sa durée.**
- **Répétitions, cérémonies, rituels.**
- **L'ampleur des petits gestes dans la persistance du regard, décuplement expressif des « micro-récits ». Le travail de la lumière, au service des corps, chez Pedro Costa.**

La répétition est au cœur du temps quotidien ; elle est le mode d'être de l'homme ordinaire. Nos vies sont faites d'habitudes, d'automatismes, d'actions cent fois réitérées et de gestes inconscients qui expriment mieux que nos mots ce que nous sommes. L'un des parti-pris d'Ozu, d'Akerman et de Costa est de ne jamais occulter la répétition des gestes mais au contraire de l'inclure dans le processus de narration. Elle participe pleinement à l'élaboration du rythme des films, en définit le tempo. Nous vivons le récit au rythme des répétitions, et la temporalité cyclique propre à la répétition est souvent figurée à l'image par un rythme visuel. Cette répétition trouve dans chacun des films une expression particulière et fait émerger peu à peu une vérité sur les personnages, qui concerne leur façon d'exister. Ces trois cinéastes montrent la manière nous organisons notre temps quotidien, notre présent, et en font sentir les implications autant poétiques que politiques. A trois reprises au moins, nous voyons Jeanne Dielman faire la vaisselle, pendant pratiquement la même durée à chaque fois. Et autant de fois, nous la verrons mettre la table, faire le lit, faire la cuisine. Il ne s'agit pas de figurer la répétition des gestes, mais de la faire vivre au spectateur, pour en faire une authentique critique (dans le cas de *Jeanne Dielman*), en faire l'expression d'une survie quotidienne (dans le cas de *Vanda*) ou la mélodie de notre existence ordinaire (chez Ozu). Ces films s'organisent autour de rituels. A travers la répétition et la durée des situations narratives et perceptives, le regard est amené à prendre en compte les plus infimes variations, les plus menus détails dans les gestes et dans le mouvement des corps. Le seul mouvement à l'image est ce mouvement des corps, le mouvement humain, qui exprime ses qualités profondes.

Ce que dévoile la répétition dans le cinéma d'Ozu, c'est avant tout la manière dont notre existence quotidienne, nos rapports aux autres et à nous-mêmes, sont régis par un langage extrêmement codifié de rituels et de

convenances. Le quotidien est une cérémonie perpétuelle, qui prend des inflexions particulières selon les différents lieux que nous occupons et les différentes fonctions que nous y remplissons. Le dispositif esthétique lui-même, nous l'avons vu, a quelque chose d'un cérémonial, où la constance et la régularité des figures de mise en scène comme des situations narratives expriment une sorte de rituel de la vision. Cela est sans doute le mieux perçu dans les dialogues en champ-contrechamp, où la parole est patiemment, méthodiquement distribuée, où les personnages s'adressent presque à la caméra et ne se regardent pas tout à fait. La parole, comme tous les actes humains chez Ozu, suit un rythme, une métrique rigoureuse et participe moins à la révélation d'un contenu de conversation ou d'un échange d'idées qu'à l'affirmation d'un système social où chacun occupe une fonction déterminée.

On a souvent parlé de monotonie dans le cinéma d'Ozu ; tous ses films se ressembleraient, toutes ses histoires seraient identiques. Mais cette monotonie n'est qu'apparente et sert de support à la mise en exergue des plus subtiles transformations. Ce n'est pas une répétition du même, mais l'affirmation d'une singularité de toutes les histoires qui se cachent sous l'apparente banalité du monde. Toutes les histoires se ressemblent mais il s'agit de toutes les voir, autant que possible. Mettre à nu ces infimes variations du quotidien, révéler des singularités et de l'inattendu dans ce que l'on tient pour acquis et platement prévisible, demande un dispositif esthétique invariant, une familiarité de la situation d'énonciation. Si le drame (toutes proportions gardées) qui survient dans ses films est toujours passé plus ou moins sous silence, est exprimé à demi-mot ou résorbé dans l'immobilité et le non-dit (par exemple lorsque Shuhei pleure tout seul dans la cuisine à la fin du *Goût du saké*), c'est que d'une certaine façon le rituel harmonieux de l'existence ne laisse aucune place aux accroc. Tout ce qui rompt l'habitude ne peut être communiqué par le cérémonial ; il y a comme un refoulement du geste inhabituel.

