

TRAVAUX DU CENTRE DE RECHERCHES SÉMIOLOGIQUES

Problèmes de l'énonciation au cinéma
par François ALBERA, Genève
No 45 - février 1984



UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Centre de recherches sémiologiques
Avenue Clos-Brochet 30
2000 Neuchâtel (Suisse)

PROBLÈMES DE L'ÉNONCIATION AU CINÉMA

par François ALBERA, Genève

No 45 - Février 1984

AVANT-DIRE

Au début de l'année universitaire 1982-1983, le Centre de Sémiologie de l'Université de Neuchâtel m'invita à donner un cours bi-hebdomadaire où je pourrais faire état de mes recherches.

Je choisis de prendre pour objet *l'énonciation au cinéma*, abordé les années précédentes à l'Ecole supérieure d'arts visuels de Genève et à l'Université Lyon-II.

Quoique peu abordée jusqu'alors dans la théorie et la sémiologie du cinéma -du moins en tant que telle-, cette problématique est progressivement devenue centrale en effet. La sortie il y a quelques mois -ce cours étant achevé- d'un numéro de *Communications* intitulé "Enonciation et cinéma" le montre à l'évidence¹⁾.

Le texte qui suit reprend le déroulement de ce cours d'une année à l'Université de Neuchâtel en respectant son découpage, sa volonté d'aborder une série de problèmes devant des étudiants n'ayant jamais eu à traiter du cinéma dans leurs études et les contraintes quant au choix des films offerts à l'analyse (il fallait qu'ils fussent disponibles sur un support vidéo).

On a adopté une démarche chronologique allant du cinéma "primitif" (Lumière, Griffith période Biograph) au cinéma d'avant-garde contemporain (Dzovkin) non point pour suggérer que cette problématique connaît une évolution diachronique suivant le soi-disant perfectionnement du cinéma, mais afin de ne pas convoquer des films produits dans des conditions historiques concrètes dans une sorte de "ciel pur" où tout s'équivaldrait sur le mode des "exemples" de manuels.

D'autre part, l'orientation qu'on a prise procède bien d'un engagement: l'histoire ni la théorie du cinéma ne sont exemptes d'enjeux.

Si enfin on s'est délibérément placé du côté de l'analyse de films ou de fragments de films plutôt que de celui de l'élaboration de modèles -idoi-

1) Communications no 38, octobre 1983. Rappelons que le no 4 de cette même revue Inaugurait en 1964 l'approche sémiologique du cinéma avec l'étude de Christian Metz: "Le cinéma, langue ou langage?"

nes ou importés, c'est qu'une appréciation conjoncturelle nous fait croire que le défilé des modèles n'offre guère d'intérêt tant qu'on n'a pas inventorié dans l'histoire du cinéma les multiples et étonnantes façons dont les films se sont emparés de cette question de l'énonciation. A peine ce cours s'était-il achevé que la télévision diffusait le "Chaplin unknown" de Kevin Brownlow donnant à voir le travail même du cinéaste et de l'acteur (surtout du cinéaste) dans son procès contradictoire, ses répétitions, reprises, ratées, rendant perceptibles un certain nombre de "sauts qualitatifs" ressortissant précisément à la question de l'énonciation, telle la "découverte" après des mois de stagnation d'un mouvement panoramique exclusivement discursif afin de signifier que la marchande de fleurs aveugle prend Charlot pour un richard (dans "City Lights", 1931).

Il me reste à remercier le Centre de Sémiologie de l'Université de Neuchâtel, et son directeur M. Jean-Blaise Grize, de m'avoir invité, l'Office neuchâtelois de documentation pédagogique d'avoir aimablement mis à ma disposition ses locaux et son matériel vidéo et les participants au cours de l'avoir suivi et enrichi de leurs interventions.

Novembre 1983

INTRODUCTION : L'APPAREIL FORMEL DE L'ÉNONCIATION FILMIQUE

Le problème posé est celui-ci : à quelles conditions peut-on parler d'énonciation au cinéma?

Ou (pour les sceptiques) : dans quelle mesure peut-on parler d'énonciation au cinéma?

Ou encore : comment se pose le problème de l'énonciation au cinéma?

Ce qui renvoie aux différents sens que peut prendre ce concept depuis son apparition en linguistique.

Si l'on retourne à Benveniste et à son texte canonique : "L'appareil formel de l'énonciation", on trouve la définition suivante :

"L'énonciation est [la] mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation".

Ce qui introduit la question du sujet.

A la langue "répertoire de signes et système de leur combinaison", dit Todorov, s'oppose "la langue comme activité manifestée dans les instances de discours".

Cette activité, rappelons que Benveniste la divise en trois aspects :

- la réalisation vocale de la langue;
- le mécanisme de cette production;
- l'énonciation dans le cadre formel de sa réalisation.

Si l'on admet que le cinéma est un *langage* (que Metz définit à la fin de *Langage & cinéma* comme ce qui "permet de construire des textes, qui n'est pas lui-même un texte, ni un ensemble de textes, ni un système textuel" (p. 215)), si l'on se souvient de la distinction que fait Garroni entre langage (=unité technico-sensorielle) et code (=ensemble purement logique et relationnel) (dans *Semiotica ed estetica*), on peut donc poser la question de la mise en oeuvre de ce langage, de l'acte d'actualisation de ces codes et sous-codes.

La question à vrai dire a été peu abordée dans la littérature théorique consacrée au cinéma.

D'une part en raison de la prévalence de modèles structuralistes -dominant à l'époque de l'arrivée de la sémiologie du cinéma-, et d'autre

part parce que plusieurs aspects de cette question se sont trouvés dispersés au gré de développements d'une autre nature.

Néanmoins on trouve dans la *Rhétorique générale* du Groupe Mu (1970) plusieurs considérations sur le cinéma, notamment, à propos du "Discours narratif", ce paragraphe sur "le discours cinématographique" (p. 176) où il est dit: "le cinéma connaît trois possibilités de procès d'énonciation: le montage, le mouvement d'appareil, l'intertitre ou, depuis l'avènement du parlant, la bande sonore". C. Metz de son côté, dans "Montage et discours" (1967) déjà interrogeait cette idée répandue depuis Koulechov -au moins- selon laquelle le montage est "le" mode d'articulation du discours cinématographique.

C'est d'ailleurs sur le plan de la narration -du discours narratif- que la réflexion sur l'énonciation s'est portée de manière privilégiée. A la suite des formalisations proposées par les théoriciens de la littérature comme Gérard Genette (1972), Seymour Chatman (1978), etc. les problèmes de la focalisation du récit ont investi le cinéma. C'est par le biais d'un travail "narratologique" que récemment François Jost a abordé l'énonciation au cinéma "en personne" (1980).

Cela dit les problèmes du récit et plus précisément ceux relatifs à la place du narrateur et les catégories de personne furent largement abordés dans la théorie du cinéma, avant même l'avènement de la sémiologie du récit. Après la dernière guerre en effet, le cinéma américain intégra toute une série de procédés littéraires à l'oeuvre dans le roman moderne: en l'espace de quelques années le narrateur *off* se généralise (chez Orson Welles, -"Citizen Kane", "Magnificent Ambersons"-, Preminger -"Laura"-, Mankiewicz -"All about Eve"- pour n'en citer que quelques-uns) tandis qu'on multiplie des expériences de cinéma "à la première personne" (projet de Welles, réalisation partielle par Michaël Powell -"A Matter of Life and Death"-, complète par Robert Montgomery -"The Lady in the Lake"). Le récit "rapporté" devient monnaie courante ("Leave to Heaven" de J. Stahl, "Barefoot Contessa" de Mankiewicz).

L'opposition discours/récit a moins été développée, quoique C. Metz l'envisage à plusieurs reprises dans ses écrits à l'occasion de la polémique avec Pasolini distinguant "cinéma de prose/cinéma de poésie" (ce dernier étant pour PPP caractérisé par l'inscription du procès d'énonciation

-présence sensible du filmage- alors que la prose oeuvre à son effacement), quand il parle de "Ponctuation et démarcations dans le film de diégèse" (t.2, p. 111), de "Trucage et cinéma" (t.2, p. 179, p. 181), de la rhétorique (t.2, *ibid.*). Partant d'une remarque du théoricien Bela Balasz pour qui les "procédés optiques" -volets, fondus, accélérés, etc.- signalent une "intervention directe du *cinéaste* dans le *récit*, alors que la photographie en mouvement n'exprime le *point de vue* de l'auteur qu'au travers de la fabulation d'une *histoire*" (t.2, pp. 173-4), il nomme tous les protagonistes du procès d'énonciation.

Le procès d'énonciation met en jeu
le *locuteur*, celui qui énonce, et
l'*allocutaire*, à qui est adressé l'énoncé.

Leur prise en compte au cinéma a donné lieu à l'examen du :
dispositif de l'énonciation filmique, qu'on trouve fort bien décrit par
J.-P. Simon dans *Le filmique et le comique* en son chapitre 2: "Sur le sujet de l'énonciation cinématographique".

Y interviennent les notions de:

a) *Sujet* de l'énonciation -le locuteur, sujet empirique, dès lors qu'il s'empare de l'appareil formel de la langue devient sujet de l'énonciation (place désignée)-. J.-P. Simon prend le terme de sujet au sens lacanien, selon une perspective qu'avait projetée C. Metz dans un entretien avec R. Bellour dans *Semiotica* en 1970 en disant que "la psychanalyse freudienne est la seule base possible pour une étude des codes de cet ordre".

b) *Spectateur* ou place du spectateur dans le dispositif.
J.-L. Baudry parle d'"état régressif artificiel" assurant un type d'"attachement à l'image" de la part du sujet et "l'identification exercée par le cinéma" (1978, p. 44).

c) *Acte spectatoriel* (dont l'exercice n'est possible "que par les passions perceptives: désir de voir (=pulsion scopique, scopophilie, voyeurisme),..., désir d'entendre", dit Metz dans *Le Signifiant imaginaire*). Deux ensembles se déploient à partir de là:

1) Ce qui concerne l'illusion de réalité (l'analogie -dont U. Eco a montré qu'elle relevait de codes-, la perception -dont les psychologues de l'Institut de filmologie avaient entrepris l'étude dès après la guerre- et surtout ce qu'elles permettent: *l'effet-de-réel* dû à la place assignée au spectateur. J.-P. Oudard dans ses "Notes pour une théorie de la représentation" (*Cahiers du cinéma*, 1971) a produit cette importante distinction entre l'impression de réalité et effet de réel, la croyance, le jugement de vérité (analyse fondée sur M. Foucault -"Les Ménines" dans les *Mots et Les Choses*-, et Lacan -le "stade du miroir"). Avec le problème afférent de *l'identification* (primaire: à la caméra; secondaire: à l'acteur).

2) Le voyeurisme du spectateur qui fait exister le film par un processus d'échange de place entre ce qui s'exhibe et ce qui épie (Metz, op.cit.).

De ces aspects-là nous ne nous occuperons pas, du moins pas en ces termes, pour nous limiter à ce qu'on pourrait appeler: *l'appareil formel de l'énonciation au cinéma* où les instances évoquées à l'instant se retrouveront, mais en tant qu'inscrites dans le procès d'énonciation, comme marques, indices du sujet de l'énonciation, et, s'agissant du spectateur: en tant que sa place y est désignée (adresse par exemple).

Nous aurons donc pour objet l'énonciation énoncée et non l'acte lui-même qui implique la mobilisation d'éléments extra-textuels.

Le problème de l'énonciation au cinéma se complique et se différencie en fonction des séries signifiantes (ou matières de l'expression) qui constituent le cinéma.

La caractéristique classiquement établie par Metz d'une pluralité des *matières de l'expression* doit être rappelée:

deux pour le cinéma muet	{	l'icone
		mentions graphiques
cinq pour le cinéma parlant		son musical
		bruits
		langage articulé

Ainsi que la distinction entre les codes qui s'y rapportent:

- internes à chacune (non-spécifique: dans l'icone entrent les codes profilmiques tels que la gestuelle paraverbale, le système des regards, les codes d'orientation par ex.)

(spécifique: figures de montage, place de l'appareil de prise de vue, etc.)

- en interaction entre deux séries: rapports écrit-oral, gestuelle-oral, gestuelle-montage des plans (geste ou regard déictique), etc.

Louri Tynianov s'était beaucoup intéressé à ces combinaisons dans ses textes sur le cinéma, à partir de l'hypothèse selon laquelle le cinéma décompose le discours en ses éléments constitutifs, les dissociant en séries signifiantes séparées: la musique d'accompagnement indiquant l'intonation, l'intertitre le contenu sémantique, la mimique l'attitude corporelle, etc.

Le procès d'énonciation peut donc porter sur l'une ou l'autre des séries dégagées.

On peut observer par ailleurs que des signes ou codes peuvent appartenir à l'énonciation (avoir le statut de marques d'énonciation) aussi bien que se trouver entièrement du côté de l'énoncé. J.-P. Simon dit justement: "il y a moins des signes de l'énonciation que des usages énonciatifs de signes".

Il y a à cela des raisons:

- *diachroniques* (par ex. le montage alterné qui est passé complètement du côté de l'énoncé, de la diégèse -cf. Metz, op.cit., t.2, p. 115, p. 186-, sans parler de la simple coupe ou du changement de plan);
- de *compétence* culturelle (par ex. l'entrée du train dans un tunnel quand s'étreignent les protagonistes de "North by Northwest" d'Hitchcock peut être perçu comme effet de discours ou seulement d'histoire);
- *contextuelles* (par ex. une image noire peut avoir un statut intradiégétique signifiant l'obscurité -que le manque de lumière motive-, ou discursif -signifiant le refus de représenter- chez Durans ou Straub. J.-L. Godard dans "Wladimir et Rosa" fait même de l'image noire le signe du concept de Noirs, son film retraçant le procès intenté au Black Panther Party par les autorités américaines).

Enfin ces "signes" peuvent changer de statut (telle musique déclenchée dans la diégèse par un personnage qui allume la radio et qui devient ensuite extra-diégétique en se poursuivant au-delà du moment considéré -ainsi dans "A woman under influence" de Cassavetes- ou l'inverse la supposée musique extra-diégétique se diégétise (dans "Sauve qui peut (la vie)", les musiciens figurent dans le champ à la fin).

