

Pour une approche critique

de la question du "point de vue" au cinéma

(Etude en matière d'esthétique cinématographique)

Dr Radhouane MAAZOUN
Université du Roi Saoud - Dept de communication

Préambule:

Le cinéma en tant que pratique technique peut être appréhendé en fonction de son dispositif "matériel" et "technique"

¹, lequel dispositif a connu historiquement des perfectionnements ayant engendré la transformation de la scène filmique. Notre propos sera de questionner les choix technique et esthétique ayant orienté la destination du cinéma et ce, en remontant l'histoire technique qui va depuis la mise au point de ce dispositif jusqu'à l'avènement de l'écran large en passant par l'irruption du son, l'adjonction de la couleur et l'usage des objectifs à courts foyers...

Une telle approche du cinéma amène nécessairement à introduire la notion de "point de vue" qui nous renseigne sur la place assignée à la caméra voire au dispositif cinématographique, laquelle place a été sans arrêt révisée tout au long de l'évolution matérielle et technique du cinéma.

Il faut tout de suite préciser que la notion de "point de vue" est parfaitement assimilable à la notion de "cadrage" ou d'angle de vision ou de prise de vues. C'est la place occupée par le peintre, le photographe ou l'opérateur de cinéma. C'est l'endroit à partir duquel a lieu la vision. Aussi, la notion de "point de vue" existe-t-elle aussi en littérature. "En effet toute narration, tout témoignage, toute description est déterminée par un regard particulier, une vision qui hiérarchise et dirige la signification" ²

Nous toucherons, ainsi, à un aspect technique du cinéma qui, selon un courant théorico-critique, est maintenu en dehors des processus esthétiques.³ Pourtant, il est évident que "le point de vue" donné par un objectif à longue focale introduit un codage perspectif différent de celui d'une focale moyenne ou d'une courte focale ; que le cadrage en gros plan intervient différemment dans les fictions hollywoodiennes et dans le cinéma russe des années 20, et qu'à la limite, le chronophotographe du physiologiste MAREY cesse d'être l'appareil qui réalise la synthèse du mouvement pour être tourné vers l'analyse physiologique du mouvement.

Notons, toutefois, que la focale, le gros plan et l'appareil de MAREY qui rappellent ainsi respectivement les discussions sur les considérations plastiques, la dichotomie montage-découpage et sur la négation du cinéma en tant qu'art, amènent à réintroduire cette notion de "point de vue" qui, sur le plan de la critique et de la théorie

du cinéma, servira d'outil d'analyse nous permettant de rendre compte des choix esthétiques qui commandent l'usage et la destination de la caméra.

Notre objectif sera de montrer que cette notion de "point de vue" est tout à fait opérante et structurante au niveau d'un genre d'analyse cinématographique qui tient compte du rapport qu'entretient le cinéma avec sa technique. Il s'agit, donc, de faire de cette notion un outil d'analyse critique axé sur un domaine du cinéma ayant demeuré occulté par l'histoire, la théorie, la critique et par l'industrie, voire l'institution cinématographique. Notons, à ce propos, que le souci du "réalisme" par "l'effacement du dispositif filmique", sert de mot d'ordre chez les majors américains et l'industrie cinématographique hollywoodienne.⁴

1- La mise au point technique du dispositif et l'orientation du "point de vue".

Rappelons, au premier abord, que nous nous situons par rapport au cinéma du type narratif-représentatif qui puise ses structures plastiques et formelles dans la tradition figurative à vision et à relief monoculaire. Ainsi, nous pouvons, dans cette ligne nous semble-t-il, envisager le "point de vue" de la caméra comme un acte imprégné d'idéologie et ce, lorsqu'il s'agit de remarquer l'usage fait des appareils-enregistreurs par des chercheurs animés par d'autres intentions et motivations.

En effet, à la veille de l'invention du Cinématographe en 1896 on pouvait assister à un phénomène de condensation des recherches tournées vers les illusions optiques. Jacques Deslandes dans son "histoire comparée du cinéma", attribue ce phénomène à un..."renouveau d'intérêt dans les milieux scientifiques pour les problèmes posés par le mécanisme de la vision. Etais-ce un signe précurseur pour la naissance de cette civilisation de l'œil dans laquelle il semble que nous vivions aujourd'hui..."⁵

Or, contrairement au souci des partisans favorables à la "synthèse du mouvement" destinée à "reproduire la vie", MAREY, en tant que physiologiste, voyait un tout autre usage de la caméra. "...Un abîme sépare le chronophotographe de la caméra cinématographique et ce n'est pas seulement une particularité technique (...). C'est la destination même de l'appareil. La caméra cinématographique a pour but essentiel l'obtention d'un long ruban d'images qui, se déroulant ensuite dans un projecteur, créera l'illusion du mouvement. Le Chronophotographe, lui, a pour seule fonction d'enregistrer le mouvement, de l'immobiliser."⁶

Ainsi, pour atteindre son objectif, MAREY devait introduire une modification à son appareil, qui consistait à renoncer au principe du "disque tournant", lequel disque occupait les appareils similaires au Chronophotographe, pour utiliser une bande de film disposée en forme de boucle. Il arrivait, donc, par ce moyen à examiner et réexaminer à l'écran le mouvement d'un mobile quelconque.

Nous comprenons, ainsi, pourquoi MAREY vient condamner le cinéma avant même que ce dernier ne s'impose en tant que langage. Les photographies animées, écrit-il, "ont fixé pour toujours des mouvements essentiellement fugitifs (...), mais, enfin, ce qu'elles montrent, l'œil eût pu le voir directement ; elles n'ont rien ajouté à la puissance de notre vue, rien enlevé à ses illusions. Or le vrai caractère d'une méthode scientifique est de suppléer à l'insuffisance de nos sens ou de corriger leurs erreurs."⁷

Ajoutons également que pour MAREY, une photographie est assimilable à un graphique. Or, il ne se souciait nullement de la "qualité" voire de la composition plastique, en un mot, de l'organisation de la scène. "...MAREY, assez vite, a ressenti le réalisme de l'image photographique comme une gêne et a été conduit à dénaturer sa scène : fonds noirs, vêtements blancs, souvent une jambe du sujet couverte de noir pour éviter qu'elle brouille la trace de l'autre, enfin des bandes réfléchissantes sur les bras, seules enregistrées, pour arriver à une sorte de graphique."⁸

C'est de cette manière, donc, que MAREY avait instauré sa méthode graphique afin d'analyser les mouvements d'oiseau, d'un marcheur ou d'un jongleur etc., et ce, pour en faire un moyen d'étudier la vie. Aussi, l'utilisation de la chronophotographie a-t-elle réuni des disciples à MAREY. Retenons A. LONDE qui ne refusait pas la chronophotographie en bloc. Pour lui, la synthèse du mouvement pourrait être d'un grand intérêt si elle s'accompagnait d'un effet de ralenti permettant de rendre sensibles des mouvements trop rapides.

D'ailleurs, LONDE se préoccupait, dans ses déclarations, de marquer les véritables motivations, voire le seul intérêt ayant fondé le lancement de la caméra cinématographique tout en relativisant le rôle de LUMIERE dans la mise au point technique de cet appareil. "Depuis M.M LUMIERE frères, mettant à profit les idées de leurs devanciers et les associant entre elles, ont produit un appareil autour duquel on a fait beaucoup de bruits: Le Cinématographe...IL est fondé sur le principe de l'arrêt de la pellicule qui appartient sans conteste à MAREY, et utilise les bandes d'une certaine longueur, ce qu'EDISON a déjà fait..."