Dans *Jeanne Dielman*, les gestes expriment un déni de soi. Ils sont conditionnés et dénotent l'uniformisation dangereuse que nous fait subir la contrainte sociale. Rien dans l'activité quotidienne de Jeanne n'apparaît comme un aboutissement, comme l'accomplissement de quoi que ce soit. Nous sommes loin d'elle et elle nous tourne souvent le dos ; nous n'évaluons pas la nécessité de ses actes, ne sommes pas impliqués dans ce qu'elle fait. Cette femme nous est

étrangère et nous ne pouvons pas dans un premier temps nous identifier à elle. Nous ne pouvons que constater la vanité de ce besoin d'ordre qui commande ses gestes machinaux et dénote une angoisse profonde du vide. Ce vide est d'ailleurs bien présent à l'image. Les gestes de Jeanne rendent apparente son aliénation dans la mesure où ils traduisent son asservissement au monde quotidien, son abandon à la monotonie des tâches ménagères. Cet asservissement est révélé par la répétition : c'est dans l'accumulation et dans la durée de situations identiques que la constance, la précision, la monotonie des gestes est rendue prégnante. Les sons dans *Jeanne Dielman* soulignent d'ailleurs les moindres gestes de Delphine Seyrig présents à l'image et ne rendent que plus vide et étouffant le silence alentour. Contrairement aux films de Costa où le silence se dissipe vers un hors-champ sonore riche de mille récits qui échappent au cadre, le silence chez Akerman est cloisonnant : rien ne le brise en dehors des bruits strictement assignés à ce qui est présent dans le champ. Il souligne l'oppression de cet univers ordonné et aseptisé ; il est une menace de vacuité sonore, et par prolongement métaphorique, morale et existentielle.

La répétition, que l'on vit d'abord comme une difficile épreuve de patience, laisse apparaître à la longue la lassitude, la fatigue, la profonde souffrance du personnage. Le premier signe d'une rupture intérieure survient lorsque, vers le milieu du film, Jeanne laisse trop cuire ses pommes de terre. Nous assistons alors à un affolant dérèglement du système méthodique de ses gestes habituels. Son pas s'accélère, ses mouvements deviennent imperceptiblement plus brusques, elle entre dans la salle de bain puis s'immobilise, ne sachant plus ce qu'elle venait y faire, ne sachant plus quoi faire. Lorsqu'elle épluche de nouveau ses pommes de terre, nous savons que le geste n'est plus le même. Il est plus pénible, moins assuré. Il aura fallu passer par l'extrême monotonie rythmique de la première moitié du film pour que, soudainement, à partir d'une variation si ténue du mouvement de Jeanne, nous sentions ainsi la cassure, le monde qui s'effondre sous ses pieds. Le besoin d'ordre nous apparaît comme une crise de repères. Alors, au fur et à mesure que le film poursuit sa marche impitoyable, nous ressentons de mieux en mieux la violence sourde qu'exerce l'environnement quotidien sur le corps du personnage. Chaque entrechoc de couverts devient un pas supplémentaire vers le désespoir. Lors de ces plans sans fin où Jeanne est assise sans bouger (cf. Fig. 8), nous la sentons étouffer. La largeur du cadrage figure

comme un poids qui l'écrase, et bien que rien ne soit visible, nous sentons que son corps est meurtri de part en part, menace de s'effondrer à chaque instant.



Fig. 12 – *Jeanne Dielman*

La méthode de mise en scène dans *Vanda* consiste à partir d'une scène observée ou proposée par des acteurs non professionnels, pour ensuite travailler son rythme, sa chorégraphie et le placement des corps dans le champ. Il n'y a pas de travail du texte (choix des mots, diction, etc.), sinon celui amené naturellement par la répétition. Costa semble ainsi vouloir épurer l'expressivité de la voix et des gestes, en quelque sorte la rendre automatique et peut être plus vraie, car désincarnée. Il est attentif aux inflexions naturelles des corps. Pour lui le cinéma numérique et les longues heures d'enregistrement que permet la DV ouvrent l'accès à une minutieuse investigation du monde quotidien, de la manière dont les corps expriment le quotidien. La DV permet de revenir sur les mêmes gestes, les mêmes lieux de très nombreuses fois.