Comment poser le problème de l'énonciation au cinéma à partir des définitions retenues, c'est-à-dire l'empreinte de l'acte de production de l'énoncé dans ce dernier?

A. On aura à distinguer l'énonciation du film même, ce qui implique:

- de repérer les marques du sujet de l'énonciation -le locuteur (le "filmeur")? (différent selon qu'il s'agit du caméraman ou du réalisateur, sujets empiriques, émetteurs physiques dont la prise en compte exigerait à nouveau une sortie du côté de la psychologie, du social, de la technique)-;
- marques qui peuvent être grossières (bougé de l'appareil trahissant qu'il est porté, que celui qui le porte marche (cf. Rouch, Pasolini), Inscription de l'appareillage comme métonymie du filmeur ou de l'institution productrice (cf. Vertov, Bergman, Godard));
- ou plus fines (un mouvement d'appareil qui articule au sein d'une scène deux plans de signification ou de récit).

Ces différentes manoeuvres instaurent donc le couple JE/TU, les catégories de personne qui s'impliquent mutuellement (la place du locuteur et celle de l'allocataire sont corrélatives) par opposition au récit accompli, comme assumé par personne; si dans un film il y a adresse au "spectateur" (donc instauration d'un allocataire), cela instaure la présence du locuteur. Ex.: "La Grève": à la fin un regard darde le spectateur ("Toi...") avant de rappeler le martyrologue des combattants ouvriers; exemple dans "Pierrot le fou" de J.-L. Godard où Belmondo s'adresse en direction de la caméra "A qui?" Interroge Anna Karina. "Ben. Au spectateur" répond-il.

B. Et l'énonciation figurée, c'est-à-dire où l'acte de parole ou de regard est attaché à un locuteur (regardeur) inclus dans la fiction, dans le récit, dans l'énoncé et dont on "rapporte" l'énonciation selon l'expression de Jakobson.

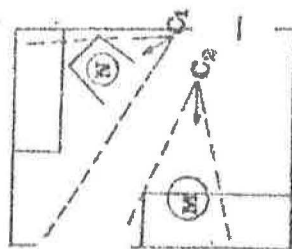
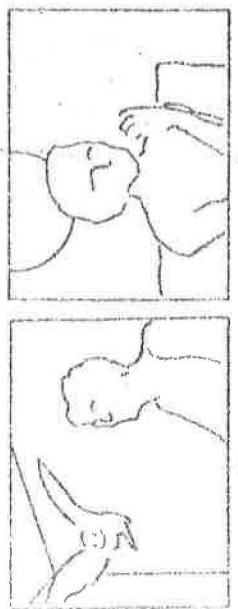
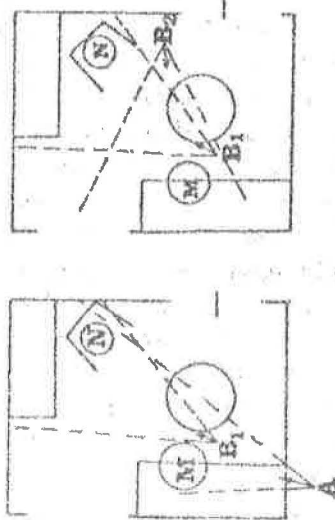
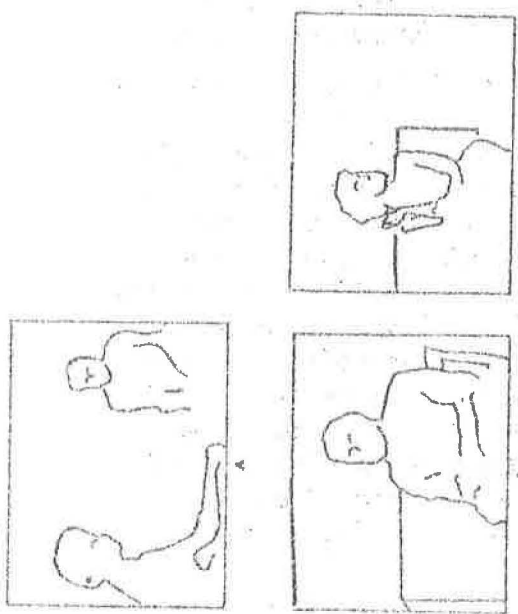
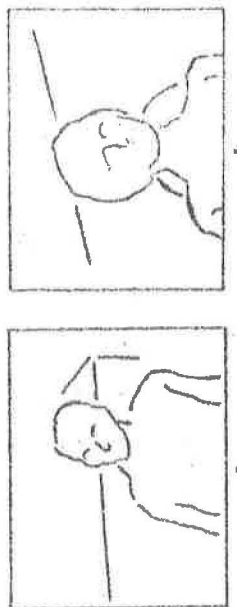
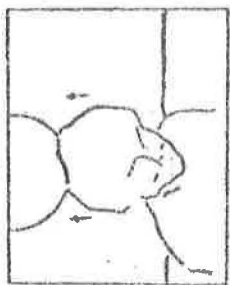
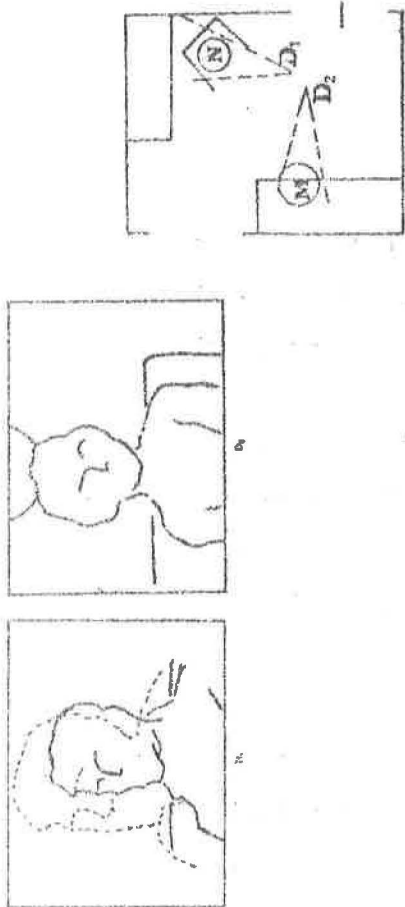
Qu'il s'agisse d'un *narrateur* dont le champ d'énonciation coïncide presque avec le film (à l'exclusion du générique et du mot fin) comme dans "Nosferatu", ou d'un *personnage* (plan subjectif, point de vue, narration off, flash-back embrayé par l'image ou la voix, monologue intérieur, etc.).

Pour ne prendre qu'un cas canonique, celui du champ-contrechamp censé donner alternativement le point de vue de chacun des interlocuteurs dans un dialogue, on peut le référer au modèle de Pêcheux (1969) relatif aux "images", aux représentations que les sujets énonciateurs se construisent et qui sont de quatre sortes: si A et B se parlent, on aura IA(A) (image de A pour A), IA(B) (image de B pour A), IB(B) (image de B pour B), IB(A) (image de A pour B). Mais aussi repérer la vue anonyme ("nobody's shot", Nick Brown, 1975) qui complique encore cette apparente symétrie (figure 1).

Figure 1

Dans "Psycho" de Hitchcock (1960), une assez longue séquence, précédant la séquence du meurtre dans la douche, dispose un dialogue entre Norman (A. Perkins) et Marion (J. Leigh) apparemment fondé sur la simple alternance de champs-contrechamps.

On voit en fait qu'à partir de l'image A où les deux interlocuteurs figurent ensemble dans le même cadre, on va avoir une série de plans alternativement d'elle et de lui de nature différente. Si B1 et B2 expriment le classique "point de vue" de l'un sur l'autre, des changements d'emplacement vont s'opérer en C1-C2, D1-D2 et E1-E2 relevant d'un point de vue de narrateur non marqué comme tel (le plan de l'énonciation est rabattu sur celui de l'énoncé) bien que l'angle et l'axe attestent de leur non-coïncidence avec les emplacements respectifs des interlocuteurs. Ces changements s'opèrent à des moments clés du dialogue (aux moments où l'attitude de Norman se modifie en raison de ce que dit Marion: qu'il devrait mettre sa mère à l'asile de fous par exemple, c'est-à-dire aux moments où se déclenchent certaines choses dans les représentations mutuelles que les interlocuteurs se font d'eux-mêmes et de l'autre et surtout dans la représentation que le film impose au spectateur).



Extrait de Diego Cassani: "A proposito di montaggio", Cinema e Scienza, No 25/6, 1980

Fig. 1

Enfin, l'énonciation permet d'interroger les formes temporelles: à l'accompli de l'histoire en 3e personne, s'oppose le présent du discours, au temps représenté, le temps que Todorov a appelé "de l'écriture" (1968) .

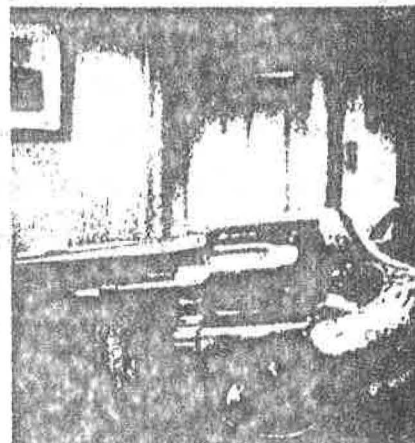
Références

- Emile BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale*, 1 et 2, Editions Gallimard, 1970 et 1974.
- Christian METZ: *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Editions Klincksieck, 1971.
- Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Editions Klincksieck, 1972.
- Langage et cinéma*, Editions Larousse, 1971.
- Le signifiant imaginaire*, Editions 10/18, 1977.
- J. DUBOIS, F. EDELINE, et al.: *Rhétorique générale*, Editions Larousse, 1970.
- Gérard GENETTE: *Figures 3*, Editions du Seuil, 1972.
- Seymour CHATMAN: *Story and Discourse*, Editions Cornell, 1978.
- François JOST: "Discours cinématographique, narration...", *Théorie du Film* (coll.), Editions Albatros, 1980.
- Jean-Paul SIMON: *Le filmique et le comique*, Editions Albatros, 1979.
- Jean-Louis BAUDRY: *L'effet cinéma*, Editions Albatros, 1976.
- Michel PECHEUX: *L'analyse automatique du discours*, Editions Dunod, 1969.
- Tzvetan TODOROV: *Poétique*, Editions du Seuil, 1968.
- Nick BROWN, "Rhétorique du texte spéculaire", *Film Quarterly*, spring 1975 (repris dans *Communications*, no 23, 1975).

Figure 2

"Spellbound" de Hitchcock (1945)

Cas extrême de caméra "subjective" où l'arme se tourne vers l'appareil pour signifier le suicide du personnage dont on adopte le point de vue (dans la 5e image le pistolet tire contre le spectateur).



25 novembre 1982 - Le cinéma "primitif"

Dans les films du début du cinéma, ceux de Lumière ("L'arrivée d'un train en Gare de la Clotat", "L'arroseur arrosé", par exemple), on est totalement du côté de l'énoncé.

Le point de vue unique et fixe, le cadrage large, l'existence d'une prise de vue continue -et donc: l'absence de fragmentation de la scène, d'angles divers et a fortiori *marqués*- contribuent à cet effacement du procès d'énonciation. L'écran devient "fenêtre ouverte sur le monde" selon le modèle institué par la peinture depuis quelques siècles (M. Schapiro, 1969).

L'appareil est fixé sur un trépied, l'opérateur est interchangeable, la distance réglée en fonction d'une saisie de toute une *scène* (quotidienne ou fictionnelle), ce qui est hors-cadre n'a pas le statut d'un hors-champ (il y a hors-champ quand ce qui est en dehors du cadre retentit sur ce qui est au-dedans en suggérant un élargissement de l'univers diégétique. C'est le cas quand un personnage sort du cadre ou y entre en ayant un statut de personnage individualisé -son existence fictionnelle *se poursuit* hors-champ, ce qui n'est évidemment pas le cas des passants et des éléments de décors). (fig. 3 et 4).

Les marques du procès d'énonciation sont dès lors accidentelles et consistent essentiellement en regards-caméra, changements d'attitude de passants en fonction de la caméra -arrêt, pose, écart, retour en arrière, rire, etc. Le regard que le filmé retourne au filmeur fait clignoter le JE/TU dans l'espace du IL.

Quelques exemples plus "violents" méritent cependant d'être cités pour la fracture qu'ils produisent.

Dans une des premières vues de 1896 des frères Lumière, fixant la Place des Cordeliers à Lyon (église Saint-Bonaventure, tramways, passants) un personnage surgit du hors-cadre droit en très gros-plan et menace d'obturer le champ un bref instant!

L'abolition de l'échelle spatiale -toujours graduée selon la perspective dans les vues Lumière, assurant ainsi une représentation profonde de l'espace - déchire le dispositif, instaure un gros-plan délocalisé (il se

Figure 3

"L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat" de Louis Lumière (1895). Le train arrive au fond de l'image et sort à gauche avant de s'arrêter et permettre aux voyageurs de monter et descendre des wagons. La réaction prémonitrice aux premiers spectateurs de cette œuvre - la panique et la peur d'être écrasé quand la locomotive sort du cadre - atteste de la "naturalisation" de cette image, son "effet de réel" notamment dû au cadrage (de biais au contraire des trains de Méliès par exemple qui traversent l'écran latéralement), à la profondeur de champ (donc la perspective, l'espace profond niant la planéité de l'écran), à la distance à laquelle se tient la caméra (permettant au spectateur d'identifier son point de vue à celui de l'appareil et dès lors d'écouter celui-ci).