"...Il ne renferme donc aucune idée nouvelle, et le succès de curiosité qu'il a obtenu ne paraît provenir que de la curiosité du public, désireux de voir des expériences qui n'étaient pas sorties des laboratoires scientifiques jusqu'à présent, et surtout d'une réclame très habilement faite par des capitalistes intéressés à la réussite d'une affaire qui est avant toute financière."⁹

Il y a certes, dans ce passage de A LONDE, un souci de ranimer les querelles à propos de l'antériorité de l'invention du cinéma et d'attirer l'attention sur les raisons profondes qui participent à la mise au point définitive du dispositif technico-matériel du cinéma. Or, Si nous nous attardons sur ce point, c'est dans le but de dégager les véritables mobiles qui étaient à l'origine des progrès techniques qu'a connus le cinéma, comme à l'origine de ce que sera le langage cinématographique et la place assignée à la caméra qui en découle.

DE ce fait, l'un des mérites de l'ouvrage de J DESLANDES : "Histoire Comparée du cinéma", est de relever le plus grand nombre de témoignages d'inventeurs et de chercheurs, pour ensuite tirer des analyses bien fondées. Il souligne : "Le fait essentiel, le point de départ qui conduit, enfin, à la réalisation pratique des projections animées, c'est le "nickel" que le spectateur américain glissait dans la fente du Kinétoscope EDISON; ce sont les vingt cinq centimes que payait le badaud parisien en septembre 1894 pour pouvoir coller son œil à l'oculaire du Kinétoscope (...). Voilà qui explique la naissance du spectacle cinématographique en France, en Angleterre, en Allemagne et aux Etats Unis, pendant l'année 1895. Les photographies animées n'étaient plus seulement une expérience de laboratoire, une curiosité scientifique, elles pouvaient désormais être considérées comme une forme de spectacle rentable." ¹⁰

Nous pouvons, ainsi, souligner que l'invention technique peut être envisageable selon une double demande: Idéologique, comme disait Albert LAFFAY: "L'Émerveillement que nous procure le cinéma (...) L'Étonnement que les choses sont ce qu'elles sont..." (ce qui dans l'optique de MAREY n'ajoute rien à la puissance de notre vue); économique: faire du cinéma une forme de spectacle rentable et une source de profits.

2- Le cinéma "dit primitif " ou le "point de vue" de Monsieur le chef d'orchestre. "

Il est tout à fait significatif de rappeler l'émerveillement des spectateurs parisiens qui, en assistant, pour la première fois à la projection de du film de Lumière: "L'Entrée d'un train en gare...", avaient l'impression que le train avançait sur eux dans Le Salon du Grand Café.

Retenons, pour mémoire, que ce film est réalisé en une seule prise de vues en perspective figurant en profondeur un train qui avance le long du quai en coupant le champ suivant la diagonale de l'écran. A l'arrêt du train le spectateur pouvait remarquer les voyageurs avancer jusqu'à occuper le champ embrassé par la caméra. D'ailleurs, Louis LUMIERE devait procéder, de la même façon, pour filmer de pareilles "scènes de la vie" comme "La Sortie d'une usine."

Nous pouvons, toutefois, relever les caractéristiques techniques et scéniques qui ont marqué les films lors des premières années du cinéma que les historiens baptisent comme étant : "l'époque primitive" Ainsi, le "point de vue" de la caméra de Lumière nous renseigne sur trois paramètres essentiels à savoir : 1- le cadrage en perspective qui se manifeste par la fuite des lignes horizontales et par la distribution en profondeur des différents plans de l'image, 2- l'immobilité de la prise de vues et, jusqu'à une certaine limite, le tournage en extérieur. Or, ces paramètres font que le point de vue de la caméra soit subordonné à la double contrainte: technique et esthétique.

Examinons, tout d'abord, le cas du tournage en extérieur. En effet, les premiers films de LUMIERE réalisés en extérieurs, ont laissé croire que le cinéma aurait pu continuer à fonctionner en exploitant, sans arrêt, des extérieurs nouveaux. Seulement, très vite, les cinéastes qui étaient en majorité des hommes de théâtres, se sont résolus à la solution radicale qui était de gagner les studios, d'autant plus qu'ils se heurtaient à l'handicap de la pellicule orthochromatique utilisée à l'époque et tout le long de l'époque muette.

Or, on devait quitter les extérieurs et les plateaux à ciel ouvert car la lumière solaire était en inadéquation avec l'émulsion ortho, surtout que cette dernière était une pellicule sensible aux courtes longueurs d'ondes. C'est ce qui a imposé, à cette période, l'utilisation des arcs électriques dont le spectre se situe dans le violet et le bleu, ce qui allait parfaitement avec cette émulsion.

D'ailleurs, il y a lieu de retenir l'exemple de MELIES, metteur en scène de théâtre et prestidigitateur, qui voulait travailler en studio. Aussi, faut-il souligner que le cinéma, ayant planté son dispositif scénique dans les grands studios d'Europe et de Hollywood, conduisait ses fervents partisans vers une entreprise industrielle et commerciale gigantesque. A noter que, ce que montrera la caméra, voire la place qui lui sera assignée, sera orienté suivant des impératifs économiques.

Pour ce qui est du cadrage en perspective donné par le "point de vue" de la caméra de LUMIERE, ainsi que de l'estimation du relief qui en découle, il importe de souligner que, par rapport à la valeur plastique, LUMIERE, en filmant l'entrée du train en gare, introduit une incidence angulaire qui sera adoptée par les opérateurs de prise de vues et les cinéastes, voire par ceux du cinéma "moderne". Comme si, il y avait une et une seule manière de faire entrer un train en gare et d'engager, ainsi, le "processus de croyance" chez le spectateur.

D'ailleurs, il faut ajouter que, cette impression de profondeur qui en résulte, est le résultat d'un objectif de prise de vues "dit objectif normal", lequel objectif fait partie des longueurs focales moyennes..."seules ces focales moyennes étaient utilisables pendant les vingt premières années du cinéma. Je ne vois pas plus pertinente raison que le fait qu'elles restituent les proportions spatiales correspondant à la <<vision normale>> et qu'elles jouent, par-là, leur rôle dans la production de l'impression de réalité à laquelle le Cinématographe a dû son succès" ¹¹

Qu'en est-il de l'immobilité de la caméra de LUMIERE? Pour fournir une explication technique de l'usage fait par LUMIERE du "plan fixe", nous dirons que le Cinématographe est analogue, dans son principe, à un appareil photo auquel on adjoint un mécanisme d'entraînement intermittent. Ainsi, le système de visée était identique à celui de l'appareil photo ce qui consistait à viser à travers le film de prise de vues. L'image était observée à travers une lunette à prisme redresseur, car elle se présentait renversée et de taille minuscule.

D'ailleurs, ce système de visée sera amélioré en introduisant des systèmes mécaniques afin de substituer un dépoli et une lunette de visée pouvant, provisoirement, être écartée de la fenêtre d'impression. Ce qui n'empêchera pas d'avoir une visée rigoureuse entre deux prises.