La DV est faite pour voir des petites choses, pour filmer le microscopique plus que le général. On ne peut pas vraiment filmer des paysages ou des arbres en vidéo, parce qu'il y a beaucoup trop d'informations et de détails. La DV est faite pour des murs, des visages, une chose et une seule à la fois. Et aussi pour aller très lentement. C'est quelque chose qu'on doit avoir en poche pour filmer tous les jours afin de trouver ce qu'on cherche. Avec la DV, il faut savoir perdre du temps, ne pas

croire qu'on va en gagner. Soit tout le contraire de ce qu'on entend à ce sujet. Au fond, je crois qu'il est beaucoup plus risqué de filmer en vidéo. Je me sentais davantage protégé quand je filmais en 35 mm. Protégé par le cinéma, par la richesse de la pellicule. Avec une petite caméra DV, on est presque nu, ce qui peut être assez dangereux.¹

Pour Pedro Costa, les gestes de ceux qu'il filme, mieux que leur parole, racontent leur histoire. Celle de leur survie quotidienne, celle de leur insoumission, celle de l'usure du corps par la drogue. Sur les corps se lit un passé autant qu'un avenir. La maigreur de Vanda et Zita en dit long sur leur toxicomanie, les cernes sous les yeux de Zita semblent se creuser au fur et à mesure que le film progresse et qu'elle est gagnée par l'inertie – dans l'avant-dernier plan du film, nous la voyons allongée sur le lit de Vanda, incapable de se lever, riant avec un enfant qui est entré dans la pièce. La répétition des gestes montre des hommes et des femmes aux prises avec la matérialité du monde qui les entoure. La toux incessante de Vanda, l'obsession de rangement de Pango dans son squat délabré rempli de meubles récupérés, dévoilent un état de misère et une grande vulnérabilité de l'être. Mais ces gestes sont également le récit d'une réinvention perpétuelle du quotidien, d'une affirmation de soi à travers un certain usage du monde. Ils sont décrits dans leur foisonnement et dans leurs variations les plus ténues. Notre attention est amenée à se concentrer sur des objets maniés (la table de Pango sur laquelle « le Rouquin » racle avec obstination des copeaux de bois), des détails du corps (les poignets sveltes de Zita). La fréquente immobilité des corps marque quant à elle leur ancrage dans le présent, leur occupation des lieux, leur appartenance au quartier et à son histoire. Les gestes sont lents, mesurés et prennent une dimension presque mythique. Ils sont restitués dans leur durée propre (le temps d'un shoot d'héroïne ou d'un bain) et nous sommes renvoyés, en faisant l'expérience de ces films, à la préoccupation de Bazin concernant la capacité que détient le cinéma à retranscrire le mouvement propre de la réalité que l'on filme.

Dans la chambre de Vanda est un film qui se déroule essentiellement dans la pénombre, voire dans l'obscurité. Le jour peine à trouver son chemin dans les ruelles étroites de Fontainhas et à passer par la fenêtre des chambres. Travaillant

¹ Pedro Costa, propos recueillis par Jean-Sébastien Chauvin.
<http://www.derives.tv/Autour-du-cinema-de-Pedro-Costa>

avec une caméra à petit capteur dont la latitude de pose est réduite, Costa est amené à faire des choix d'exposition radicaux : en exposant pour les entrées de lumière du jour, que celle-ci atteigne les corps ou simplement les murs, il est souvent contraint de plonger la plus grande part des intérieurs dans une vraie obscurité. Un visage en gros plan qui occupe pratiquement tout le cadre peut être entièrement sombre et ne se détacher que d'un bout de mur éclairé en arrière-plan. Par le travail de l'obscurité, le cinéaste renforce la dissimulation opérée par le cadrage et accentue le sentiment que ces êtres filmés nous échappent, prolonge à l'intérieur de l'image le mystère du hors-champ. L'obscurité est une invitation à nous rapprocher des corps filmés, à chercher leur présence, à chercher leur mouvement dans le champ.