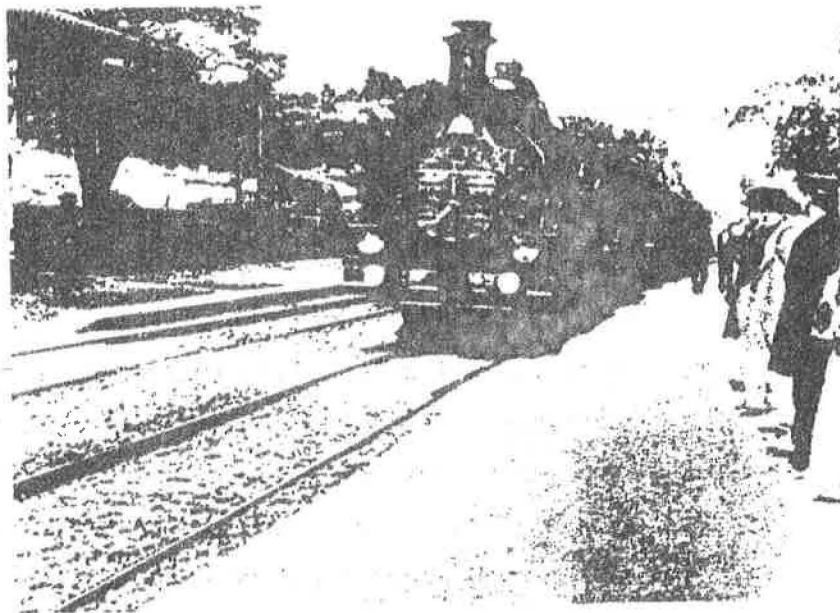
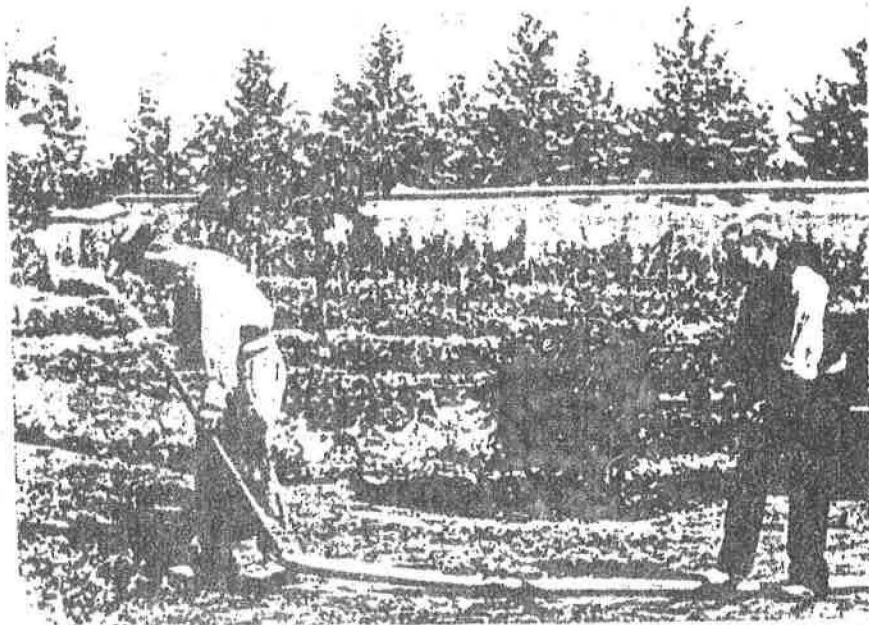


Figure 4

"L'arroseur arrosé" de Louis Lumière (1895) (ce photogramme ne provient sans doute pas de la première version de ce film qui connut plusieurs remakes). Le cadre contient ici toute l'action et l'espace du récit ne l'excède pas. D'où la proximité des personnages et le fait que la poursuite du gamin par le jardinier se déroulera entièrement dans les limites du cadrage: fuite en zigzag vers le bord gauche, puis retour au premier-plan pour l'administration d'une fessée. Cependant, par rapport à "L'arrivée d'un train...", on peut remarquer le choix d'un décor fermé dans le fond, ramenant par conséquent le regard du spectateur sur le premier-plan où l'action se déroule.



sépare du tout, contrairement aux personnages qui viennent du fond et sortent de côté) et une interpellation de la caméra.

C'est un effet que D.-W. Griffith obtiendra sciemment en 1912 dans "The Musketeers of Pig-Alley" quand Snapper Kid, le truand, venant du fond de l'image, avance lentement, hésite et *décale* son visage pour l'inscrire plein cadre et fixer l'appareil (ou le spectateur) avant de disparaître latéralement. (fig. 5)

Encore que le gros-plan de Griffith advienne au sein même du plan et ne procède pas de ce surgissement accidentel qu'on trouve chez Lumière. Retenons cependant la différence qui s'établit entre le gros-plan comme *détail* (objet, lettre, arme, indice, etc.) assez tôt introduit -et assez tôt lié à la figuration d'un regard intra-diégétique (énoncé à énonciation rapportée)- et le gros-plan comme *portrait* que Griffith va travailler selon une autre démarche, une autre logique. En 1918, elle le conduit à spécialiser un opérateur, Hendrick Sartov jusque là photographe des vedettes de cinéma, pour les gros-plans de Lillian Gish. Les portraits de cette dernière dans "Broken Blossoms" se distinguent ainsi nettement des autres plans, tournés par Billy Bitzer, par l'usage du *soft focus* notamment. (fig. 6).

Dans un tout autre ordre d'idée, il faut citer un film de 1903, "The story the Biograph told" où le réalisateur déroge à l'"obligation" du point de vue unique par un artifice fictionnel: un commis de bureau se voit confier une caméra et depuis sa table de travail, il filme son chef lutinant la secrétaire. Plus tard, on assiste à une séance de cinéma. Dans la loge en surplomb de l'écran, s'installent le chef de bureau et son épouse. Le film qui est projeté est celui qu'a tourné le commis et l'épouse corrige son mari à coups de parapluie...

Comme l'a montré Noël Burch dans son film (1979) où il cite un extrait de cette bande, il faut au réalisateur l'artifice d'une fiction relativement complexe pour pouvoir faire figurer dans son film un *autre* point de vue sur une même scène, le point de vue du commis, motivé par le fait qu'il filme la scène.

Figure 6



"The Musketeers of Pig Alley" de David-Wark Griffith (1912). Snapper Kid venu du fond de l'image décale soudain son trajet qui allait le conduire hors du cadre droit -comme cela a lieu plusieurs fois auparavant- et fixe la caméra et le spectateur. Ce type de gros-plan comme produit par un "travelling inversé" (c'est le sujet qui avance et non l'appareil) va être supplanté par des portraits tel celui de Lillian Gish dans "Broken Blossoms" (1919) dû aux "effets spéciaux" de Hendrick Sartov entre autres le "soft focus", le flou derrière le visage qui, combiné avec une certaine frontalité s'oppose au tissu filmique du reste du film dont l'image est de Billy Bitzer.

Figure 6



Références

Meyer SCHAPIRO: "On some problems in the Semiotics of visual arts: field and vehicle in image-signs", *Semiotica*, I, 3, 1969 (trad. fr. in *Critique*, nos 315-316, 1973).

Jacques AUMONT: "Griffith, le cadre, la figure", *Le Cinéma américain: Analyses de films* (coll.), tome I, éditions Flammarion, 1980.

Noël BURCH, "Correction please" (film), prod. B.F.I., Londres, 1979.

"Narrative/Diegesis - Thresholds, Limits", *Screen*, 23, no 2, 1982.

9 décembre 1982 - Trois courts métrages de D.-W. Griffith

On va examiner la question de l'énonciation dans trois courts métrages de Griffith datant de sa période Biograph et de l'année 1909: "A Drunkard's reformation", "The broken locket" et "In the Watches of the Night".

Elle passe d'abord par la prise en compte des procédés d'adresse au spectateur: soit pour l'interpeller, s'accorder sa complicité, soit pour lui donner à voir -ou à lire- quelque chose.

Le procédé de l'interpellation vient évidemment du théâtre et il a progressivement disparu afin de ne pas rompre l'unité fictionnelle, l'histoire. Il n'a perduré que dans le *cinéma comique* (le burlesque de Chaplin, Keaton, les Marx bros., aujourd'hui Jerry Lewis) ou de la part de *personnages comiques* (chez Feuillade -"Les Vampires" (1915)- c'est le burlesque adjoint de P. de Guérande, Mazamet qui multiplie les clins d'œil et les gestes en direction du spectateur).

Dans "A Drunkard's reformation", les personnages se présentent toujours de manière frontale, comme sur une scène de théâtre. A tel point qu'au début de la scène où le père et la fille se rendent au théâtre, justement, avant de gagner leur place, ils posent un instant pour le spectateur afin, sans doute, de permettre leur identification. Dans un film de la même année, "The Little teacher" -sur lequel on reviendra-, l'un des écoliers écrit quelque chose sur son ardoise et dispose celle-ci face au spectateur qui occupe le seul point d'où l'on peut déchiffrer ce qui est écrit. Le même phénomène a lieu dans "A Corner in wheat" (1909) où l'augmentation du prix du pain chez le boulanger figure sur un écriteau invisible pour les personnages du film -à qui le message s'adresse dans la diégèse- mais disposé pour le spectateur.

Doit-on rapporter ces procédures à la contrainte de l'espace frontal, à la scène théâtrale prise pour modèle? "The Little teacher" prouve le contraire puisqu'à l'espace sans profondeur de la salle de classe où les actions sont accomplies face à la caméra -ou en direction du spectateur-, s'oppose le plan d'extérieur qui suit. L'institutrice chahutée sort en larmes, se rend au bord d'une rivière. Le plan joue alors sur la profondeur de l'espace: au premier plan des poutres qui redoublent

le cadre et au fond deux géomètres qui mesurent le terrain. L'un d'entre eux voyant, du fond de l'image, l'institutrice éplorée entrer au premier plan, la rejoint. Non seulement il mesure l'espace profond, mais il le parcourt (avant de rétablir l'ordre dans la classe).

Le deuxième aspect, c'est l'introduction dans "Drunkard's..." d'un champ-contrechamp, soit du point de vue de personnages de la fiction (énonciation rapportée), dans la scène où le père et la fille assistent à une représentation théâtrale de "L'Assommoir". (fig. 7 et 8).

Les regards hors-champ et les mouvements des yeux sont les *shifters* qui embrayent sur le contrechamp, la scène. A la fin de la scène, quand le père s'est réformé, son regard et celui de sa fille ne font plus que s'échanger entre eux, ils ne sont plus embrayeurs d'un changement de plan.

Néanmoins cette alternance VOYANT/VU est faussement symétrique, puisque les spectateurs sont montrés en plongée (du point de vue de la scène) et la scène...également! La pièce de théâtre n'est donc pas montrée du point de vue des spectateurs, mais du même point de vue que les scènes du début (café où le père se soûle, cuisine où la mère et la fille l'attendent), soit un point de vue non-marqué, quoique syntagmatiquement, les plans de scène viennent à la place de ce point de vue de spectateurs.

On peut en déduire la volonté de confondre les deux séries, le théâtre et la "vie" -qui d'ailleurs ne se distinguent guère quant aux codes de la figuration et du jeu (sinon par la présence de la rampe toujours visible)-; plus précisément le rapport scène/spectateurs n'est pas réglé selon le schéma "voyants/vu". Au contraire, c'est la scène qui "voit" le père, s'impose à lui selon le schéma cathartique qui fait son effet ici (le père s'identifie à Gervaise, est effrayé, abattu puis résolu à cesser de boire).

C'est un autre procédé qui est à l'oeuvre dans "The broken locket" où deux inserts exprimant le point de vue d'un scripteur/lecteur montrent la lettre qu'un homme séduit pas une entraîneuse envoie à sa fiancée, lui annonçant sa mort. Il s'agit, tant au moment de l'écriture que de la lecture, d'un même gros-plan de la lettre disposée de biais de telle sorte que le spectateur la lise comme par-dessus l'épaule du personnage de la fiction hors-champ.

Fig. 7



"The Drunkard's Reformation" (1909). La scène théâtrale et la salle alternent dans une même séquence sur le mode "regard/chose vue". Mais si les regards des spectateurs (quand ils ne sont pas internes à leur espace : la petite-fille regarde son papa) embrayent sur le contrechamp, la scène, celle-ci apparaît en plongée, donc d'un point de vue qui n'est pas celui des spectateurs en contrebas.

Fig. 8



Là, le plan est tellement l'expression du point de vue du regard de la jeune femme, il en représente tellement *l'impossible*, qu'elle devient aussitôt *aveugle*.

Chez Griffith, ce que voit quelqu'un n'est figuré en gros-plan que dans certaines conditions.

Ainsi dans bien des cas, il est au contraire procédé à une dissociation du regard et de la chose vue simultanément mis en scène et non associés linéairement. Dans "The Musketeers of Pig Alley" (1912), une scène nous donne à voir simultanément un regard égaré, un acte et un regard qui observe cet acte: tandis qu'un truand égare le regard de Little Lady sur une photo qu'il lui tend, il glisse une drogue dans son verre, ce que Snapper Kid surprend. On n'insère pas en ce cas un gros-plan de l'action (verser quelque chose dans le verre) car il s'agit de voir Snapper Kid voir, en quelque sorte, à la place de Little Lady qu'un objet substitutif égare.

Dans "Drunkard's...", au moment où Coupeau se remet à boire, on nous montre en même temps la tentatrice le regardant derrière la fenêtre, l'épiant (la fenêtre donnant au fond de l'image sur la scène comme l'écran se donne pour une fenêtre sur le monde, le spectateur étant le voyeur symétrique comme reflété en petit selon le dispositif des "Ménines" de Vélasquez).

Référence :

D.W. Griffith His Biograph films in perspective by K.R. Niver, Los Angeles, 1974.

16 décembre 1982 - "In the Watches of the Night"

Preons l'exemple d'un film de cette même année: 1909 afin d'y repérer l'ensemble des procédés énonciatifs en jeu: "In the Watches of the Night".

Ce film comporte 39 plans (y compris les intertitres).

"La maison du désespoir" dit le premier intertitre qui introduit l'image d'une famille ouvrière abattue: le père est au chômage, il n'y a pas d'argent. Les parents se tiennent au côté de leur petite-fille alitée et dont le visage est tourné vers le spectateur. Le père décide d'aller faire une nouvelle tentative. Il se rend chez un bourgeois à quelques rues de là, remet une lettre à la soubrette. Le maître de maison est occupé à se divertir avec un groupe de jeunes filles dans son salon. Il lit la lettre, reçoit l'ouvrier qui insiste et l'éconduit. Il revient à son foyer, plus abattu encore puis prend une décision. Il retourne chez le bourgeois, s'introduit chez lui par effraction, fracture un secrétaire et dérobe des bijoux qu'il donne à sa petite-fille. Mais son épouse le rappelle à son devoir et à la morale. Il rapporte son butin, mais le bourgeois le surprend et l'ouvrier est convaincu de vol. L'agent de police, son ami, l'arrête mais consent à le laisser seul avec sa femme et sa fille avant d'être incarcéré. L'ouvrier veut alors mettre fin à ses jours, et sur la demande de sa femme, il décide de tuer sa femme et sa fille également. Au moment où le coup de feu va partir, la police fait irruption dans la pièce avec le bourgeois qu'on est allé rechercher. Il retire sa plainte, mais l'agent ne veut rien savoir. Le bourgeois lui glisse un billet, l'agent le remet à la petite-fille et la mère embrasse l'agent...