Il serait prématuré d'exiger de la part des cinéastes "primitifs" d'opérer des déplacements du "point de vue" et encore moins des mouvements d'appareil et ce, en raison de la visée à travers film qui n'est possible qu'entre deux prises et jamais pendant la prise de vues. En effet, "ce qui caractérise la période <<primitive>>, c'est l'immobilité de la caméra et la constance du point de vue, celui de <<monsieur l'orchestre>>, selon l'expression célèbre de Georges SADOUL. L'Echelle de ce plan initial est toujours celle correspondant au plan moyen, qui cadre un ou plusieurs personnages en relation avec un décor restreint, soulignant l'origine scénique du dispositif représentatif."¹²

Il y aurait à rendre compte du caractère statique du "pont de vue" de la caméra en faisant référence au but immédiat recherché par les pionniers du cinéma et qui consistait à réaliser la "synthèse du mouvement", ce qui, pour eux, coïncidait, parfaitement avec l'acquisition de la vision réaliste, malgré le fait que l'image en profondeur soit en noir et blanc, dure et contrastée et avec ça muette.

C'est dire que nous avons affaire à une manière de structurer l'espace écranique selon un "point de vue" unique et frontal faisant prévaloir strictement les modalités spatiales. Comme le souligne G. DELEUZE: "...il n'y a donc pas changement ni durée à proprement parler pour autant que la durée implique une toute autre conception de la profondeur qui brosse et disloque les zones parallèles au lieu de les superposer."¹³ On peut donc définir un état primitif du cinéma où l'image est en mouvement plutôt qu'elle n'est image mouvement..."¹⁴

En introduisant, ainsi, le concept d'image mouvement, G. DELEUZE souligne l'importance des mouvements d'appareils et de l'articulation de "plan à plan" qui caractérisent le cinéma suivant ses modalités temporelles en dégageant le "mouvement", ce qui a permis selon lui de quitter ce stade où le "point de vue" de la caméra fait que cette dernière reste collée aux personnages et aux objets à l'intérieur de l'image fixe primitive.

D'ailleurs, la suite de son texte donne à lire cette conception du montage fondé sur la "continuité spatio-temporelle." Il écrit: "...comment le mouvement s'est dégagé des personnes et des choses, on constate que ce fut sous deux formes différentes et dans les deux cas imperceptibles: d'une part bien sûr par la mobilité de la caméra, le plan devenant lui-même mobile, mais d'autre part aussi bien par le montage c'est à dire par le raccord de plan à plan dont chacun ou la plupart pouvaient parfaitement être fixes."¹⁵

Une lecture de ce passage par rapport à la notion de "point de vue", amène à retenir au sein des discours historique, critique et théorique sur le cinéma, la thèse selon

laquelle l'utilisation des mouvements d'appareil et du montage constitue le fondement du langage cinématographique. Désormais, un "point de vue" donné par la caméra ne fournit de possibilité de lecture que si on le met en relation avec ce qui suit et ce qui précède. Et curieusement, les tenants de cette conception sont à la fois ceux qui envisagent le montage en termes de continuité (où les raccords sont imperceptibles) et ceux qui prônent le montage en discontinuité qui met en question le caractère représentatif-narratif de l'espace cinématographique.

De ce fait, l'analyse de la spécificité du langage cinématographique doit passer par l'examen du phénomène de déplacement du "point de vue" de la caméra ayant marqué la structure originare de la plastique de l'image. Notons, cependant, que ces déplacements ont été, pour la plupart, déclenchés pendant le règne du "cinéma muet". Nous verrons un peu plus loin, qu'avec le parlant, nous assisterons à la percée de l'hégémonie hollywoodien en tant que modèle d'écriture cinématographique pour lequel, le "point de vue" de la caméra va être subordonné, notamment, au mode de circulation de la parole au sein de l'espace filmique.

3- Le point de vue d'une caméra créatrice ou la naissance de l'espace filmique.

Restons, tout de même, au niveau de cette image "dite muette", et voyons dans quels sens se sont opérées les variations tant sur le plan des "incidences angulaires" et des "échelles de grosseurs", que celui du passage de plan à plan et des mouvements d'appareils et ce, lorsqu'on considère les conditions matérielles et techniques ayant réalisé le règne de quelques trente cinq années de cinéma.

En effet, s'il faut dresser le bilan d'un cinéma ayant cessé d'être un simple "moyen de reproduction" pour s'ériger en un véritable "moyen d'expression", nous ne pouvons, à titre de coupure épistémologique, que nous arrêter sur la période des années 20. Cette période marque un stade du cinéma soviétique, celui pour lequel le montage se voit accorder un rôle primordial dans la structuration filmique, voire dans la démarcation du cinéma, en tant que moyen d'écriture, par rapport aux espaces pictural, photographique et théâtral.

Or, avec les cinéastes soviétiques des années 20, est né véritablement l'espace cinématographique ou filmique. Cet espace filmique qui est le produit de la division des plans introduite par les variations du point de vue de la caméra, est un espace fragmentaire dont la matière se scinde continuellement en espace dans le champ et en espace hors champ et que, cette articulation des deux espaces, tant au niveau synchronique (à l'intérieur du plan) qu'au niveau diachronique (de plan à plan), consiste à instaurer la discontinuité, celle-ci fait que la scène filmique est continuellement traversée par des failles et des manques.

Mais avant d'entreprendre de plus amples développements concernant cette étape capitale dans la métamorphose de la scène filmique ayant déclenché une vague de

contre-attaque soigneusement menée par le cinéma hollywoodien, il est urgent de rappeler qu'il serait peu prudent de vouloir tenir cette même période pour l'essentiel dans la découverte des possibilités de montage.

C'est Jean MITRY qui a le mérite de considérer que l'événement majeur qui a contribué à l'élaboration du langage cinématographique, est marqué par le recours au "montage alterné", au "montage parallèle" et aux premières variations dans les grosseurs de plan et ce respectivement dans "Attaque d'une mission en chine" de F. Williamson en 1901, *The Ex-convict* de E. S. Porter en 1901 et dans les films des années 1900 du même Porter.¹⁶

Certes, il est certain que cette collecte par MITRY d'un plus grand nombre d'expériences antérieures vise à justifier le bien fondé des choix et des pratiques esthétiques futures et ce, en postulant l'antériorité de l'usage du montage qui, pour lui, comme pour les histoires et théories idéalistes du cinéma, est voué à la production d'une "continuité spatio-temporelle" sous peine de gêner l'œil du spectateur.

Or, à la thèse, selon laquelle l'espace au cinéma est un espace homogène, les cinéastes soviétiques des années 20 oppose l'espace hétérogène, discontinu où le "montage créateur" et producteur de sens acquiert toute son essence. C'est ainsi, pour Eisenstein, ce qui est décrété comme étant le "réalisme dans la visée" ainsi que la spatialisation "naturelle" du drame, ne peut être l'opposé que d'une pratique et d'une conception du montage fondée sur les mécanismes de la "faille", de la "coupe" et de la "collision".

Nous nous souvenons, certainement, de la scène de la révolte des marins du "Cuirassé Potemkine", suivie par la scène d'une foule prise de panique descendant le fameux escalier de l'Odessa et qui tente désespérément d'échapper à la riposte sanglante de l'armée tsariste.

Dans cet escalier qui ne finit pas Eisenstein multiplie les points de vue par le biais d'une grande manœuvre de juxtaposition de cadrages qui diffèrent de plan à plan par les variations de grosseurs, les écarts angulaires et par le sens d'orientation gauche-droite et droite -gauche sans oublier le grand travail sur le rythme dont témoigne sa maîtrise de la durée du plan dans sa relation avec ce qui précède et ce qui suit.