Fig. 13 – De gauche à droite, de haut en bas : Vanda, le Rouquin, Pango, Zita

CONCLUSION

Le plan fixe nous présente un monde dont l'étoffe est la durée. Les cinéastes du plan fixe nous donnent à sentir le mouvement du monde, le temps qui s'y écoule, les nappes de sens et de récits qui s'y croisent. En s'immobilisant, nous décuplons l'attention portée aux plus infimes palpitations du réel, au moindre geste, au moindre son. Nous nous imprégnons du rythme qu'établit le mouvement propre des êtres. Le monde ne nous laissera jamais de son mystère pour peu que l'on apprenne à l'écouter et que l'on sache le regarder : voilà en somme ce que nous dit le cinéma de Pedro Costa.

Une esthétique du plan fixe a pour enjeu de reconduire tout l'effort de mise en scène à l'intérieur du plan. Nous ne saurions trop insister sur l'importance de la discrétion du montage dans une mise en scène en plans fixes. Car le montage a un pouvoir d'action sur l'attention du spectateur qu'il ne s'agit pas de sous-évaluer. Les cinéastes dont nous avons parlé dans cette étude l'ont parfaitement compris, et tout l'effort de montage dans leurs films consiste à ne jamais resserrer le regard sur l'action, à laisser à la durée le soin de rendre l'image expressive. Nous rejoignons Bazin lorsqu'il dit que le rôle qu'une mise en scène attribue au montage définit la qualité de l'attention qu'elle prête au réel.

Le plan fixe cache autant qu'il montre. Nous sommes renvoyés au mystère du monde qui tient dans les vacances de l'image, cette invitation à prolonger la vision par l'imaginaire. Le monde immobile et silencieux, traversé par des mouvements qu'aucune représentation ne saurait contenir ni retenir, nous est donné comme un mystère qu'il s'agira toujours de réinterroger.

Denis Côté, dans une interview pour *Télérama*, s'amusait du commentaire d'une spectatrice lui ayant dit après la projection de *Bestiaire* qu'elle avait vu le film comme « un essai sur la place du spectateur au cinéma »¹. Il est certain qu'à

¹ Propos recueillis par Mathilde Blottière. Mis à jour le 01/04/2013.
<http://www.telerama.fr/cinema/bestiaire-trois-extraits-commentes-par-denis-cote-realisateur,94147.php>

travers la question du plan fixe se pose la question de l'activité du regard spectatorial. La question également du point de vue. Le plan fixe fait appel à un spectateur actif, attentif et conscient de sa place face au monde qu'il regarde.

BIBLIOGRAPHIE

- AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Editions du Centre George Pompidou/Editions Cahiers du Cinéma, 2004, 234 p
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, Coll. 7^{ème} Art, 2010, 372 p
- BERGALA, Alain, « L'homme qui se lève », in *Cahiers du cinéma*, n°311, Paris, mai 1980
- BIRO, Yvette, *Le temps au cinéma*, trad. Catherine Fay & Thiery Loisiel, Lyon, Aléas, 2007, 265 p
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1975, 138 p
- BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1986, 245 p
- COMOLLI, Jean-Louis, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012, 602 p
- CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, 311 p
- COSTA, Pedro, *Conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, Coll. « Que fabriquent les cinéastes », 2008, 174 p
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1985, 378 p
- DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005, 146 p
- KRACAUER, Sigfried, *Théorie du cinéma. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard & Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, 516 p
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1964, 93 p
- MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 1997, 271 p
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, Coll. Arts et Cinéma, 2000, 347
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1984, 130p

ZERNIK, Clélia, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010, 128 p

ZERNIK, Clélia, *L'œil et l'objectif. La psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, Vrin, 2012, 342 p

Sites internet :

COSTA, Pedro. Propos recueillis par Jean-Sébastien Chauvin. Actualisé le 10/04/2012. <http://www.derives.tv/Autour-du-cinema-de-Pedro-Costa>

CÔTÉ, Denis. Propos recueillis par Mathilde Blottière. Mis à jour le 01/04/2013. <http://www.telerama.fr/cinema/bestiaire-trois-extraits-commentes-par-denis-cote-realisateur,94147.php>