Tout ce film marque l'importance du narrateur, à l'exclusion de tout autre point de vue (sauf un insert sur la lettre de l'ouvrier quand le bourgeois consent à la lire). Un nombre limité de lieux cadrés d'une seule manière décomposent en phases l'itinéraire des personnages, Les intertitres explicitent l'action qui va suivre -aucun ne comporte de dialogue. L'insert de la lettre remise au bourgeois n'inscrit pas le point de vue du lecteur -comme cela se fait dans "Broken locket" (disposition du texte de blais impliquant un regard hors-champ)-, mais fron-

talement, à la manière d'un intertitre.

Au moment où le père attend la réponse du bourgeois (plan 7), est inséré un plan de la mère au chevet de la petite-fille (plan 8) avant que l'on revienne au bourgeois qui accepte de recevoir l'ouvrier (plan 9). Surtout le plan 18 (et ses corrélats: 20 et 24) comporte un mouvement de caméra qui procède de la logique suivante: le père quand il se rend pour la première fois chez le bourgeois (plan 3) ^{/emprunte} l'escalier extérieur et sonne à la porte. Quand il retourne dérober les bijoux, il entre dans le même cadre, mais comme il entre par effraction par une porte-fenêtre de côté, la caméra le suit en se déplaçant latéralement par pivotement sur son axe. Ainsi le film inscrit-il à la fois la similitude du lieu, du geste *et* leur transgression (entrée dérobée, geste clandestin). La sortie s'opère de manière semblable dans l'autre sens et la troisième venue -pour restituer les bijoux- également (sauf que la sortie s'effectue avec l'agent -plan 29- comme dans le plan 3).

Ce mouvement se distingue des mouvements d'accompagnement où la caméra est disposée -fixée- sur un mobile (automobile, bateau, etc.). Ici le *panoramique* effectué par l'appareil articule deux plans de signification (légal-illégal) en créant une infraction au système de cadrages du film.

Il se distingue également des mouvements d'appareil motivés par le regard d'un personnage: soit que ce regard nous soit donné avant la mise en mouvement (le champ s'élargit en fonction de la déixis de ce regard) soit qu'il soit donné après (le mouvement retrouve en quelque sorte son origine). Le premier cas est trop courant pour qu'il soit nécessaire d'insister (par exemple dans "Ordet" (1955) de Dreyer, ils sont très nombreux). Le second ménageant un effet de surprise est plus rare. On peut citer le bref panoramique dans "Stagecoach" (1939) de John Ford qui transforme un plan général de la diligence qui s'éloigne en point de vue de l'Indien que l'on découvre grâce au mouvement, au premier plan, tout à côté de la caméra! Raoul Walsh dans "Distant Drums" (1951) obtient un effet semblable au début de son film où un groupe de fuyards est vu depuis les frondaisons d'un arbre.

On peut à cet égard distinguer le mouvement d'appareil obtenu par pivotement sur son axe (panoramique) et par déplacement latéral (travelling) -comme on peut le faire entre zoom (changement de focale) et travelling avant ou arrière. Le travelling désigne moins explicitement la place de

la caméra (puisque'elle se déplace en fonction d'un objet mobile). Encore que cela soit loin d'être une "règle", on le verra plus loin.

13 janvier 1983 - Les mentions écrites

On a vu dans "The Little Teacher" comment un personnage de la fiction pouvait adresser à deux destinataires distincts un même objet -en l'occurrence un texte écrit sur une ardoise: d'une part, dans la diégèse, à sa voisine de derrière (regard et geste l'élisent clairement comme telle), d'autre part directement au spectateur, en disposant son texte face à lui (et dès lors invisible pour sa voisine).

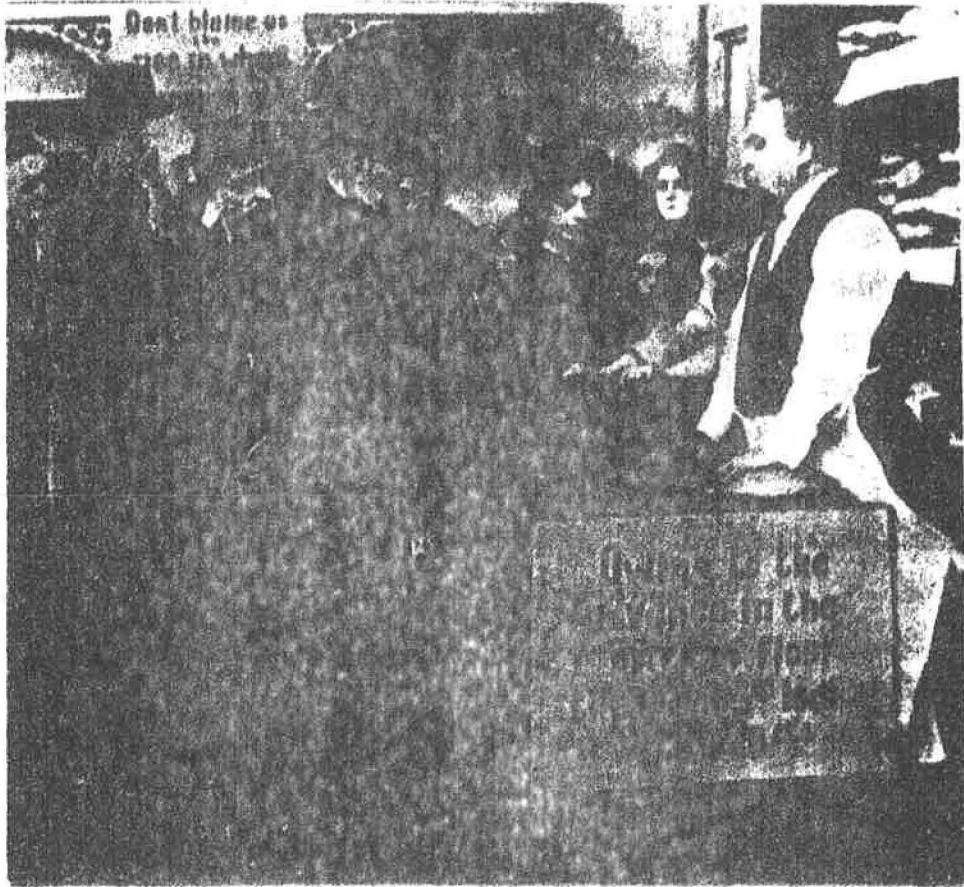
Dans "A Corner in Wheat" où le montage alterné démonte de manière très explicite le mécanisme de la spéculation boursière sur le grain et du coup l'exploitation et des paysans et des consommateurs de pain, la scène située dans la boulangerie accentue encore cette démarche.

La boutique est figurée non de face, mais de profil. La partie gauche de l'image est l'espace des clients, la droite celle du boulanger. Ce dernier pour signifier l'augmentation du prix de la farine, désigne un écriteau à ses interlocuteurs, écriteau qu'ils ne peuvent pas voir puisqu'il est disposé face au spectateur et lisible par lui seul. Le geste du boulanger, le regard du client -accompagné parfois d'un léger mouvement vers l'avant- sont dissociés de l'écriteau lui-même. Non qu'il soit impossible de disposer un insert du texte après qu'on a enregistré la situation de désignation-lecture de celui-ci (comme dans le cas de la lettre de "The broken locket" -point de vue de la destinatrice- ou de "In the Watches of the Night" -point de vue du narrateur-). Il s'agit plutôt de faire jouer dans la même image une adresse figurée et une adresse directe. (fig. 9)

Que cette opération passe par l'écriture est évidemment fort intéressant et se relie à la fois aux pratiques d'interpellation du spectateur dans les intertitres (pratiquées dans le cinéma muet soviétique en particulier) et par des textes, iconisés certes -pour tenir compte d'une objection faite par L.-J. Prieto à R. Barthes (1964 et 1975)- mais excédant leur appartenance à l'instance image et fonctionnant aussi comme verbal.

Du premier cas on peut citer le "Souviens-toi, prolétaire!" de "La Grève" (1924) d'Eisenstein qui clôt le film et suit immédiatement un plan très rapproché de deux yeux fixant le spectateur, proche des "Regardez!"

Fig. 9



"A Corner in Wheat" (1909) de D.W. Griffith. L'angle choisi pour représenter les scènes se déroulant dans la boulangerie permet de figurer la division entre l'espace des clients (demandeurs) et des commerçants (donateurs). Les autres scènes (le bureau du banquier, la Bourse, la salle à manger où le spéculateur fête sa fortune, la ferme et le moulin) sont au contraire frontales dans la mesure où elles ne supportent pas comme ici une division sociale (que l'entrée en lice de la police pour repousser les affamés viendra manifester explicitement).

Mais deux écriteaux maintiennent le rapport de frontalité avec le spectateur en contradiction avec la logique spatiale de la scène: au fond: "Don't blame us rise in wheat is responsible" (ne vous en prenez pas à nous, c'est la hausse du blé qui est responsable) et au premier plan: "Owing to the advance in the price of flour the usual 5ct loaf will be 10ct's" (en raison de l'augmentation du prix de la farine, la miche de pain de 5 cents coûtera 10 cents). Écriteaux reliés syntagmatiquement, puisque le premier (le plus lisible, celui que le boulanger montre aux clients) renvoie à sa cause explicitée, dans le second (au fond): la farine renvoie au blé, du moins dans le discours économique du boulanger qui fait l'impasse sur l'intermédiaire (l'argent et sa reproduction élargie).

de Marguerite Duras dans "Le Camion" (1977) par exemple, situés dans le son du film. Mais aussi les cartons où les phrases s'écrivent progressivement, se modifient par adjonction de lettres ou suppression dans "Week End" (1968) de J.-L. Godard ou "Lotte in Italia" (1970) de Godard et Gorin.

Du second l'usage de livres, de poèmes dans "The Avenging Conscience" (1914) de Griffith, ou le grand nombre d'affiches, journaux, tracts de la "Grève" ou les citations de magazines et d'affiches de "La femme mariée" (1964), "Deux ou trois choses que je sais d'elle" (1967) de Godard, les inscriptions au tableau noir ou sur un mur ("La Chinoise", 1967; "Sauve qui peut (la vie)", 1980).

Godard s'est très tôt préoccupé de jouer de cette ambivalence entre texte diégétique (iconisé) et élément du discours en motivant le plus souvent ces écriteaux, titres et phrases de romans ou de journaux, tout en refusant leur insertion selon les codes classiques. Dans "A bout de souffle" (1959) par exemple, à la fin du film, dans le studio photo où Michel Poiccard et Patricia ont trouvé refuge, un plan général en plongée montre ces deux derniers se saisissant qui d'un livre, qui d'un disque. Succèdent à ce plan éminemment descriptif, deux gros-plans, l'un d'un fragment de disque dont le titre est lisible ("concerto pour clarinette de Mozart"), l'autre du titre "Maurice Sachs Abracadabra", puis "Nous sommes tous des morts en permission" (Lénine). Si ce montage n'articule pas deux plans hétérogènes à la manière d'un collage, il refuse cependant leur liaison homogène -qu'aurait assuré un plan rapproché intermédiaire du lecteur diégétique -Michel- ou de l'auditrice -Patricia- dans n'importe quel film classique.

La verticalité des mots occupant toute la surface de l'écran, niant par conséquent sa fictive "profondeur" (l'espace diégétique s'y déploie), constitue une adresse directe au spectateur.

Références:

Roland BARTHES, "Rhétorique de l'image", *Communications*, no 4, 1964.

Luis-J. PRIETO, *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Editions Droz, 1975, pp. 135-36.

Jean-Luc GODARD, "A Bout de Souffle", Editions Balland, 1974, Bibliothèque des Classiques du Cinéma, p. 170.

20 janvier 1983 - Le narrateur

On a vu avec "In the Watches of the Night" de Griffith que la présence du narrateur pouvait être repérée au niveau des Intertitres ("His Wife recalls Him to his better Self and he restores the Jewels", plan 22 ayant valeur de prolepse), du montage des scènes (l'insert d'un plan de la mère et la fille au sein de la série "maison du Docteur", relevant d'un point de vue omniscient) et du mouvement de la caméra (fixant des cadres et s'autorisant un décadrage en raison d'une péripétie du récit). Il s'agit-là d'un narrateur plus ou moins confondu avec l'auteur du film, généralement effacé derrière le mode du récit, mais qui à l'occasion marque sa présence omnisciente.

Il est cependant des cas où le film est inscrit dans un système d'enchaînements de récits rapportés à des narrateurs diégétiques.

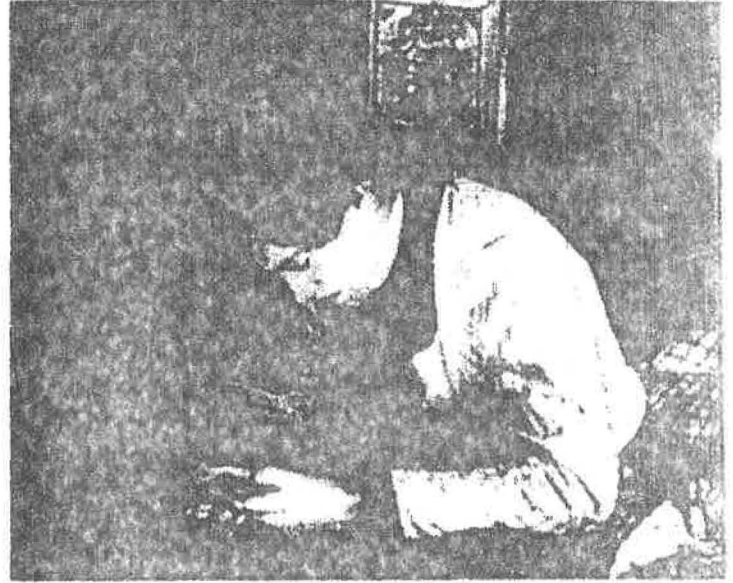
Ainsi "Nosferatu" (1922) de F.-W. Murnau procède-t-il de la sorte en disposant une série de textes (livres, journaux, lettres) concaténés. Le premier plan du film installe un premier niveau d'énonciation: "Tiré du journal privé de Johann Cavallius, le compétent historien de Brême, sa vie natale" et embraye dans le même plan (intertitre) sur un second, le texte même de Cavallius: "Nosferatu! ce seul nom me glace le sang!, etc.". Tout le récit est donc contenu dans le discours de Cavallius, lequel va comporter en plusieurs points d'autres énoncés rapportés, dont le lieu d'énonciation est visualisé dans le film (un personnage lit un livre -"le livre des vampires" dont le texte s'inscrit dès lors à l'écran-, on retrouve le journal de bord du capitaine du vaisseau fantôme transportant les cercueils de rats et Nosferatu lui-même-, l'agent immobilier possédé par le vampire, découvre dans sa cellule un journal annonçant une épidémie de peste). (fig. 10 à 20).