Aussi, Eisenstein pousse-t-il à l'extrême la fragmentation de la scène filmique dans son film: "La Ligne Générale" et notamment dans la scène de l'écrémuse où une suite de plans très courts de la canuelle décrivant une trajectoire circulaire, sont agencés suivant des écarts angulaires très peu sensibles.¹⁷

De la même façon, Eisenstein réinstalle d'une façon encore plus consciente et radicale le caractère fragmentaire et antagoniste des espaces de l'écran dans la scène du départ au front des soldats dans "octobre" où il filme à sa manière l'absurdité de la guerre. Ici la juxtaposition des points de vue est assurée par une caméra qui bondit entre

les deux portions de l'espace du décor que sépare le train. Or, si le "point de vue" de la caméra montre le déplacement en direction de la droite, dans le "point de vue" qui suit, le cadrage montre la direction opposée et ainsi de suite.

Cette conception du montage "dialectique" fondée sur la juxtaposition des contraires trouve sa théorisation chez Eisenstein: "Ce qui aujourd'hui encore reste vrai, écrit S.M.EISENSTEIN, c'est le fait que la juxtaposition de deux fragments de film ressemble plus à leur produit qu'à leur somme. Elle ressemble au produit et non à la somme pour la simple raison que le résultat de la juxtaposition diffère toujours qualitativement de chacun des composants pris à part. La faute consistait à mettre l'accent sur les possibilités de juxtaposition en affaiblissant l'accent que l'attention aurait dû faire porter pour les éléments de la juxtaposition." ¹⁸

Michel MARIE a bien souligné à travers la démarche d'Eisenstein, ce qui est démythifié par ce dernier: "S.E. EISENSTEIN, dans sa pratique comme dans sa théorie du cinéma, est le principal représentant de cette conception créatrice du montage, soulignant tout ce que comporte d'idéologiquement orienté (c'est à dire orienté vers la pente de l'idéologie dominante) la théorie du réalisme contre laquelle il réagit, la prétendue objectivité dans la représentation du réel n'étant qu'une interprétation déguisée du réel ou une adhésion implicite à l'état actuel des choses, tout au moins, une adhésion aux modes dominants de la représentation." ¹⁹

4- L'Instauration d'un "point de vue coulé et effacé" et un certain "cinéma de continuité".

Il y aurait à commettre une erreur en soutenant l'idée d'un passage du cinéma de montage à un cinéma fondé sur la loi de la continuité spatio-temporelle et sur le découpage invisible où les variations du point de vue de la caméra sont réalisées d'une manière coulée et effacée. Il n'y a donc pas eu passage du montage au découpage, il y a eu, surtout coexistence des deux modes d'écriture, laquelle coexistence n'était pas pacifique le long de la période muette du cinéma.

Or, ce que sera le cinéma avec l'avènement du son, trouve son détonateur dans la contre-attaque opérée par le cinéma américain à l'égard des pratiques "dite subversives" du cinéma soviétique des années 20. Ainsi, le fait que la recherche de la continuité soit tardive, permet d'expliquer que cette dernière n'a guère constitué un principe de pertinence pour des cinéastes comme Porter et Griffith ayant opéré des variations de points de vue qui portent sur le geste et le mouvement vers l'année 1905.

D'ailleurs, l'initiative prise en faveur de l'instauration des règles de la continuité coïncide avec l'apogée du cinéma muet tenant à l'utilisation des lois du montage et ce, lorsqu'on considère que les "raccords dans le mouvement" ne sont généralisés que depuis 1925.

Aussi, faut-il lire prudemment ce passage de Noël BURCH: "Lorsque, entre 1905 et 1920, les metteurs en scène ont commencé à rapprocher leur caméra des personnages, à découper des fragments dans l'espace du proscenium théâtral qui fut celui du cinéma primitif, ils se sont aperçus que s'ils voulaient garder l'illusion d'un espace théâtral (espace réel, immédiatement et constamment compréhensible) - car tel fut le but, et tel pour beaucoup, il demeure - s'ils ne voulaient pas que le spectateur perdît pied, perdît ce sens d'orientation qu'il garde face à la scène de théâtre (et, croit-il, face aux scènes de la vie), certaines règles devaient être observées. C'est ainsi, que sont nées les notions de raccord, de direction, de regard et de position." ²⁰

Le moins que nous puissions souligner, c'est que le transfert dans le cinéma des repères théâtraux, ne suffit pas, à lui seul, d'expliquer le recours à la recherche de la continuité qui répond indéniablement à une demande esthétique. Cette demande ne s'est concrétisée qu'à partir du moment où le cinéma d'orientation, dont parle BURCH, a éprouvé ce besoin de redéfinir le réalisme cinématographique, une fois que les moyens d'y aboutir sont réunis. Aussi, les années 20 ne coïncident-elles avec l'apogée du montage, donc avec la fragmentation qui nie les raccords.

Ainsi, pour reprendre les scènes filmiques relevées chez Eisenstein, il y a lieu de préciser que, les juxtapositions de cadrages de mêmes grosseurs réalisés sur un paysage d'émeute, les écarts angulaires trop peu marqués dans la scène de l'écrèmeuse et la juxtaposition de fragments antagonistes dans la scène du départ du train au front, traduisent, chez le cinéaste cette vive intention de transgresser, respectivement, les "lois", dont parle BURCH, à savoir le "raccord dans l'axe", le "raccord avec variation d'axe" et le "raccord de déplacement" ou de "direction".

5- La mobilité du "point de vue" ou la mise en raccord des espaces discontinues.

Faudrait-il tout de même noter qu'en même temps que le cinéma a entrepris l'instauration de ces lois d'orientation empiriques relatives aux raccords de plan à plan qui viennent codifier le point de vue de la caméra, tant au niveau des relations de "grosseurs de plan", et des changements angulaires qu'au niveau des déplacements de tout mobile, il se trouve que la structuration de l'espace cinématographique donna recours à l'utilisation des mouvements d'appareil.

Jean MITRY, en historien animé par la précision historique, souligne: "Ce n'est qu'à partir de 1924 que l'on a pu parler de caméra mobile, celle-ci se déplaçant parmi les personnages du drame et non plus seulement avec eux (Le dernier des hommes de Murnau). Mais cette mobilité ne devint aisée et constamment possible que grâce à la grue (1930). Tout d'abord descriptifs, les mouvements de caméra, peu à peu, prirent une signification psychologique, ne servant plus à décrire les lieux ou à suivre les personnages mais à les situer relativement entre eux, à construire l'espace du drame." ²¹

L'intérêt de ce passage de MITRY se situe, au moins, à 3 niveaux :

1- L'année 1924, date à laquelle le point de vue de la caméra introduit une nouvelle variante dans la structuration de l'espace cinématographique, marque le parallèle avec la mise en accord et en raccord des espaces fragmentaires et discontinus.

2- Cette mobilité accrue ne devint concrètement possible qu'en 1930 grâce aux américains qui mirent au point cet appareil dénommé: "grue américaine". Mais l'année 1930 n'est pas sans nous rappeler l'avènement, voire l'irruption simultanée de la grue, du son et du sujet parlant.

3- Ainsi, cette mobilité, non gratuite, s'est trouvée immédiatement dotée de significations intrinsèques, ce qui permet de comprendre que les mouvements d'appareils produisent du sens et sont investis sur le plan esthétique et ce, à un moment de condensation de matériaux et de supports nouveaux et perfectionnés. Ces derniers n'ont eu lieu, par conséquent, que lorsque ceux qui s'en servent en ont besoin afin de réviser les codes du "réalisme". Nous verrons que, ce sera aussi vrai pour l'ensemble des suppléments techniques ayant accompagné l'adjonction du son à l'image.