FILMOGRAPHIE

LUMIÈRE, Auguste & Louis, *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*, France, 1897, 49s, NB, silencieux

LUMIÈRE, Auguste & Louis, *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*, France, 1896, 50s, NB, silencieux

OZU, Yasujiro, *Voyage à Tokyo*, Japon, 1953, 136min, NB

OZU, Yasujiro, *Le goût du saké*, Japon, 1962, 113min, Couleur

DOUGLAS, Bill, *My Childhood*, Royaume-Uni, 1972, 46min, NB

DOUGLAS, Bill, *My Ain Folk*, Royaume-Uni, 1973, 55min, NB

AKERMAN, Chantal, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Belgique, 1976, 201min, Couleur

COSTA, Pedro, *Dans la chambre de Vanda*, Portugal, 2000, 180min, DV, Couleur

COSTA, Pedro, *En avant jeunesse*, Portugal, 2006, 155min, DV, Couleur

DE OLIVEIRA, Manoel, *L'étrange affaire Angélica*, Portugal, 2010, 95min, Couleur

CÔTÉ, Denis, *Bestiaire*, Canada/France, 2012, 72min, Couleur

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 – <i>L'étrange affaire Angélica</i> de Manoel de Oliveira	28
Fig. 2 – <i>L'étrange affaire Angélica</i> de Manoel de Oliveira	30
Fig. 3 – <i>Bestiaire</i> de Denis Côté	40
Fig. 4 – <i>En avant jeunesse</i> de Pedro Costa	46
Fig. 5 – <i>Voyage à Tokyo</i> de Yasujiro Ozu	50
Fig. 6 – <i>My Ain Folk</i> de Bill Douglas.	54
Fig. 7 – <i>Dans la chambre de Vanda</i> de Pedro Costa	60
Fig. 8 – <i>Jeanne Dielman</i> de Chantal Akerman.	63
Fig. 9 – <i>Le goût du saké</i> de Yasujiro Ozu.....	65
Fig. 10 – <i>Jeanne Dielman</i> de Chantal Akerman.....	66
Fig. 11 – <i>Dans la chambre de Vanda</i> de Pedro Costa.....	68
Fig. 12 – <i>Jeanne Dielman</i> de Chantal Akerman.....	74
Fig. 13 – <i>Dans la chambre de Vanda</i> de Pedro Costa.....	76

ANNEXE : DOSSIER DE PARTIE PRATIQUE

E.N.S. LOUIS-LUMIÈRE

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0)1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Section cinéma, promotion 2012-2015

Soutenance de juin 2015

Un rêve sans conséquence

Cyril CANTE

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : « Esthétique du plan fixe »

Directeurs de mémoire internes : Claire Bras & John Lvoff

Directrice externe : Sabine Lancelin

Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

C.V.

CYRIL CANTE

cyril.cante@gmail.com – 06 32 36 15 19

68 rue Duhesme, 75018 PARIS

Né le 27/02/1991 à Melun (77)

Permis B – Habilitation électrique : habilité BR

Langues : Anglais (bilingue) et Espagnol (niveau Bac S)

FORMATION

- 2012-2015 : E.N.S. Louis-Lumière Section Cinéma
- 2010-2012 : Classe préparatoire Ciné-Sup au Lycée Gabriel Guist'hau (Nantes)
- 2009-2010 : Classe préparatoire PCSI au Lycée Sainte-Geneviève (Versailles)
- 2009 : Bac S Section Européenne mention TB au Lycée Français de Doha (Qatar)

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE

- 2011 : stage équipe caméra, sur le long-métrage de fiction *Diaz, un crime d'État*, réal. Daniele Vicari, prod. Fandango (Italie) et Mandragora (Roumanie), tourné en 16mm.