On peut évidemment motiver ce recours à des textes ("c'était écrit") au caractère mythique de l'histoire racontée. De même Victor Fleming inscrit-il sa "Jean of Arc" (1948) dans un sermon de célébration ayant lieu à l'époque actuelle dans une église.

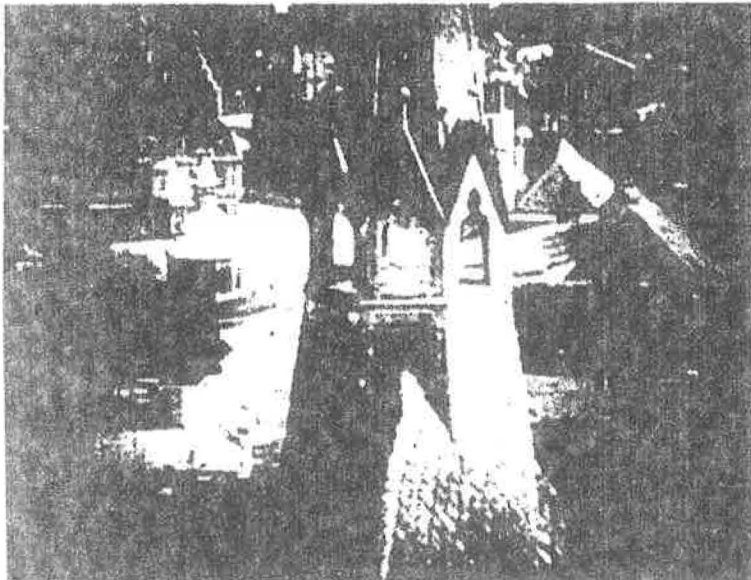
Après la guerre de 40 cependant, le recours à un narrateur appartenant à la diégèse s'est répandu dans le cinéma américain à la suite de "Citizen Kane" (1941) et "The Magnificent Ambersons" (1942) d'Orson Welles.

Tiré du journal privé de Johann Caval-
lius, le compétent historien de Brême,
sa ville natale :
«Nosferatu ! Ce seul nom me glace le
sang ! Nosferatu ! Est-ce celui qui ap-
porta la peste dans Brême en 1838 ?»

«J'ai longtemps cherché les causes de
cette terrible épidémie et j'ai découvert
à ses origines puis à son apogée les
figures innocentes de Jonathan Harker
et de sa jeune épouse Nina.»



LE LIVRE
DES VAMPIRES



Figures 10, 11, 12

"Nosferatu" de W. Murnau: les deux niveaux d'énonciation
("tiré de..." et "Nosferatu, ce seul nom..." suivi du
récit-image commencé dans le texte écrit)

Et c'est en l'an 1443 que naquit le pre-
mier Nosferatu.

Figures 13, 14, 15, 16

Troisième niveau d'énonciation à l'intérieur du récit de
Cavallius, "Le livre des Vampires" que lit le personnage



Nouvelle vague de peste. Une énigme pour la science.

Une nouvelle épidémie de peste s'est déclarée en Europe de l'Est et dans les ports de la mer Noire. Celle-ci frappe tout particulièrement les personnes jeunes et vigoureuses. L'existence de marques...

6 mai 1838 : Avons dépassé le cap Matagran. Un de mes hommes, le plus vigoureux, est malade. L'équipage est nerveux. 9 mai 1838 : le premier maître a signalé qu'un passager clandestin se cache sous le pont. Je vais examiner cela.

Fig. 17, 18

Idem, Le journal annonçant l'épidémie de peste qu'a déclenchée Nosferatu en débarquant à Brême

Fig. 19, 20

Idem, Le maire de la ville apprend par le journal de bord du Capitaine retrouvé mort attaché à son gouvernail, ce qui s'est passé...

"Leave Her to Heaven" (1946) de J. Stahl est un exemple banal de ce procédé où la presque totalité du récit est rapporté à un narrateur intradiégétique, l'avocat du condamné. La première séquence nous le montre accueillant un homme sur un ponton puis le laissant s'éloigner dans une barque. S'installant ensuite à une table de café, l'homme raconte l'histoire de son client. En l'occurrence il s'agit de placer l'ensemble du récit sur un mode accompli afin de donner plus d'importance au présent et à la possibilité de résolution du drame (réconciliation). Encore peut-on signaler que ce film -dont le personnage principal est un écrivain- inscrit toute son histoire (narrateur compris) dans...un livre dont le générique constitue les premières pages qu'"on" tourne, vues de biais comme il convient pour laisser supposer l'existence d'un lecteur hors-champ (zoom avant au début), et dont quelques phrases de liaisons apparaîtront de loin en loin sur des cartons, jusqu'au mot FIN qui referme le livre."Laura" (1944) de Otto Preminger est plus intéressant. Le début du film est dominé par une voix off qui petit à petit se diégétise, abolit la distance temporelle impliquée à première vue par sa narration (au présent)d'un événement passé.

Après le générique, une voix dit, sur fond noir: "Je n'oublierai jamais le week-end qui suivit la mort de Laura". Puis sur l'image d'un salon déserté de toute présence humaine, mais surchargé d'objets, bibelots et autres, la voix continue: "Un soleil d'argent se découpait dans le ciel (...) Je n'avais jamais connu dimanche plus torride (...) Je venais de commencer d'écrire l'histoire de Laura lorsque je reçus à nouveau la visite d'un de ces policiers". Au terme d'un mouvement de caméra, on découvre dans le salon un inspecteur qui attend. La voix reprend: "Je le fis attendre" pendant que l'inspecteur examine les lieux, puis: "Je pouvais l'observer à travers l'entrebâillement de la porte" (...) "Je remarquai que son attention s'était fixée sur mon horloge" (...). Puis, comme l'inspecteur se penche vers une vitrine, et l'ouvre pour saisir un flacon, la voix reprend: "Attention là-bas! Ces objets sont sans prix! Venez par ici, s'il vous plaît". L'inspecteur repose le flacon et se dirige vers une porte qu'il pousse. Il entre dans une salle de bains, s'immobilise en voyant quelqu'un hors-champ et demande: "Monsieur Lydecker?" Un panoramique partant de l'inspecteur découvre alors Waldo Lydecker dans sa baignoire en train d'écrire à la machine...peut-

être le texte que l'on vient d'entendre!

Le fait de commencer par la voix off sur fond noir revient à ce que le film soit généré par ce récit. L'image vient ensuite, apparemment appelée par le récit au passé du narrateur. Avec la précision selon laquelle le narrateur "pouvait observer le policier par l'entrebâillement de la porte", le statut de cette voix se modifie: d'extra-diégétique qu'elle était, elle devient la relation après coup de ce que le locuteur a vu dans le temps des images (passé) et du récit. Puis l'interpellation du policier fait coïncider le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé qui se donnaient comme différents depuis le début, puisque le personnage interpellé modifie son comportement. Cependant le point de vue de la caméra est radicalement étranger au supposé point de vue de l'observateur épiant le policier par l'entrebâillement de la porte. En effet, au moment où le policier saisit le flacon, la caméra le cadre en plan rapproché, vu de l'intérieur de la vitrine (ou de l'autre côté) tandis que la voix viendra le surprendre dans son dos. On peut encore supposer à ce moment-là que le narrateur interpelle son personnage de son lieu hors-récit (Sacha Guity a procédé de la sorte plus d'une fois, par exemple dans l'étonnant prologue de "Faisons un rêve" (1936) où au cours de panoramiques à 360°, le narrateur nomme et interpelle une série de comédiens-personnages).

Aussi est-ce au moment de la mise en présence -différée pour le spectateur entre le regard hors-champ du policier, la question et le panoramique faisant enfin entrer en scène Waldo Lydecker- que, rétroactivement, le spectateur est appelé à reconsidérer ce qu'il a entendu "au passé" comme étant "au présent".

Références:

J.-L. LEUTRAT, M. BOUVIER, *Nosferatu*, Ed. Gallimard, 1982 (découpage Intégral).

Otto PREMINGER, *Laura, Avant Scène*, No 211/212, 1978 (découpage Intégral).

10 février 1983 - Focalisations

"Laura" offre un curieux exemple de récit à focalisations variables: interne puis externe sur Waldo, puis le policier, enfin sur Laura (dans le roman chacun des personnages développait un monologue intérieur). En revanche "The Barefoot Comtessa" (1954) de Joseph L. Mankiewicz se fonde de manière très rigoureuse sur une série de narrations rapportées à des énonciateurs d'abord désignés dans l'image au présent (enterrement de Maria) et dont la voix en monologue intérieur, puis en off enclenche les récits au passé. Trois narrateurs: Harry pour la plus grande part, Oscar et Vincent. Ces changements de focalisation du récit amenant même à ce qu'une scène soit racontée (et montrée) deux fois sous deux angles différents.

Depuis que les théoriciens de la littérature ont élaboré ou réélabéré les questions relatives au point de vue, au narrateur (Todorov, 1968; Groupe Mu, 1970; Genette, 1972), le film de Kurosawa, "Rashomon" (1950) s'est trouvé plusieurs fois cité comme exemple "canonique" -dit Genette- d'un récit à *focalisation interne*. En effet ce film conte à quatre reprises la même histoire, du point de vue des différents protagonistes: un bûcheron, un bandit, un samouraï et son épouse. On a retrouvé le samouraï mort et la femme a été violée, mais comment les choses se sont-elles passées?

François Jost (1980) a discuté l'appartenance du film à cette catégorie dans la mesure où "en toute rigueur...le personnage focal ne (devrait) jamais être décrit, ni même désigné de l'extérieur" (Genette, 1972, p. 209). Cependant cette objection ne tient pas compte de deux particularités: d'une part on doit distinguer, au cinéma, le "dit" et le "vu". Le bûcheron entreprenant ^{/de} raconter à son voisin la chose horrible qu'il a vue, va commencer un récit à la première personne ("je marchais dans la forêt...") qui, par fondu enchaîné, va embrayer sur une visualisation de ce qui est dit. N'admettre en ce cas que des plans "subjectifs", ce serait établir une équivalence stricte entre la première personne dans la langue et la caméra "subjective", c'est-à-dire placée "dans les yeux" d'un personnage. Les expériences tentées dans ce domaine ("The

"Lady in the Lake" (1964) de R. Montgomery ou "La mort en direct" (1980) de B. Tavernier) montrent que ce n'est pas le cas - du moins si l'on veut conserver au récit sa "illisibilité". Ces deux films réintroduisent en fait le découpage classique dans le soi-disant regard d'un personnage contrairement aux expériences qu'a pu tenter Stan Brakhage dans "Anticipation of the Night" (1958) où il n'est pas question de développer un récit.

D'autre part, l'ensemble du film ou presque est inclus dans le discours du bûcheron, y compris les récits des autres témoins (le bandit, le policier, l'épouse) qu'il rapporte après les avoir entendus au procès (seul le récit du samouraï mort par le truchement d'un médium est rapporté par le prêtre). On a donc un emboîtement de trois niveaux d'énonciation dans ce film: 1) celui, ultime, du film, du narrateur abstrait dont le premier plan marque la place dominante (plongée sur le toit crevé du temple où vont se réfugier les interlocuteurs, le temps que la pluie cesse. Point de vue ré-inscrit plusieurs fois lors des retours au présent); 2) celui du bûcheron racontant ce qu'il a vu, puis entendu au procès; 3) les témoignages des protagonistes lors du procès. Le "vu" et le "montré" sont ici à tel point à discrétion du "dit" que le bûcheron doit avouer à la fin avoir menti dans sa propre version des faits. Par ailleurs, ce film articule vraiment des "points de vue" - le regard est dans chaque cas l'opérateur de la fiction (le bandit *voit* la belle jeune femme l'espace d'un éclair; le mari *voit* sa femme être violée, etc.)

Citons enfin un cas plus singulier de focalisation interne uniquement supporté par un montage de plans-images, celui du "monologue intérieur" tel qu'Eisenstein l'envisageait.

Naoum Kleiman propose de lire une suite de 15 cadres (plans) du "Cuirasé 'Potemkine'" (1925) comme une approximation de cette théorie du monologue intérieur qu'Eisenstein entreprit d'élaborer à la suite de sa lecture de "l'Ulysses" de Joyce et qu'il voulut appliquer dans "An American Tragedy" (1930) dont le scénario fut refusé par Paramount (et la réalisation confiée à J. Von Sternberg l'année suivante).