Ajoutons, par ailleurs, que les histoires et certaines théories du cinéma viennent à l'idée que cette mobilité s'inscrit dans la logique du cinéma, le cinéma, "art du mouvement" et "architecture en mouvement" appelle nécessairement le mouvement qu'il produit soit par les variations du "point de vue" soit par les mouvements de l'appareil lui-même. Ce qui, de toute évidence, nous rappelle cette tendance à restituer, toujours plus fidèlement, le mouvement.

Comme écrivait METZ: "Historiens et théoriciens du film s'accordent à considérer que l'un des principaux traits qui marquèrent le passage du cinématographe au cinéma, fut la "libération" ou la "mobilisation" de la caméra (...), il a fallu que l'appareil apprenne à changer de place pour qu'éclate cet espace circonscrit, et que le cinéma, de simple moyen de reproduction, devienne moyen d'expression, pour reprendre les termes d'André MALRAUX.²²

Il faut souligner le caractère pertinent que contient ce passage à savoir que, la "mobilité" que prévaut le "point de vue" de la caméra n'est pas survenue accidentellement et que le retard qu'il y a eu en faisant l'économie du mouvement d'appareil s'explique autrement que par des contraintes d'ordre technique. D'ailleurs, METZ, suite à une lecture des conclusions de MITRY, se résout à l'affirmation selon laquelle, c'est le montage et non pas les "mouvements d'appareil", qui a le plus conduit à la mobilité de la caméra.

Ajoutons, également, que c'est le montage et son corollaire le découpage qui ont contribué de près à la libération totale de la caméra. Aussi, faut-il préciser, selon MITRY que les différentes théories du "montage-roi", du "ciné-œil", de la "ciné-langue", qui se sont déployées dans les années 20 - 30, "en arrivaient parfois à faire du montage, le tout du cinéma". Ainsi, la surenchère des réactions dirigées contre les

procédés de montage devait poursuivre son escalade surtout avec l'arrivée du son qui mît fin à l'image "dite muette" et au montage "créateur".

6- L'Irruption du son et la codification du "point de vue"

Il n'est pas étonnant à ce qu'un cinéma soucieux de réactiver constamment "l'impression de réalité", afin de reconduire l'illusion que le film "reproduit la vie", soit, presque simultanément, doté de son, de la panchromatique, de l'éclairage à incandescence, etc. Ainsi, avec l'avènement du son, tous les efforts étaient décuplés en vue de faciliter son entrée sur la scène filmique. Ce qui avait imposé la pellicule panchromatique, laquelle nécessita à son tour, l'utilisation des lampes à incandescence et des objectifs grands ouverts.

C'est à Hollywood, qu'on avait annoncé dès 1929, de façon radicale, la fin des "images muettes". Ces dernières se sont trouvées frappées de tous les vices comme si, c'était au moment même où les images "parlaient" et "chantaient" qu'on s'est rendu vraiment compte qu'il leur manquait cette "vérité" et que le silence est une infirmité.

Cependant, il faut souligner, malgré tout, que le cinéma parlant était scientifiquement et techniquement possible dès les années 1910 - 1915, les travaux de LAUSTE "ont entièrement résolu le problème. A partir de 1912 toute la production cinématographique aurait pu être sonore" (Le Dictionnaire du cinéma).²³

Il y a lieu de rendre compte de ce retard en soulignant les raisons économiques et idéologiques plutôt que d'évoquer le retard de la technique qui empêcherait de perfectionner les brevets de LAUSTE et de FOREST. Ainsi, la lutte des trusts était axée sur le plus pressé, à savoir, les brevets de l'image et les profits immédiats.

Comme les films parlants posent le problème du caractère spécifique des langues nationales, les industriels américains ne voyaient pas la nécessité de renouveler l'équipement des salles d'exploitation pour une industrie qui, vers les années 20, était florissante. En plus, cette image grise et muette persistait à satisfaire pleinement "l'impression de réalité" et à réactiver le "processus de croyance" chez le spectateur.

Ce n'est qu'à la suite de la crise financière qui allait amener la Warner Brothers à la débâcle, que le son arriva comme le sauveur. Toutefois, il est possible d'expliquer le grand succès du sonore par les conséquences économiques de la crise de 1929. "Il fallait donner au public une motivation nouvelle et radicale pour que celui-ci consente à reprendre le chemin des "salles obscures." ²⁴

Or, Aussitôt que l'irruption du son eut fait surface, que la cadence de prise de vues passa de 16 à 24 images par seconde, ce qui amena le recours à la pellicule panchromatique, plus sensible et dont la répartition spectrale s'étend sur tout le spectre visible, afin de compenser la perte de lumière due au changement de la cadence. Cette

même pellicule imposa l'usage des lampes à incandescence, mais comme ces dernières manquaient de capacité d'éclairage il y eut recours aux objectifs grands-ouverts.

Tous ces perfectionnements matériels prouvent la mise au point du son en même temps que la supériorité commerciale des grandes compagnies qui se ruèrent sur le parlant. D'ailleurs, le cinéma américain devait compléter cette mise au point par l'instauration du doublage avec lequel il mit fin à la barrière des langues nationales.

Pour ce qui est du couple lampe à incandescence-pellicule panchromatique noire et blanc, il y a lieu de souligner la production d'une image du monde qui s'ouvre aux valeurs de gris grâce à la sensibilisation de l'émulsion orthochromatique aux autres couleurs du spectre, laquelle sensibilisation est devenue possible autour des années 30. Aussi, un peu plus tard, en 1935, et grâce à l'adjonction des colorants sensibilisateurs, le cinéma fera-t-il usage des pellicules panchromatiques en couleurs qui viendront garantir l'acquisition de la "vision colorée" que le spectateur vérifie habituellement en vision directe.

Notons, surtout, qu'à chaque étape du progrès technico-matériel du cinéma, la métamorphose est décisive qu'elle porte sur la plastique, voire sur la structure formelle de la scène filmique. C'est ainsi, que l'arrivée du son, qu'il soit musique, chant, parole, bruit (même le silence est codifié sur la bande son, il faut dit-on un peu se souffler à l'écoute), a été fatale, un véritable coup de ratissage de quelque trente cinq années du cinéma muet, surtout que le son coïncidait très exactement avec l'apogée du montage et de ses théories.

Comme le témoigne ce réquisitoire que dresse Béla Balazs: "En 1929, j'ai fait la prophétie suivante: au cours des quatre ou cinq dernières années, le cinéma muet avait pris son élan pour une grande évolution. A présent, un nouveau commencement, le cinéma venait juste d'acquiescer des nerfs et de l'imagination. La technique du cadrage et du montage était sur le point de vaincre complètement la réalisation matérielle de l'objectivité primaire. Le cinéma muet était sur la voie d'atteindre une différenciation psychologique et une force créatrice spirituelle d'aucun art n'a jamais eue. L'invention technique du cinéma parlant fit alors irruption comme une catastrophe."²⁵

Vingt ans plus tard, B. BELAZS reprendra sa "prophétie tragique". Pour lui, l'art du cinéma muet a cessé d'être, sous l'effet d'une "nouvelle technique" qui ne s'est pas affinée et qui a fait reculer le cinéma qui venait juste d'atteindre une plus grande productivité.

Aussi, le cinéma "sonore" qui décida de supplanter le langage du cinéma, renoue-t-il avec une parole qu'il puise directement dans la tradition théâtrale occidentale et avec une musique qu'il emprunte de l'arsenal de subterfuges marquant le cinéma muet, à savoir la musique de piano accompagnant les images "muettes".