ARTS VISUELS

- Création vidéo pour l'« Ensemble intercontemporain », projetée et montée en direct en accompagnement d'une performance musicale du compositeur Marko Nikodijevic, lors de l'événement « Turbulences #4 : Clair-Obscur » (Cité de la Musique, Paris, 5 décembre 2014)

COURT-MÉTRAGE

- Réalisation : *Les praticiens de l'absolu*, fiction, 15min, production ENS Louis-Lumière en partenariat avec la Fémis et ArtFx
- Chef-opérateur : *Sin of pride*, clip réalisé par Léo Richard pour The Oddmen
- Chef-machino : *Trois contes de Borges*, réalisé par Maxime Martinot, production Collectif Comet, Prix Georges de Beauregard National au FID de Marseille
- Réalisation : *Le muséographe*, court-métrage documentaire tourné à Bucarest (25min ; DV)

CAMÉRAS UTILISÉES

- Argentique : AATON XTR (16mm), MOVIECAM (35mm), ARRI 435 (35mm)
- D-cinéma : ARRI Alexa, PHANTOM HD Gold, SONY F55 CineAlta, SONY PMW-F3

NOTE D'INTENTION

J'aimerais évoquer un monde étrange, tout à la fois burlesque, prosaïque et parfois inquiétant. Un récit sans personnage principal, où différentes trajectoires se croisent au fil d'une même journée. Le tournage s'effectuera à la Défense. Il s'agit, par le choix des cadrages, d'instaurer une poésie et un mystère des lieux, en travaillant sur les perspectives induites par les focales « extrêmes » (nous aurons un 24mm et un 100mm, pour un capteur S35), sur les faux-fuyants, sur le décentrage, sur le vide.

Il s'agit, dans le jeu d'acteur comme dans les compositions, d'insister sur le caractère rigoureusement géométrique et mécanique de cet univers. Tout y est figé et immuable. Les rituels humains y sont rythmés par une inlassable répétition. Des employés de bureau, plantés comme des poteaux, ont des gestes appris qu'ils répètent à l'identique d'innombrables fois (porter une cigarette à la bouche, boire un café, etc.), et lorsqu'ils se déplacent, suivent des lignes droites imaginaires tracées au sol, comme dans un jeu vidéo d'avant les années 2000.

Les compositions seront larges, aérées, rendant la figure humaine petite, égarée, enclose dans cet environnement comme un animal dans un zoo. Le film sera tourné au format 1 :1,33, pour permettre aux compositions de laisser autant d'air au-dessus de la tête des personnages que sur les côtés. Ce format me semble par ailleurs plus propice à un jeu avec le hors-champ.

La narration se fera de manière très elliptique et fragmentée, et sera centrée autour de gags et de situations très précises qui ne donnent qu'une vision limitée de l'histoire et de la vie des personnages. Il s'agira de créer un mystère autour de leur activité qui pourtant n'a rien de très intéressant.

Les plans seront travaillés dans leur durée ainsi que dans la profondeur et les strates de l'image. Plusieurs actions, plusieurs histoires s'y croisent à chaque fois, au gré des entrées et des sorties de champ, des déplacements dans la profondeur, des apparitions et disparition derrière les éléments obstructifs de l'image (piliers, colonnes, murs...). Il s'agira de créer de la répétition. Chaque scène, chaque plan doit ainsi s'organiser selon un rythme précis et chorégraphié, où chaque personnage y trouve un mouvement et une trajectoire qui lui sont propres. La présence du hors-champ, peuplé de tout un monde qui n'existe que par

le son et qui contraste avec l'immense vacuité du champ, sera une part essentielle de la construction de chaque plan : tous les regards et les actions y convergent, sans jamais que l'ont y ait accès.

SYNOPSIS

Dans une prison à ciel ouvert faite de verre et d'acier se déroulent, tout au long d'une même journée, des scènes très étranges. Des hommes en noir avec des attaché-case errent et s'immobilisent, égarés dans le vide et le silence. Parfois ils fument des cigarettes. Autour d'eux, des enfants jouent, des bébés crient, un jeune homme fait du skateboard et cherche désespérément son ami sur qui il n'arrive décidément pas à mettre la main, et un homme doit se rendre à un rendez-vous dont il n'arrive pas à trouver le lieu.

Des personnages, des trajectoires et des histoires se croisent...

Résumé de l'activité des personnages :

Stéphane, Cédric, Franck et Hanna sont quatre employés de bureau.

Stéphane sent qu'un certain ennui est en train de le gagner : il n'arrive pas à se mettre au travail. Il s'endort et fait un cauchemar dont nous ne verrons que quelques images énigmatiques. À son réveil, il succombe à une inquiétude redoutable et se retrouve dans l'incapacité foudroyante d'effectuer la moindre tâche. Il décide d'aller faire une promenade...