Il s'agit d'un fragment de la séquence où les marins qui ont refusé de manger la viande pourrie vont être fusillés. Entre le plan du comman-

dant faisant mettre les condamnés en joue et l'ordre de tirer, se situent 28 plans qui constituent ce qu'Eisenstein appelait un "retard" de l'action -destiné à intensifier le moment en question. Ces 28 plans qui comportent trois plans de Vakouintchouk, l'un des marins agitateurs qui se trouvent avec les autres en spectateur de cette exécution "pour l'exemple", énumèrent un certain nombre de personnages (soldats, marins, commandant, pope) et d'objets (croix, dague, bouée, proue, clairon). Les 15 cadres considérés par Kleiman sont ceux qui vont mener Vakouintchouk abattu dans le premier cadre, à crier "Frères!" et ainsi empêcher le massacre. Ils constituent les étapes par lesquelles passent les pensées du marin jusqu'à sa prise de conscience (il relève la tête) et son cri. En une sorte de ciné-phrase comportant une série d'images métonymiques -la croix du pope (Dieu), la bouée portant le nom du cuirassé (Prince Potemkine), l'étrave au blason du Tsar, le clairon sur la cuisse d'un soldat, pompon pendant, la chute d'un des condamnés sous la bâche qui les recouvre- et qui pourrait être "Ni Dieu, ni César, ni tribun...", Eisenstein retrace un cheminement de pensée selon un schéma qui lui est cher: du concret à l'abstrait, d'images partielles, métonymiques à une image globale, à un mot d'ordre. Le prologue de "M" de Fritz Lang (1931) a déjà fait l'objet de nombreuses analyses (T. Kunzel, 1972; N. Burch, 1973; M.-C. Ropars, 1981). On y reviendra simplement pour envisager un moment de cette séquence d'ouverture où "M" aborde la petite Elsie et la tue dans un fourré, tandis que sa mère s'inquiète de son retard, occupée à préparer le déjeuner.

Cette séquence se fonde sur l'alternance de deux séries de plans: ceux de la cuisine de Mme Beckmann, ceux de la rue où Elsie va rencontrer M. Ce syntagme alterné connaît cependant une distorsion au moment où Mme Beckmann appelle sa fille. La voix *off* retentit en effet sur des plans dé-localisés: dans le plan 17, Mme Beckmann se penche par-dessus la montée d'escalier de l'immeuble. Dans le plan 18, une plongée verticale montre cette montée d'escalier. En 19, Mme Beckmann rentre chez elle. En 21, Mme Beckmann se penche par la fenêtre et appelle. Le plan 22 reprend la plongée sur la cage d'escalier. Le 23 montre un grenier où sèche la lessive (Mme Beckmann est lavandière), le 24 un gros-plan de

l'assiette et de la chaise d'Elsie vides, le 25, le sol d'herbe et de feuilles où une balle qui roule entre et en 26, la voix *off* n'ayant cessé d'appeler Elsie, mais avec un effet sonore d'éloignement ou d'écho, une contre-plongée de fils électriques ou de téléphone où la baudruche offerte auparavant à Elsie par M reste accrochée puis s'envole.

On peut ici rapporter l'ensemble des plans délocalisés à l'instance du narrateur qui offrirait en quelque sorte un contre-point au cri de la mère, de l'image de son absence anecdotique à son absence radicale (la mort), de lieux déserts -où aurait pu être l'enfant -aux objets inertes manifestant par métonymie qu'elle a perdu la vie- et donc laissé échapper ses emblèmes. S'agissant des plans 25 et 26, c'est indubitable. Mais on peut diviser ce fragment en prenant le "retour" à l'espace réaliste de la cuisine (plan 24 de la chaise et l'assiette) comme pivot entre deux types d'énoncés différents: de 21 à 24 un sous-groupe d'images focalisées sur Mme Beckmann sur un mode qu'on peut rapprocher du monologue intérieur évoqué dans l'exemple ci-dessus du "Potemkine" et 25 et 26 l'achèvement de la série "Elsie" commencée devant l'école. Le plan 23 du grenier où sèche la lessive paraît en effet typiquement un des lieux que Mme Beckmann passe "en revue" dans sa tête pour éliminer les possibilités de cachette ou d'errance de sa fille.

Références:

- J.L. MANKIEWICZ, "La Comtesse aux pieds nus", *L'Avant-Scène*, no 68, 1967 (découpage intégral).
- S.M. EISENSTEIN, *Le Cuirassé Potemkine*, Editions Iskousstvo, 1969 (découpage intégral).
- Naoum KLEIMAN, "Juste quinze cadres", *Iskousstvo kino*, no 3, 1976.
- Tzetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Ed. du Seuil, t. 2, 1968.
- GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Ed. Larousse, 1970.
- Gérard GENETTE, *Figures. III*, Ed. du Seuil, 1972.
- François JOST, "Discours cinématographique, narration...", *Théorie du film* (coll.), Ed. Albatros, 1980.
- Thierry KUNZEL, "Le travail du film", *Communications*, no 19, 1972.
- Noël BURCH, "De Mabuse à M", *Revue d'Esthétique*, nos 2, 3, 4 "Cinéma: Théorie/lecture", Ec. Klincksieck, 1973.
- Marie-Claire ROPARS, *Le texte divisé*, P.U.F., 1981

24 février 1983

/Jirès

"La Plaisanterie" de Jaromil (1967) offre un cas de focalisation interne et externe articulant de manière complexe différents temps du récit.

Le présent du film, en focalisation interne, suit Jan déambulant dans une petite ville où il vient d'arriver par l'autocar. Il va à l'hôtel. Une première série de flash-back évoque un passé proche où Jan se fait interviewer par une femme de la radio qui lui parle de son mari. La voix off de Jan engage cette évocation, la commente et engendre une deuxième série temporelle au passé plus lointain: 1946 (scènes à l'université, actualités du 1er Mai, scènes avec son amie). Le montage fait alterner sans cesse le présent et la réminiscence que déclenchent les rencontres, rêveries, pensées du présent.

Le personnage évoquant est absent de l'image évoquée: la caméra est à sa place (adresses, regards vers lui dans l'amphi, lors du procès d'anti-socialisme qu'on instruit contre lui).

Quand sont évoquées des images de camp de travail, le personnage devient visible de manière ténue (parmi les soldats à l'habillement, parmi les forçats), puis plus centrée (découverte de la mort du seul communiste du camp qui se suicide quand il apprend son exclusion).

Ensuite le film ne se déroule plus qu'au présent. La femme qu'il attend arrive, il y a la fête, le mari, le prétendant, etc.

C'est dans la deuxième partie du film -passé lointain- que l'alternance passé/présent donne lieu à un discours: mise en parallèle, en opposition des deux temporalités, mélange de l'une par l'autre par confrontation (exemple du baptême communiste auquel Jan assiste et que des "contre-champs" au passé opposent à la vie du camp).

"Ils attrapèrent le bac" (1948), le court-métrage de Carl Dreyer offre un très bon exemple de *focalisation externe* avec une singularité dont on va parler.

Pas un plan de ce petit film qui ne comporte les deux motards sur leur engin (où ils y sont, y compris en très petit comme dans le premier plan du bac qui va accoster, ou ils y entrent). A l'exception d'un con-

trechamp sur la voiture qui les dépasse et les précipite contre un arbre. Mais à ce moment-là la voiture et la moto forment un seul objet. Depuis le débarquement où le conducteur s'est renseigné sur l'heure de départ d'un autre bac à l'autre extrémité de l'île, la caméra ne quitte pas les motards. Deux types d'inserts interrompent cette série de plans sur la moto et ses passagers: des plans de détails mécaniques (compteur, roue, pot d'échappement) et des plans de paysages (arbres en contreplongée, bas-côtés). Ces inserts peuvent être considérés comme "subjectifs" (du moins certains) du fait du lieu supposé de la prise de vue (place du conducteur pour la roue avant, de la passagère pour les arbres qui défilent en contreplongée), mais rien ne les donne pour tels dans l'économie du film. Ils n'interviennent jamais comme des contrechamps, les regards des personnages ne sont jamais des *shifters*, aucun n'est suivi d'un changement de plan, même quand le regard est accompagné d'un geste de désignation (au début, sur le bas, la femme montre quelque chose à l'homme hors du champ; sur la route le même phénomène se reproduit, etc.).

Une seule chose rompt l'homogénéité de ce filmage. C'est le moment où la caméra s'arrête à un carrefour tandis que la moto s'engage dans la voie de droite. Dans le plan suivant, la moto ralentit, l'homme regarde derrière lui, se rend compte qu'il s'est trompé et retourne en arrière. On retrouve alors le plan où la caméra s'était arrêtée, bougeant imperceptiblement. La moto reprend la grand-route et la caméra redémarre à sa suite.

Ce moment est central à plusieurs égards (les motards trop pressés n'échapperont pas au destin, à la mort qui les attend sur la route, etc.). Du point de vue qui nous intéresse ici, il manifeste une déhiscence de la narration: l'énonciation rend son procès visible, sensible dès lors qu'elle n'est plus immergée dans le procès de l'énoncé. Deux temporalités de récit se distinguent et deux instances de narration (celle qui reste ne renvoie qu'à elle-même, celle qui suit la moto est focalisée). On découvre ici un aspect fondamental dans la question de l'énonciation: l'autonomie de l'instance de narration, ici manifestée par l'autonomie de la caméra.

21 avril 1983 - Les mouvements d'appareil

Comme on l'a vu à propos de "In the Watches of the Nights", le mouvement de la caméra, dès lors qu'il intervient dans un contexte où les prises de vue sont fixes (ou mouvantes seulement parce que l'appareil est fixé sur un mobile -barque, etc.), manifeste l'acte d'énonciation.

Mais à mesure que s'instaure le principe de suivre le mouvement d'un personnage, sa marche, le déplacement d'appareil re-passe du côté de l'énoncé, il s'identifie à la narration en troisième personne. C. Metz dans "Montage et discours" (1967) explique que la "mobilisation" de la caméra (ou "libération") "aurait pu s'effectuer de deux façons: soit par les *mouvements d'appareil* (...), soit par le *montage*: une même scène est découpée en plusieurs plans qui diffèrent entre eux par leur incidence angulaire ainsi que par leur distance axiale (...) et ces plans sont ensuite mis bout à bout selon un certain ordre. Ce deuxième procédé aboutit en un sens au même résultat que le premier, mais par une voie plus indirecte, puisque la caméra, en règle générale, n'est pas en mouvement *pendant qu'elle filme* et que sa mobilisation résulte de plusieurs immobilités successives en des postes différents. Or l'histoire du cinéma entre 1900 et 1915 invite à une constatation très frappante: le procédé indirect -plus improbable, en quelque sorte moins immédiat- a joué un rôle beaucoup plus central que l'autre; c'est le montage (et son corollaire, le découpage) qui ont contribué de façon plus décisive que les mouvements d'appareil, à libérer la caméra".

Or cette "libération" de la caméra -comprise ici comme un don d'ubiquité- dans le découpage-montage revient corollairement à l'"oubli" de l'appareil, son effacement et donc l'effacement du procès d'énonciation devenu transparent à l'énoncé qu'il produit.

Le déplacement de l'appareil continu d'un "poste" à l'autre, implique en revanche que le film enregistre et communique le temps du filmage dans son entier (sans coupes invisibles, ellipses non signifiées) et éventuellement une non coïncidence entre ce temps-là et celui du récit. Le refus du découpage -qui caractérise tout un cinéma moderne- peut signifier l'avènement d'une temporalité référentielle nouvelle (la "vraie" durée d'un acte, d'un geste, etc. sans le trucage du découpage),

mais aussi l'avènement d'une temporalité qui est celle de l'acte narratif proprement dit (renvoyant à l'instance du narrateur, à distinguer de l'Instance de production du film).

Pour Alain Tanner, "le fonctionnement de ce découpage est complètement différent: normalement on changerait d'axe, de plan, de focale au besoin pour un gros plan. Là, il y a déjà un effet de distance parce que ça traîne, il y a des traces, des moments où la caméra n'est sur rien, elle est entre les personnages et elle continue à bouger à la même vitesse, de manière autonome. Elle s'affirme en tant que technique. Contrairement à ce que le découpage classique veut faire croire, la caméra n'est pas un oeil, c'est une machine qui a de la peine à se déplacer, qui est lourde, arbitraire. On rétablit ainsi une certaine vérité. Pas la vérité du référent extérieur, mais celle du travail, complètement occultée au cinéma".

Dans "The Drive for a Life" (1909) de Griffith, l'appareil suit la course d'une voiture et d'un fiacre en un long travelling arrière. Quand la rencontre a eu lieu, la tractation s'est opérée, la caméra accomplit pour elle-même une arabesque qui laisse les deux objets du plan (fiacre et voiture) et décrit un mouvement dans le décor qui s'achève dans un fourré.

La nouveauté est ici que l'appareil développe sa propre temporalité, celle de l'énonciation qui n'est plus référée à la temporalité signifiée, celle du récit.

On voit qu'on peut dès lors parler de "libération" de la caméra en un autre sens que Metz, au sens de son autonomisation.

Dans "Sunrise" (1927), Murnau filme ainsi la rencontre du paysan et de la femme des villes qui lui a donné rendez-vous près des marais.

L'appareil, mobile, accompagne l'homme, le devance après qu'il a franchi une clôture, le quitte et -dans une seule prise de vue- traverse les fourrés pour aller cadrer la femme qui l'attend, occupée à se maquiller au bord de l'eau. L'appareil demeure alors fixe et le plan s'achève quand l'homme entre par la gauche dans le cadre et que les amants s'étreignent.

Le même plan (de ceux qu'A. Bazin appellera "plan-séquence") change ainsi d'objet au gré d'un itinéraire continu et autonome de l'appareil.

Références:

Christian METZ, "Montage et discours", *Essais sur la signification au cinéma*, Ed. Klincksieck, t.2, 1972, pp. 89-96.

Alain TANNER, "Faire dérapier la fiction" (entretien), *La Nouvelle Critique*, no 101, 1977.

5 mai 1983 - La caméra comme narrateur

Dès lors que la caméra ne bouge plus en fonction d'un mobile qu'elle garde dans un cadre fixe (travelling d'accompagnement), mais qu'elle se déplace de manière autonome, quel statut occupe-t-elle?

Dans "Sunrise" et "Le Crime de Monsieur Lange" (1935) de J. Renoir, la caméra en opérant les mises en rapport d'éléments par son mouvement, ses déplacements autonomes, rend perceptible l'instance de la narration généralement effacée dans l'énoncé narratif (fondé sur la permanence de l'objet, le point de vue en troisième personne).

Curieusement, Jean Mitry (1965) évacue la singularité du mouvement d'appareil de "Sunrise" en en faisant le point de vue de l'homme et non de l'énonciation:

"Mais les premiers mouvements de caméra qui furent à la fois descriptifs et psychologiques (...) furent ceux de L'AURORE (...)

L'un d'eux accompagne le héros

alors qu'il descend vers le marais où il a rendez-vous

La courbe sinueuse du travelling qui épouse sa démarche

la longue descente à travers les roseaux

puis, au détour du chemin,

la découverte soudaine des marécages

et l'avancée vers la femme

traduisent à la fois son mouvement et ses sentiments -ses hésitations et son éblouissement final-

et font que le spectateur y participe, les éprouvant lui aussi dans le même temps".