D'ailleurs, le souci de reconduire aux moindres frais possibles, la tradition théâtrale, permet d'expliquer l'invasion de Hollywood par Broadway, l'énorme appareil théâtral produisant une matière facilement et aussitôt diffusable et consommable. Ce qui contribuait à reconfermer le rôle dominant de Hollywood.

D'un autre côté, le rôle dévolu à Broadway et Hollywood étant de reconduire les intérêts idéologiques d'un système économique ayant subi un rude coup à la suite du crash de Wall street de 1929, et cela "par la fuite en avant dans le spectacle et la récupération de l'amnésie des problèmes par la réflexion humaniste sur la valeur de l'homme".²⁶

Dans ce système de représentation que prévalent les comédies musicales, la parole ne circule que chantée et ce qui est glorifié, c'est le génie américain et la place de l'individu comme héros. Où en est donc, la place de la caméra à l'intérieur de ce système à l'intérieur de ce système narratif-représentatif où le son est réduit à l'usage de la parole, en un mot au dialogue. C'est à dire que l'une des figures stylistiques ayant marqué le cinéma sonore dès le début de son avènement et jusqu'à nos jours fut et reste, désormais, "le champ- contrechamp"

Cela consiste, au cours d'un dialogue, à alterner respectivement les cadrages, pris séparément, des deux personnages. Comme cette figure introduit la "division des plans", il a été établi, empiriquement, sa codification par une règle. Comme le souligne Ph. DURAND: "Le champ-contrechamp, introduisant une discontinuité de l'espace, en cadrages opposés l'un à l'autre, nécessite quelques précautions dans la manière de le réaliser. Il faut justement que dans un renversement de champ, le spectateur ne perde pas pied et accepte sans malaise la succession des prises de vues. Il faut que les espaces qui se font vis à vis, que la place des personnages, la direction de leurs regards, de leur déplacement, obéissent à une logique conforme à celles que le spectateur reconstruit idéalement."²⁷

Il faut surtout préciser, dans ce "montage alterné, des deux espaces correspondant aux deux points de vues de la caméra, que le passage du champ au contrechamp est très fortement régi, voire programmé par la circulation de la parole tenant lieu de navette entre les deux champs respectifs. Aussi, l'emplacement des personnages, leurs déplacements et leurs regards sont-ils successivement codifiés en vue de faire fonctionner le drame, la fiction selon le principe de continuité.

Par ailleurs, il faut souligner que le champ-contrechamp, au même titre que les autres figures de raccord déjà soulignées, introduit la fragmentation pour ensuite la résorber au montage. De ce fait, cette figure achève de réinstaurer la rupture entre le "montage choc" ou le "montage des attractions" et le découpage, laquelle rupture était opérante bien avant l'arrivée du parlant.

D'ailleurs, grâce à l'utilisation des objectifs grands-ouverts qui atténuent la "profondeur de champ"²⁸, donc faute de pouvoir disposer de "courtes focales"²⁹, le cinéma se trouvait contraint, durant une dizaine d'années, d'officialiser et

d'institutionnaliser le morcellement de plans par l'adoption du "découpage invisible" qui suppose a-priori la division en plans et, par voie de conséquence, le montage coulé et effacé.

Or, l'éclipse de la "profondeur de champ" entre 1925 et 1940, nous est, pour beaucoup, un mobile suffisant pour expliquer techniquement le règne du découpage hollywoodien comme mode de représentation quasiment généralisé dans le monde entier. Ici, le point de vue de la caméra est agencé de façon tels que, les angles, les relations scalaires rendent compte des déplacements, des regards ("pas de regard caméra", a-t-on dit), de peur que la typographie des lieux ne soit brouillée, tout cela pour amener le spectateur à noyer sa vision dans l'espace de la narration.

7- Le "point de vue " de l'objectif à court foyer et le découpage en profondeur.

Lorsque vers 1940, les objectifs à courts foyers furent lancés sur le marché de l'industrie cinématographique, des cinéastes comme Orson WELLES et William WYLER, avaient choisi de faire fonctionner la caméra en inscrivant des points de vue qui autorisent une structuration en profondeur de l'espace filmique.

Or, les moyens d'éclairage assez favorables, ajoutés à l'usage de ces optiques à courts foyers, ont permis, techniquement, d'obtenir plus de "profondeur de champ". Celle-ci, à la différence de la profondeur de champ "dite primitive", tenait essentiellement à l'utilisation de la pellicule panchromatique en noir et blanc, dont la gamme de nuances de gris est assez étendue.

Il faut ajouter que chez WELLES, la "profondeur de champ", dans "Citizen Kane", fonctionne à la faveur de la distribution des éléments du décor, des positions et des déplacements des acteurs à l'intérieur du champ et surtout, de l'accentuation de la perspective de l'image, qui est due à des tours de machinations, en l'occurrence, l'utilisation d'un truquage: "Le décor en trompe l'œil".³⁰

Or, étant donné que "la profondeur de champ" découle d'un réglage, donc d'une manipulation technique au même titre que n'importe quelle figure comme le "gros plan" ou le "travelling", pourquoi cet intérêt majeur que lui accordent les discours historique et théorique sur le cinéma?

Il semble que nous puissions cerner l'inscription idéologique de la "profondeur de champ" dans ces propos d'André BAZIN: "La notoriété de Citizen KANE ne saurait être surfaite. Grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise de vues, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent ici des déplacements dans le cadrage choisi une fois pour toutes. Certes, pas plus que Griffith le gros plan, Orson Welles <<n'inventait>> la profondeur de champ; tous les primitifs du cinéma l'utilisaient, et pour cause. Le flou dans l'image n'est apparu qu'avec le montage. Il n'était pas

seulement une servitude consécutive à l'emploi des plans rapprochés, mais la conséquence logique du montage, son équivalence plastique."³¹

Dans ce passage, il se lie clairement ceci:

- La "profondeur de champ", c'est cette netteté accrue, ce "gain" de netteté, qui se traduit, dans le discours de BAZIN, par un "gain de réalisme". Cette mise en profondeur, qui permet, en une seule prise de vues, de rassembler plusieurs espaces morcelés, se donne comme le substitut au montage avec son corollaire le "découpage".³²

- Le montage (ou le couple découpage-montage) est responsable du flou qu'il y aurait dans l'image, il est l'opposé de la "profondeur de champ".

Ainsi, nous pouvons traduire ce raisonnement en soulignant le fait que la "profondeur de champ" ait pour rôle de résorber la fragmentation introduite par le découpage invisible. Aussi, BAZIN parle-t-il dans la suite de son texte, de cette transgression des "règles du réalisme par un découpage faisant un usage intensif du "champ-contrechamp" qui correspondait à l'avènement du sujet parlant.

BAZIN réfute, même, le montage invisible, effacé et où les coupes sont masquées vis à vis du spectateur. A partir de là, nous comprenons mieux que la résurgence de la "profondeur de champ" coïncidait avec la généralisation du découpage comme mode d'écriture dominant. Car, même invisible, le découpage "produit des effets de travail" selon l'expression de J.L. Comolli.