Cédric passe sa journée entière au téléphone à s'exclamer, vitupérer, ordonner ou éclater de rire. Il hante les arrière-plans du film, parasite l'espace sonore depuis le hors-champ, et surgit dans le champ régulièrement de manière impromptue.

Franck est un employé de bureau impassible et taciturne, aux gestes lents, précis et redondants. Nous ne le verrons que fumer des cigarettes et observer tout ce qui se passe autour de sa tour...

Hanna est une employée scrupuleuse et méticuleuse, à la gestuelle intense, aux grimaces très expressives. Nous la voyons tantôt devant son ordinateur mitraillant sur son clavier, tantôt devant la photocopieuse .

Jérémy est un jeune homme qui fait du skateboard, cherche son ami Ivan qui est injoignable et introuvable, retourne faire du skateboard, casse son skateboard, cherche à nouveau Ivan, se résigne... Puis Ivan surgit de nul part et lui dit qu'il lui est arrivé une aventure pas croyable dont on ne saura jamais rien.

Pierre a un rendez-vous avec un nommé Jean Jacques, devant une tour qu'il n'arrive pas à trouver. Il erre toute la journée, demande son chemin, et lorsqu'il finit par trouver, décide de repartir.

LISTE DE MATÉRIEL

<p>CAMERA :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1x Sony PMW F3 - 1x Série "Kodak" ZEISS 2,1 - 1x Commande de point Chrosziel n°1 - 1x Pare Soleil 4 x 5,6 - 1x Filtre Clair - 1x Série filtres Low Contrast - 4x Batteries Sony + chargeur - 4x Batteries Aaton + chargeur (ou batterie ceinture) - 1x Moniteur Transvidéo HD 6" - 2x Carte SxS 64 Go - 1x Lecteur de SxS - 1x Ordinateur de déchargement avec Shot Put Pro - 1x Tour Raid n°1 - 1x Disque dur navette 1To + câble USB 3.0 - 1x Valise assistant - 1x Charte de gris - 1x Valise opérateur : spotmètre Minolta, cellule Spectra, thermocolorimètre Minolta, chercheur de champ 	<p>LUMIERE :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1x PAR 2,5 kW HMI - 1x Joker 800W HMI - 2x Joker 400W HMI - 1x Kino 4T120 Daylight - 1x Kino 4T60 Daylight - 1x Pied Manivelle - 7x Pied 1000 - 10x ligne 16A - 1x ligne 32A tri - 15x ligne 32A mono - 1x Tonneau 32A tri à 3x 32A mono - 1x Boîte M6 - 2x Multiprise - 1x adaptateur 32A tri Legrand-Maréchal - 2x Bras magique + clamp - 4x Cyclone - 8x Rotule - 2x Déport 1m - 2x Déport 0,5m - 1x Porte-poly - 1x Pince pélican - 2x Drapeau PM - 2x Drapeau GM - 4x Cadre 90 (216, 250, 251, 252) - 1x Floppy - 1x Ecran Hard / Soft - 1x Poly 2x1 Noir et Blanc - 1x Lastolite - 1x Poly Brillant / Blanc - 20x Balle de tennis - 20x Pince Stanley - Kit de correction CTO / CTB, Diffusion <p>CONSOMMABLES :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1x Permacel 50mm - Cinéfoil - Pincés bois
<p>MACHINERIE :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tête fluide Sachtler Vidéo 30 - Base plate bol 120 - Grandes branches - Petites branches - 2x Collier 28 - 1x Barre Alu 4m - 2x Pied U126 - 1x Borniol 4x4 - 4x Taps 1,5x1,5 - 1x Roulante de pieds - 1x Roule pratique - 1x Diable rouge 	

PLAN DE TRAVAIL

Dates	Lieux	Rôles
Samedi 18 avril	La Défense	Jérémy, Ivan
Dimanche 19 avril	La Défense	Jérémy, Pierre, Stéphane, Cédric, Franck
Jeudi 23 avril	ENS LL – Salle 12	Stéphane, Hanna
Vendredi 24 avril	ENS LL – Salle 12	Hanna, Cédric
Samedi 25 avril	La Défense	Stéphane, Pierre
Dimanche 26 avril	La Défense	Stéphane, Cédric, Franck

PLANNING DE POST-PRODUCTION

MONTAGE IMAGE : Montage pris en charge par Léo Richard (étudiant Fémis, département Montage) à la Fémis du **10 mai au 30 mai**.