(Les propositions sont enchaînées linéairement dans le texte original).

Le point de départ normatif -mouvements descriptifs et psychologiques- semble interdire à Mitry de VOIR le trajet de la caméra qui est ainsi retraduit en fonction de ces présupposés: la caméra accompagne, épouse la démarche -alors qu'elle dépasse et attend l'homme plus loin, le quitte pour aller seule au but surprendre la femme qui l'attend, l'attendre avec elle.

On ne participe pas, *dans le même temps*, puisque dans le mouvement même il y a changement de focalisation: sur lui, sur le narrateur, sur elle. (fig. 21).

Quelques plans plus loin -après la séquence au bord de l'étang (évocation de la ville), la caméra se déplace seule, cadrant le sol où sont visibles des traces de pas (quatre dont deux plus enfoncées). Le travelling rattrape les pieds qui ont laissé ces traces, ceux des amants. J. Mitry condamne un mouvement qui *précède* et non *suit* un personnage en le qualifiant d'absurde, sans objet, faux (allusion à une "loi"?): parlant dans le même chapitre de "Front Page" (1931) de Lewis Milestone, il récuse à nouveau que l'énonciation soit manifestée et que s'affirme l'autonomie de regard de la caméra.

Or à l'époque du muet et avant la forclusion du cinéma "classique", de tels moments sont relativement fréquents, généralement dans l'exposition d'une situation ce qui les rend moins marquants que dans "Sunrise". Ainsi "Trouble in Paradise" (1932) d'Ernst Lubitsch s'ouvre-t-il sur une séquence où après avoir accompagné un homme jusqu'à la fenêtre d'une chambre, la caméra recule dans la pièce jusqu'aux deux pieds d'un homme étendu sans connaissance. Puis dans le plan suivant, elle file de la fenêtre reflétée dans un miroir où l'on voit la victime chancelante se relever, le long des façades, jusqu'au balcon où un baron prépare sa réception. Par la suite, la caméra ne s'autorisera plus de telles indépendances d'action ou de mouvement dont on voit bien ce qui les différencie d'un passage d'un plan à un autre par le montage. Ici l'appareil acquiert une sorte de statut de personnage abstrait, puisqu'il se déplace dans l'espace habité par la fiction, par d'autres personnages. Le prologue à "Faisons un rêve" (1936) de Sacha Guitry est encore plus explicite: la voix off du narrateur-auteur qu'est Guitry présente les personnages, voire les interpelle cependant que la caméra accomplit une série de panoramiques à 360° dans un salon.

Enfin, ce type de continuité de prise de vue peut ne pas renvoyer à l'instance de narration, mais permettre l'expression de la durée que la pratique de l'ellipse invisible dans le découpage classique évacue. J. Mitry condamne ainsi "The Old Maid" (1939) d'E. Goulding pour un long déplacement accompagnant Bette Davis allée chercher un mouchoir "sans signification d'aucune sorte dans le drame".

Références:

- Jean MITRY, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, t.2 (Les formes), Ed. Universitaires, 1965, pp. 30-33.
F.W. MURNAU, *Sunrise* (script original et découpage intégral), *L'Avant-Scène Cinéma*, no 148, 1974.

19 mai 1983 - L'autonomie de la caméra

André Bazin évoque dans son analyse du "Crime de Monsieur Lange" (1935) de Jean Renoir, "le panoramique à 360° et à contresens prenant Lange dans le bureau de Batala et le faisant suivre à travers l'atelier, puis dans l'escalier, enfin débouchant sur le perron.

Mais alors la caméra l'abandonne et au lieu de continuer sur ses pas, VIRE EN SENS CONTRAIRE balayant toute la cour et recadrant l'acteur dans l'angle opposé où il vient de rejoindre Batala pour le tuer". (A. Bazin, 1971, p. 42, nous soulignons) (fig 22).

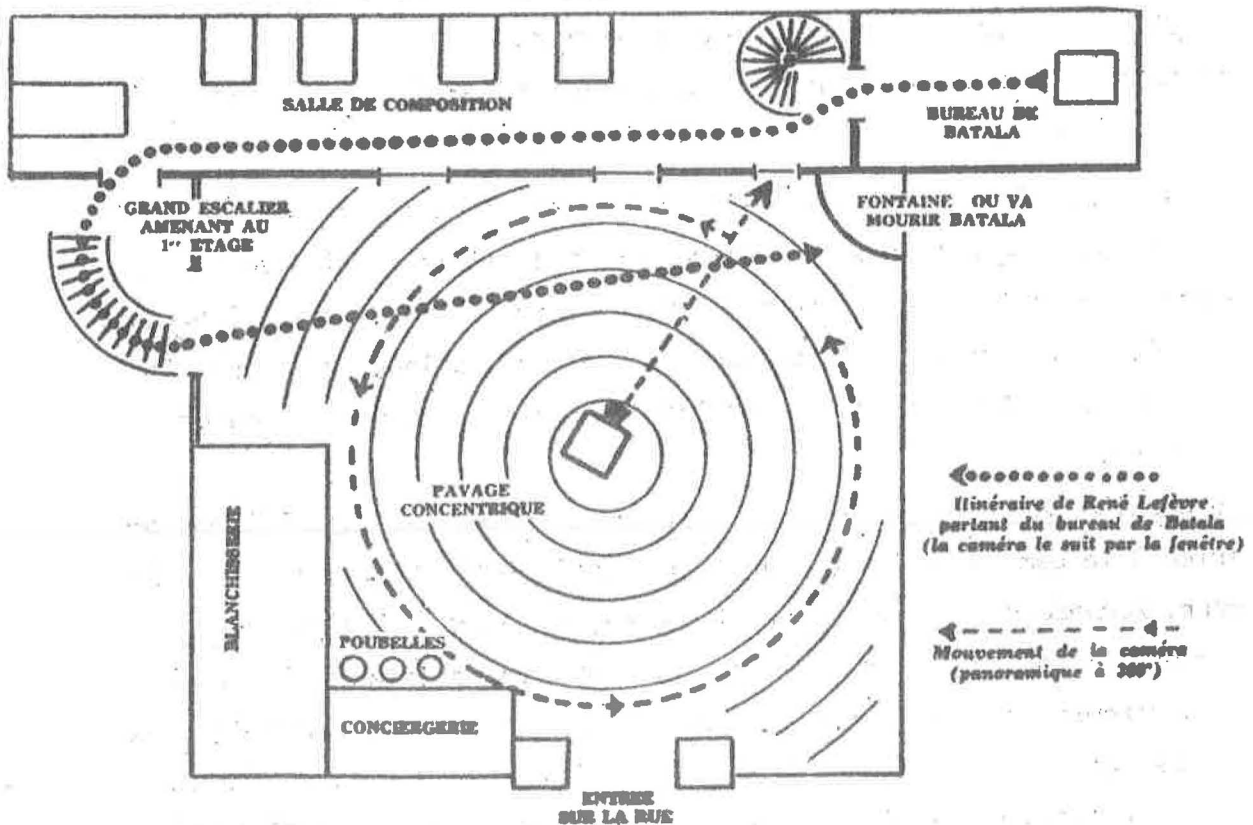


Fig. 22 *extrait de: A. Bazin, Jean Renoir (Champ Libre)*

Bazin a parfaitement vu la totale singularité de ce mouvement de caméra, encore qu'à bien examiner le film, on doit apporter quelques corrections à sa description.

1) Le plan commence avant l'endroit où Bazin le fait commencer. On cadre Batała et Valentine (plan américain), puis la caméra monte le long de la façade en diagonale, s'arrête à la fenêtre du bureau, part en travelling latéral gauche pour accompagner Lange, descend pour le cadrer sur le perron. Là, tandis que Lange part à droite en direction de Batała (hors-champ), la caméra *continue* son mouvement panoramique à gauche et balaie la cour.

2) Il y a trois prises différentes, trois plans (unités techniques) quoiqu'il n'y ait qu'une unité syntagmatique:

- a) Batała-Valentine de face + début du mouvement ascendant (contre-plongée);
- b) fin du mouvement, cadrage de la fenêtre du bureau (en légère plongée) et mouvement latéral jusqu'au perron;
- c) reprise presque plan sur plan de Lange sortant (plan plus serré) et pano à 360°.

3) La panoramique est l'expression d'une activité autonome de l'appareil en même temps que le moyen de commencer et de finir sur le même cadre (Batała-Valentine): Lange rentre dans ce cadre et tue Batała, l'évacue. Mais il faut surtout insister sur une sorte de logique de l'appareil (le cercle) qui rencontre les actions du récit, mais ne s'y soumet aucunement.

Le deuxième commentaire de Bazin (p. 81) attribue une capacité dominante à la caméra, lui donne un statut omniscient: elle *reste* dans la cour, *regarde* descendre Lefèvre (=Lange), le *voici* qui débouche sur le perron, la caméra *se trouve* entre les deux protagonistes, mais au lieu de *panoramiquer vers la droite* pour suivre Lange, elle *tourne à gauche ...prenant ainsi de vitesse* R. Lefèvre qui rentre dans le champ quand nous l'attendons aux côtés de sa future victime." (nous soulignons). En fait ce commentaire conviendrait au mouvement qu'effectue la caméra dans "Sunrise", mouvement de maîtrise qu'un Welles ("Touch of Evil") ou un Ophüls ("Le Plaisir") porteront à leur comble grâce à la grue. Mais celle de Renoir n'est pas ubiquité, elle accomplit une révolution sur elle-même -peut-être reliée à la configuration des lieux sur laquelle Bazin s'est attardé-, elle a son trajet propre et elle introduit presque l'idée d'aléa (elle ne change pas de direction pour suivre Lange, elle accomplit son périple) qu'on retrouvera chez un Michaël Snow par

exemple ("La région centrale", 1971).

Ce plan de Renoir permet de reposer le problème qu'ont évoqué tour à tour Mitry et Metz de l'"équivalence" entre le plan-séquence et une suite de plans discontinus. J. Mitry cherchant à démolir la théorie bazinienne du plan-séquence (comme radicale nouveauté par rapport au découpage classique) prend précisément l'exemple de ce panoramique du "Crime de Monsieur Lange" pour le rendre équivalent à...un champ/contre-champ dont on aurait conservé toutes les positions intermédiaires. Or cette conception du mouvement comme succession de moments fixes ne permet pas de voir ce qui est ici évident: l'autonomie de la caméra et donc de l'instance d'énonciation par rapport à l'énoncé, aux péripéties du récit.

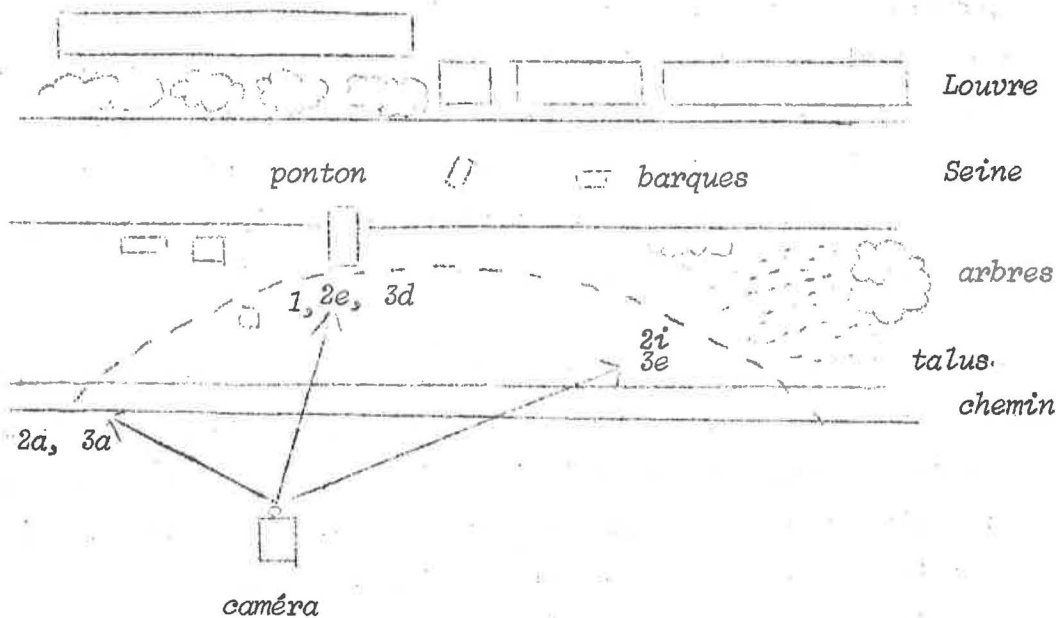
Miklos Jancso qui a poussé très loin l'usage du plan-séquence (n'usant que d'une vingtaine de plans dans un film d'une heure et demie là où le cinéma ordinaire en utilise 3 à 400), en vient ainsi à soumettre la narration aux mouvements de l'appareil, à en faire le seul mode de compréhension des rapports entre les personnages, les lieux, les actions. Dans "Még kér a nép" (Psaume rouge, 1971) par exemple, la situation des différents groupes sociaux en lutte, leurs rapports de force, n'est donnée que dans le flux changeant et continu de la caméra dont les trajets et les temps de déplacement prévalent sur ceux de l'histoire racontée.

Dans "La Prise de pouvoir par Louis XIV" (1966), Roberto Rossellini joue dans sa séquence d'ouverture d'une contradiction entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation qui conduit le spectateur à voir deux fois son *attente* déçue (attente conforme aux codes narratifs auxquels il est habitué que le film met ici en défaut).