Il faut également ajouter que, la structure de "l'image en profondeur" ne fait que reconformer le triomphe de la perspective et la réorganisation, sans arrêt, de l'écran bidimensionnel. Il s'agissait bien, dans les années 40, des objectifs à "courts foyers" qui présentaient un tout autre codage perspectif par comparaison aux focales "moyennes". Comme le précise Guy FICHMAN: "La diversité des objectifs (les différentes focales) s'apparente aux différentes constructions perspectivistes (on sait à la suite de FRANCASTEL que la perspective comporte plusieurs systèmes perspectivistes). Cela est vrai même pour les très grands angulaires, fisheye compris, ils correspondent à la perspective curviligne."³³

8- Le Cadre ou "le point de vue" d'une fenêtre franchement rectangulaire.

Faudrait-il tout de même préciser que la structuration perspectiviste des espaces pictural, photographique, et cinématographique, est partie prenante de la présence immuable du cadre, voire de cette "fenêtre ouverte sur le monde". C'est, donc, en fonction du cadre faisant office de cache et de coupe sur un espace immédiat, que découle cet univers perspectif et figuratif.

Comme le souligne, parfaitement bien, Martine DEBORNE: "Le Problème de la représentation est toujours posé en Occident à partir de la clôture d'une surface,

l'inscription venant en section, coupe, exclusives d'un dedans et d'un dehors par le cadre: Dès lors, le cadre constitué, le spectacle peut déclencher ses parades à l'abri de toute contamination, de toute dilution de sens. Le statut de la représentation est tout entier lié à cette propriété des rectangles qui la détermine dans la mesure où écrire, peindre, c'est avant tout et immédiatement, tracer une bordure déjà là." ³⁴

De ce fait, de tous les arts plastiques, le cinéma a été, historiquement le plus marqué par la présence immuable du cadre, lequel occupe une chaîne d'appareillage assez lourd, ³⁵ qui va de la fenêtre d'impression, se poursuit en passant par la tireuse jusqu'à atteindre la fenêtre de projection dont les lumières dessinent les contours du rectangle-écran, étant celui du fantasme.

Cependant, ce rectangle n'a pas conservé toujours le même format d'image, lequel renvoie à un format de pellicule ³⁶. En effet, il y a lieu de préciser que le vieux 35 a résisté dans sa vieille norme héritée d'Edison pendant plus d'un demi-siècle. Ce film, au format de pellicule de 35mm avait un format d'image de 1,33 x 1 qui fut le format d'image du cinéma muet (avec une image de 18 x 24 mm) avec un défilement vertical de la pellicule se faisant sur quatre perforations.

Or, ce qui allait être modifié, depuis le parlant, c'était le format d'image. Et avec l'adjonction de la piste sonore, l'image s'est trouvée tronquée dans le sens de la largeur et depuis, comme on avait imposé que se soit définie la proportionnalité de la hauteur et de la largeur des images par un rapport indépendant du format de film, le nouveau format standard venait annuler l'ancien standard qui passa de 1,33 x 1 à 1,37 x 1 (avec une image de 16 x 22mm).

Ainsi, le "point de vue" de la caméra s'est trouvé assujéti à une "mise en cadre" qui consiste à faire tenir une composition plastique dans un rectangle de 1,37 x 1. Aussi, le nouveau standard nécessite-t-il que l'image soit tronquée dans le sens de la hauteur afin que cette rectangularité soit conservée. ³⁷ Celle-ci, va pouvoir acquérir des proportions souvent trop prononcées avec le lancement du procédé "scope" ³⁸ et, par voie de conséquence, du film large 70mm, qui présentent respectivement les formats d'image : 2,35 x 1 et 2,2 x 1.

L'Avènement du scope coïncide avec le lancement des superproductions hollywoodiennes aux décors immenses. Aussi, ce format amène-t-il à réorganiser l'écran plastique à deux dimensions, en raison de cette "rectangularité" trop poussée et qui venait d'introduire une sorte de déséquilibre quant à l'emplacement des différents éléments "compositionnels" de l'image à l'intérieur du cadre, surtout quand il s'agit des cadrages rapprochés avec amorce.

Ainsi, comme l'attention est dirigée vers l'arrière plan du cadre, cet objet, qui occupe le premier plan de l'image acquiert des proportions considérables malgré le fait que l'étagement en profondeur est assuré et que le plus petit élément figuratif figure le plus éloigné.

Retenons qu'avec le scope, le "points de vue" de la caméra accusaient une sorte de "photographisme" assez accentué. On se souvient, certainement, d'une certaine lenteur qui frappa les "plans fixes" et les panoramiques cadrant des paysages immenses, ceux de l'Arizona ou du Colorado. Cela tenait conjointement à des points de vues de la caméra, faisant usage des mouvements d'appareil, comme le travelling, le panoramique et surtout des mouvements combinatoires ou "mouvements de grue", lesquels sont associés à l'utilisation des courtes focales et aux cadrages en plongée.

Soulignons que le lancement des procédés scopes et des écrans panoramiques correspondait à l'avènement de la Télévision qui a retenu un bon nombre de spectateurs chez eux, eux qui avaient l'habitude de fréquenter les salles de cinéma. A cet égard, le scope n'est qu'une contre-attaque contre ce nouveau mode de lecture à usage domestique, afin de faire face à la crise de fréquentation des années 50.

Il fallait, pour le cinéma américain, de sortir, à chaque fois que ça s'impose, une nouvelle arme pour qu'il puisse préserver son hégémonie commerciale, culturelle et idéologique. Il impose, ainsi, un produit sous une forme nouvelle afin de détourner la désaffection du public pour le cinéma.

9- Le Cinéma "direct" ou le "point de vue" d'une caméra au prise avec le "réel authentique".

Alors que les tentatives des concepteurs et fabricants de caméra et de surfaces sensibles se décantaient autour de deux formats de film: le 35mm et le 70mm avec les formats d'image: 1,37 standard, le 2,35 par compression optique sur film 35, et le format 2,2 sur film 70 mm ; un autre format le 16mm fit irruption et se fit adopter par les tenants d'un courant esthétique refusant de souscrire au mode dominant de l'écriture cinématographique.

En effet, le film 16mm, qui est considéré par les fabricants de pellicules et de caméra comme support semi-professionnel, devient le support recommandé par la Télévision depuis les années 50. On s'en servait, notamment, pour le reportage et le documentaire. Mais c'est vers les années 60 que ce film devint le support préféré du cinéma "dit direct".

L'usage intensif de ce support devenait aisé grâce aux améliorations portées au niveau du poids de la caméra, du bruit du moteur, de la rapidité de la pellicule et surtout de l'enregistrement sonore, voire du synchronisme entre l'image et le son. Or, le synchronisme qui nécessitait l'utilisation d'un fil de "synchro" entre la caméra et le magnétophone, fut un grand obstacle pour une parfaite liberté de la caméra, celle-ci devenant possible grâce à la synchronisation par des oscillateurs à Quartz qui éliminent l'encombrement dû à ce fil.

Il faut préciser que le "cinéma direct", qui émerge vers les années 60 pour se substituer à la notion de "cinéma vérité", entoure une double signification: Il signifie une technique d'enregistrement de "l'espace profilmique"³⁹, mettant en cause les méthodes conventionnelles du tournage, comme il désigne une esthétique fondée sur un certain usage de la parole. Il s'agit de redonner à la parole sa fonction essentielle en favorisant le "contact direct" et authentique avec la réalité "vécue".

Cette conception de la "réalité vécue" de l'enregistrement du "réel sur le vif", a été dès le départ, portée sur la caméra et son "point de vue". Or, pour les partisans de cette pratique du cinéma, il importe de favoriser un enregistrement simultané de l'image et du son sans intervention du caméraman et sans porter atteinte à "l'authenticité" de l'événement.