MONTAGE SON + MIXAGE (non définitif) : Montage son pris en charge par Pierre Chailloleau du **26 mai au 4 juin**.

ÉTALONNAGE + FABRICATION DU DCP : non déterminé

ÉTUDE ÉCONOMIQUE

Location du matériel son à DCAudiovisuel et Candela Prod.	280 euros
Essence	35 euros
Parking	20 euros
Repas	230 euros

Total : 565 euros

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

Je suis très satisfait du résultat de ce tournage et de ce que les premières étapes du montage ont commencé à révéler. Le fait de travailler en équipe extrêmement réduite (seulement une personne à la caméra, deux personnes au son, et les acteurs), avec du matériel léger, a permis une grande mobilité et une grande souplesse du dispositif de tournage. Cela faisait longtemps que je voulais me délester de l'inertie liée aux grandes équipes, et j'y ai trouvé une vraie liberté de création. Nous avons pu beaucoup travailler l'improvisation avec les acteurs autour du thème de l'ennui, et cela a donné des résultats surprenants.

L'un des constats les plus enthousiasmants que nous avons faits avec le monteur du film est qu'un plan ennuyeux peut devenir passionnant lorsque nous doublons sa durée. Par exemple, lors d'un plan où l'un des personnages a une conversation sans intérêt au téléphone, nous avons d'abord monté de telle sorte à ce que le plan commence à peu près au moment où il commençait à parler, et coupé un peu avant la fin de la conversation. Le plan ainsi intégré au montage était terriblement ennuyeux. Nous nous sommes demandé pourquoi ; nous avons essayé de le raccourcir, de le mettre en lien avec d'autres plans pour le dynamiser, mais ça ne marchait pas, ça paraissait très poussif et artificiel. Alors, nous avons fait l'inverse : nous avons commencé le plan bien avant que le personnage entre dans le champ, et terminé un peu après qu'il ait raccroché. Tout d'un coup, le plan acquérait une dimension à la fois poétique et comique. Poétique car nous avions le temps de prendre en compte l'isolement de ce personnage dans un décor insipide, et la vacuité du temps. Comique, car le plan avait le temps de nous dire, par sa vacance initiale, que l'intérêt n'était pas dans la conversation que nous allions entendre ; cette vacance nous mettait à distance de l'action, et plutôt que d'écouter ce que le personnage disait, nous constatons l'absurdité de son activité quotidienne.

Tout cela m'a amené à me rendre compte que l'ennui du spectateur est une question de sens, pas une question purement quantitative de longueur de plan. C'est profondément faux de croire qu'une action ennuyeuse ne peut-être rendue plus intéressante qu'en raccourcissant le temps où nous la regardons, en la dynamisant par le montage (ce à quoi j'ai le sentiment d'avoir été

systématiquement poussé dans le cadre de mon apprentissage à l'école). Parfois au contraire, on peut raconter une toute autre histoire, bien plus intéressante, en laissant durer le plan, en le laissant respirer, en laissant une action se calmer, en laissant un temps de repos et de méditation. Cette expérience de montage m'a permis de vérifier tout ce que les cinéastes du plan fixe m'avaient laissé pressentir. En voulant à tout prix créer du rythme et un dynamisme par le montage, on peut complètement détruire le sens et la beauté qu'un plan aurait si on le laissait simplement exprimer son rythme interne.

A partir de ce moment-là, nous nous sommes interdit dans un premier temps de raccorder dans le mouvement et de trop resserrer les coupes autour de l'activité des personnages. En commençant les plans à des moments où il ne se passe rien, en laissant le temps à l'action de décoller doucement puis de retomber, nous avons découvert des possibilités de sens inouïes. Le film a trouvé un chemin passionnant, que j'ai hâte de poursuivre.