La caméra -lors de cette première séquence située sur une berge de la Seine, face au Louvre- occupe un seul point de prise de vue d'où elle pivote selon un arc de cercle de 180° environ et à partir duquel, par un changement de focales continu et fluide (zoom) elle modifie l'apparente proximité à laquelle on se trouve des personnages. Mais ce double mouvement (panoramique + zoom) est fragmenté en trois plans qui, n'était la répétition à trois reprises de la même vue de la berge, d'un ponton et du château sur l'autre rive, feraient croire à trois lieux

et trois moments distincts, reliés par le seul montage. Le film s'ouvre sur ce paysage. Des barques traversent la rivière. Des marinières déchargent des bateaux. Un deuxième plan introduit en plan rapproché mobile, une femme qui marche avec un panier sous le bras. En suivant son déplacement, on retrouve le plan 1 dans le cadre duquel la femme entre, rejoint les hommes et dialogue avec eux. Le groupe s'éloigne de la berge, se trouve cadré de plus près et stationne près d'un chemin coïncidant avec le bas de l'écran et que l'irruption de passants rend perceptible. Le plan 3 introduit en plan rapproché des cavaliers précédés de leurs palfreniers. On accompagne leur déplacement jusqu'à retrouver pour la troisième fois le paysage initial. (fig. 23)

Figure 23: Les trois premiers plans de "La Prise de pouvoir par Louis XIV"



La caméra est fixe et accomplit une série de mouvements panoramiques et de zoom combinés (d'où le fait qu'elle occupe une place excentrée). Le plan 1 (fixe) se retrouve en 2e et 3d. Ces deux derniers plans commençant et s'achevant semblablement aux deux extrémités de l'arc de cercle de 180° parcouru par le panoramique.

Ainsi le récit recommence-t-il plusieurs fois avec des actants différents, introduisant le spectateur à un système qui prévaudra tout au long du film. Cette démarche de Rossellini, distordant le dispositif classique de la représentation qui efface les traces du procès d'énonciation dans un film consacré au pouvoir de la représentation et à la représentation du pouvoir, est une proposition d'articulation entre discours historique et fiction.

Références:

André BAZIN, *Jean Renoir*, Ed. Champ Libre, 1971

Jean MITRY, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, t. 2, Ed. universitaires, 1965.

Annette MICHELSON, "About Snow", *October*, no 8, 1979.

Noël BURCH, "Narration/Diegesis. Thresholds, Limits", *Screen*, 23, no 2, 1982.

François ALBERA, "La prise de pouvoir par Louis XIV de Rossellini", *Procès*, no 11-12, déc. 1983 (autour de Louis Marin).

2 juin 1983 - Le déplacement du sujet chez Rouch

Si Rossellini s'est posé dans la dernière partie de son oeuvre la question du discours sur l'histoire, Jean Rouch travaille depuis 1947 celle du film ethnographique. Dans la mesure où il en est progressivement venu à intégrer la *fiction* comme composante déterminante de son entreprise, sa démarche intéresse complètement l'étude du cinéma -son influence sur l'évolution de celui-ci est d'ailleurs patente ("Moi, un Noir", 1957-58 joue un rôle déterminant dans le mouvement de la "Nouvelle Vague", avant tout chez Godard).

Prenons un de ses premiers films, "Les Maîtres fous" (1954) consacré au culte des Haoukas chez les Immigrés nigériens du Ghana. A cette époque Rouch considère la caméra comme un outil privilégié de l'ethnologue, car évitant, effaçant la "subjectivité" de l'observateur.

D'autre part, il recommande "aux jeunes ethnographes cinéastes de choisir plutôt des rituels et des techniques comme sujets de films...parce que cérémonies ou techniques comportent en elles leur propre mise en scène" (J. Rouch, 1968). Des "Maîtres fous", il dit, "c'est comme s'il n'y avait pas de prise de vue, plus d'enregistreur de son, de cellule photo-électrique..." (1955).

Aussi dans ce film, le discours de Rouch repose-t-il sur de grandes articulations syntagmatiques. Il est divisé en trois parties: une présentation d'Accra et de la vie urbaine où se trouvent jetés les Immigrés venus de la campagne; la cérémonie proprement dite du début à la fin; le retour à chaque participant, le lendemain, sur leur lieu de travail. Ces trois parties dessinent donc un récit distinguant un avant, un pendant et un après. Le commentaire *off* explicite les lieux, les actions et offre une conclusion personnelle sur la dimension thérapeutique des rites de possession.

Enfin, à l'intérieur des trois parties, Rouch monte des *inserts* de deux sortes: diégétiques et extra diégétiques. Les premiers interviennent par interpolation en prolepse dans la première partie (un plan d'un participant au rituel de la deuxième partie brièvement inséré lors de la présentation de la ville) et en analepse dans la dernière (plans des travailleurs qu'on retrouve le lendemain de la céré-

monie et dont on confronte l'image actuelle avec celle du jour précédent). Les seconds interviennent au cours de la deuxième partie à la manière d'un collage qui explicite le rite en même temps qu'il est expliqué par lui: durant la cérémonie Haouka et l'énumération des objets symboliques et des personnages (le gouverneur, le général, la table de conférence, le palais du gouverneur, etc.) Intervient une séquence où le gouverneur "réel", les troupes britanniques, etc. défilent en plongée verticale. Ces interventions-là, dérogeant à l'unité temporelle ou spatiale du film manifestent très explicitement la place du sujet de l'énonciation qui par le commentaire *off* (nommant, jugeant, rapportant certaines paroles et pas d'autres) est celle d'un sujet transcendant à son objet, en position de totale maîtrise.

Pourtant le visionnement de ce film muet rend visible ce que le commentaire masque: le travail de l'opérateur, de la caméra, ainsi que ses limites techniques, lesquels participent fortement de la formulation du discours. Déplacements, distance ou proximité, brièveté des prises de vue (due à l'appareil: une caméra Bolex à ressort) et dès lors fragmentation des actions filmées apparaissent.

Aussi, intégrant désormais ces aléas techniques, la réalité du moment du tournage, les effets produits par sa présence dans un milieu donné, ceux produits par son corps même, Jean Rouch en vint-il en 1967 dans "Tourou et Bitti" à proposer "le premier film ethnographique à la première personne" au long d'un plan séquence de 8 minutes -le chargeur de sa caméra (à moteur)- où il traverse un village attendant que la danse de possession "pour faire tomber la pluie" prenne (car jusque-là ça ne vient pas), assistant aux faux-départs, aux rapports des musiciens tambourinant, du danseur et des participants, lui-même intégré de manière interactive, jusqu'à s'éloigner après l'échec de cette dernière tentative.

Cette fois l'observateur ne s'efface plus derrière l'objectivité, la neutralité de l'appareil d'enregistrement, il affiche sa présence. D'autres cinéastes comme Johan van der Keuken procède de la sorte, prenant la parole derrière leur caméra pour interroger quelqu'un, ne gommant pas leur mouvement de marche, voire la recherche de ce qu'il y a à voir ou à découvrir dans une réalité qu'ils explorent (ainsi

pour ce dernier cinéaste dans "Vers le Sud" 1982, série de rencontres le long d'un trajet allant d'Amsterdam au Caire).

Références:

Jean ROUCH, "A propos des films ethnographiques", *Positif*, n° 14-15, 1955.

-----, "Le film ethnographique", *Ethnologie générale*, Gallimard, La Pléiade, 1968.

Jean-André FIESCHI, "Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de J. Rouch", *Revue d'esthétique "Cinéma : théories/lectures"*, Ed. Klincksieck, 1973.

16 juin 1983 - "Trixi"

On a mis l'accent au cours de ces quelques séances d'analyse de films sur les moments où l'instance d'énonciation au cinéma ne se trouvait pas rabattue sur le plan de l'énoncé. On a rencontré ce faisant des problèmes relatifs à la place du locuteur et de l'allocutaire, aux types de temporalités développés par le film et aux modalités discursives. En choisissant pour finir ce cours d'examiner la démarche de Stephen Dwoskin, on va se trouver confronté à un cinéma tout entier préoccupé par les questions ci-dessus à partir de la problématique du *regard*. Comme l'a écrit Paul Willemen (1976), cette démarche est demeurée jusqu'à présent ignorée parce que le cinéma d'avant-garde et ses commentateurs se sont avant tout occupés de "spécificité cinématographique" sur le modèle des arts plastiques.

Il est pratiquement impossible de commenter les films de Dwoskin en arrêtant l'image -comme on y parvient fort bien dans la plupart des cas et comme on s'y est employé dans les séances antérieures. Etablir le découpage de "Trixi" (1969) par exemple relèverait d'une gageure car la totalité des éléments filmés -visage, corps, décor- et des paramètres filmiques -lumière, durée, angle, proximité, flou/netteté, mouvement, etc.- peuvent figurer comme indices, éléments pertinents puisque variant continuellement sur un axe paradigmatique infini!

Cette impossibilité d'analyse textuelle, cette inexistence du film comme objet "en soi" est liée au fait que c'est le lien du spectateur à l'image, le regard du spectateur, sur lequel travaille Dwoskin et qu'on n'en trouve nulle marque dans le texte qui est seulement le lieu où ce regard va se porter.

"Trixi" met en présence d'une jeune femme assise sur un tabouret dans une pièce nue. Elle fume. A un moment donné, elle va se déshabiller. Elle regarde le plus souvent dans la direction de la caméra. Celle-ci ne cesse de s'approcher d'elle -par des mouvements de zoom souvent brutaux-, de l'exclure du cadre et de l'y réintégrer par le mouvement de l'appareil, son balancement. Progressivement la relation de la femme et de la "caméra" vont aller crescendo. La caméra sera de plus en plus proche (déplacement de l'appareil vers la femme), jusqu'au contact

physique, une sorte d'étreinte.

Il est évident que cette démarche ne recoupe en rien celle de R. Montgomery dans "The Lady in the Lake" (caméra dite "subjective", toujours située du point de vue et dans le regard d'un personnage de la fiction), ni aucune de celle où la caméra acquiert une autonomie soit de narrateur omniscient (mouvements compliqués en plans séquence du genre de ceux d'Ophüls ou de Jancso), soit l'instance réglée sur un mouvement qui lui est propre (comme chez Renoir -"Lange"- ou M. Snow). L'instance d'énonciation condense les figures de l'homme-derrière-la-caméra (comme l'est Rouch), de la machine (comme celle de Snow) et du partenaire "diégétique", sans laisser aucun des trois prendre corps. Car c'est au regard du spectateur que le dispositif s'attache, mettant en défaut les divers modèles (identification, voyeurisme, etc., cf. C. Metz, 1977). Les transgressions momentanées de cet interdit bien connu, le "regard-caméra" susceptible de faire vaciller le dispositif), chez Godard ou d'autres, visent à créer des ruptures. Chez Dwoskin il ne s'agit pas de cela: d'une part la caméra oscille, décadre, rend flou, s'éloigne ou se rue en avant (zoom) sans que le spectateur puisse jamais anticiper et donc maîtriser ces mouvements qui ne répondent pas à une logique narrative, d'autre part, les personnages filmés retournent au spectateur son regard, le surprenant en position de voyeur en défaut...

Références:

Paul WILLEMEN, "Voyeurism, the Look and Dwoskin", *Afterimage*, no 6, 1976.

Figure 24

"The Lady in the Lake" (1946) échoue à porter à son comble l'identification du spectateur au personnage à la place duquel se trouve la caméra (sauf en ce cas où il est reflété dans un miroir, seule sa main à gauche en amorce appartenant à l'espace "réel"), car il place précisément la caméra entre le spectateur et le personnage

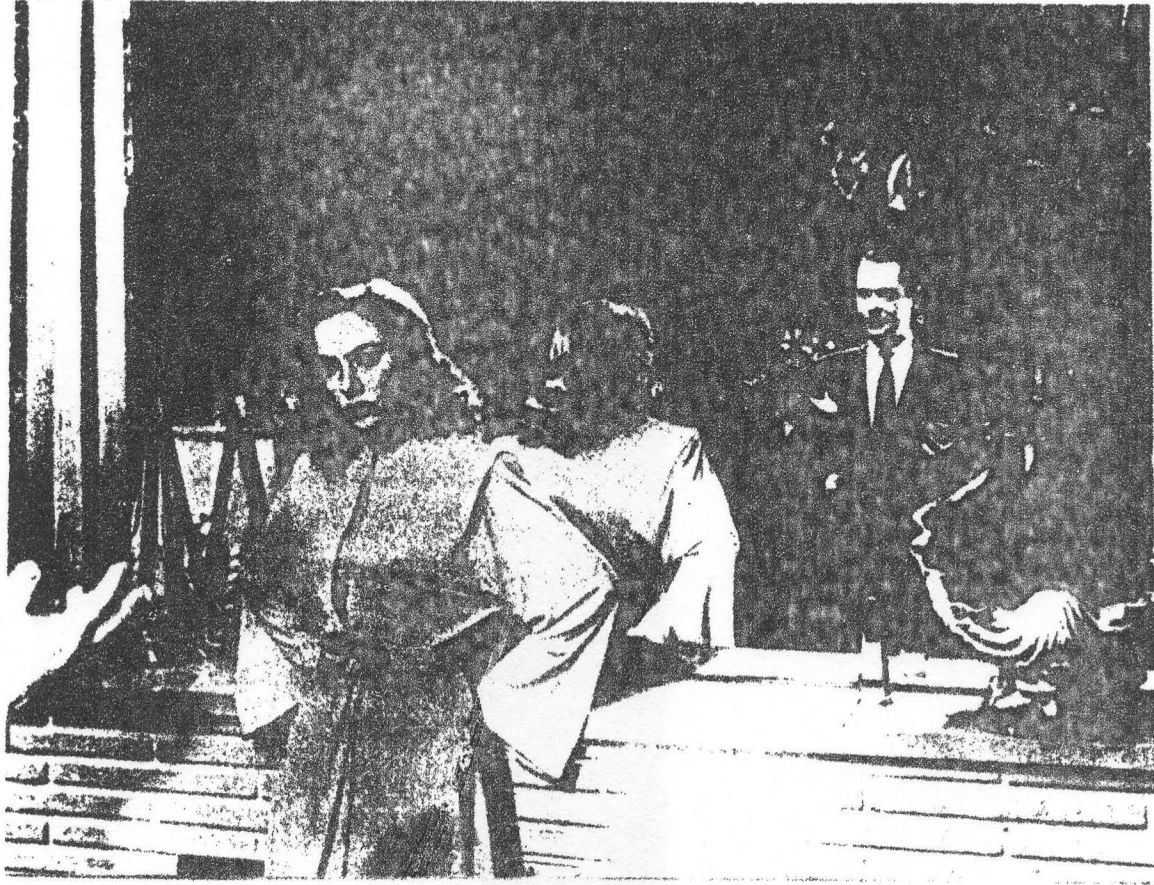


Figure 25

"Dyn-Amo" (1972)
de S. Dwoskin

Regard-caméra