C'est le "cinéma direct" français, de Jean ROUCH qui mérite une attention particulière par la mise en œuvre d'une esthétique qui prend corps chez le cinéaste-ethnologue. Le "direct" de ROUCH est inséparable de l'école canadienne qui, avec Michel BRAULT, instaura un nouvel usage de la caméra et du son. Il s'agissait de libérer la caméra de son trépied pour lui donner une entière liberté de déplacement.

Cette utilisation de la caméra portée, associée à l'usage du magnétophone à synchro pilote, est devenue, avec ROUCH, une pratique filmique qui montre à quel point le "direct" verse dans la fiction. Comme le souligne M. MARIE: "L'Apport de considérable de ROUCH est d'avoir provoqué une réflexion sur la question du sujet, point faible de l'école canadienne, et d'avoir bouleversé les frontières entre cinéma fictionnel et document. Désormais, le direct remet en cause les méthodes de tournage du cinéma traditionnel, et c'est sans doute Godard qui tirera le premier l'enseignement de Jean ROUCH en réalisant ses films en 35 avec son synchrone."⁴⁰

Parmi les films rares réalisés par Rouch, on peut retenir son court métrage: "Gare du Nord" réalisé en 1964. Il s'agit d'un film entièrement tourné en une seule prise de vues d'une durée de vingt minutes. Et ROUCH, faisant usage du plan séquence, il utilisait sa caméra portée en lui faisant subir toutes les possibilités de cadrage fixes et en mouvement.

La figure la plus utilisée par ROUCH, demeure le "travelling avant" qui cesse d'être un mouvement descriptif pour devenir, au fur et à mesure qu'on avance, un mouvement subjectif qui favorise la découverte et la montée dramatique. Notons que ROUCH réalise ainsi une fiction qu'il improvise totalement en suivant un personnage dans une gare. Le son du film est un son direct et synchrone et n'a subi aucun traitement au mixage.

Cette pratique du cinéma qui se veut une mise en cause des méthodes de tournage du cinéma de fiction et de narration a, surtout, favorisé depuis 1968, une conception évangéliste de la "révélation du réel authentique" par une caméra contemplative ne faisant aucune intervention sur ce réel, sans découpage à l'appui, et

par l'utilisation du micro qui dit-on "doit capter" tous les bruits, donc tout "l'espace sonore", lequel enveloppe la parole "vécue" et "authentique".

Une telle problématique du "vécu réel" et de la "réalité brute", a laissé croire à ses partisans qu'il n'y a point de fiction ni d'intervention du cinéaste sur le réel enregistré, ni occultation du son. Pourtant, il est évident que nous ne pouvons, en aucun cas, assimiler le travail de la fiction dans le cinéma traditionnel aux seuls préparatifs du "découpage" et de la "continuité dialoguée". La fiction commence dès qu'on se soucie de savoir comment cadrer, sous quel angle filmer, avec quelle focale obtenir la perspective voulue, etc.

Aussi, le cinéaste qui affirme ne pas "intervenir" sur le "réel", choisit-il délibérément ses angles, sa focale, donc son cadrage ? Ces choix ne peuvent être que des choix esthétiques et non neutres à l'égard d'une "réalité ambiguë", selon le terme d'André BAZIN. De ce fait, "le point de vue" de la caméra, dans le cadre d'une reproduction du "réel authentique", échappe nécessairement à la soi-disant garantie de "passivité" et de "neutralité". Or, nous ne pouvons en aucun cas postuler la "non-intervention" du cameraman en dehors des paramètres plastiques et esthétiques à partir desquelles se soutient tout "point de vue" de la caméra donc tout cadrage.

Certes il n'est pas ici question de pousser la réflexion par rapport à cette problématique du cinéma vérité surtout que ce qui est visé dans notre propos c'est qu'à travers la technique du tournage du cinéma direct il y a cette volonté d'engager la rupture avec le mode d'écriture et d'expression du cinéma dominant. Comme écrivait Gilles MARSOLAIS à propos du direct : "Ce cinéma nouveau ne prétend pas apporter la vérité sur un plateau d'or, mais il vise plutôt à poser le problème de la vérité au niveau des rapports humains. C'est avant tout un cinéma de la communication." ⁴¹

Conclusion

Les développements qui précèdent se soutiennent d'une approche méthodologique ayant défini et forgé le concept de "point de vue" qui, en fin de compte, tient lieu d'instrument d'analyse à caractère descriptif, sachant que les éléments décrits rejoignent parfaitement les éléments couramment décrits dans une "analyse de film" et qui sont des éléments de la narration, de la mise en scène et certaines caractéristiques de l'image et de la bande sonore.⁴²

Seulement, ici, la composante descriptive de notre analyse s'apparente plus à un discours sur le cinéma qu'à un discours sur le film. Et les éléments "décrits, analysés" sont subordonnés à la prise en compte de la conjoncture historique. Or, sur ce plan là, le fait d'avoir abordé des questions relatives à la naissance du cinéma et à sa spécificité comme déroulement spatio-temporel et ce, par rapport à la question du "point de vue", définit un autre regard sur l'histoire technique et esthétique du cinéma.

En synthétisant les développements et les observations ainsi recueillis nous pouvons déduire ce qui suit :

1- Les discussions autour de la naissance du cinéma, les querelles à propos de l'antériorité de l'invention et le fait que le cinéma se soit frayé difficilement une place lui conférant le statut d'une pratique artistique, montrent, techniquement comme esthétiquement, que la pratique filmique est, d'emblée, une pratique imprégnée d'idéologie.

2- La constance du "point de vue" de la caméra, ajoutée au déplacement de la scène filmique à l'intérieur des studios pendant une période "dite primitive", nous permettent de saisir le caractère déterminant des facteurs techniques et économiques dans l'orientation du "point de vue" de la caméra

3- La naissance de l'espace filmique due essentiellement à l'essor des pratiques et des théories du montage du cinéma russe des années 20 constitue inévitablement le détonateur de la contre-attaque opérée par le cinéma hollywoodien, laquelle contre-attaque avait imposé un mode d'écriture et de lecture filmique dominant.

4- Nous pouvons relever le fait qu'à chaque étape de l'évolution matérielle et technique du cinéma, corresponde, sans cesse, un perfectionnement technique nouveau qui se donne pour un "gain de vérité" qui disqualifie, périmé, fige et neutralise l'étape antérieure. En fait, cette dernière est frappée de tous les défauts alors qu'elle fut jadis plébiscitée comme la qualité qui manquait au film.

Il faut, également, souligner que derrière ces suppléments techniques qui s'inscrivent, idéologiquement et à chaque étape comme un manque à gagner sur la scène filmique, il se trouve un monopole qui est américain. Il a débuté en 1927 avec la projection du film parlant et chantant: "Le Chanteur du Jazz", qui a imposé que soit

révisé le rendu des gris produit par la pellicule, il s'est, ensuite, poursuivie en 1935, avec la panchromatique en couleurs aux procédés soustractifs qui concurrencent les procédés additifs de la firme italienne: "Technicolor". Et à nouveau vers les années 50, la contre-attaque sera réactivée avec la mise au point technique des "procédés scopes" et de "l'écran large" considérés comme réponse à la crise de fréquentation infligée par le lancement de la Télévision.

5- Le cinéma direct français et canadien constitue une esthétique différente qui signifie une transgression des méthodes de tournage et de montage du cinéma dominant. Aussi les pratiques de tournage et de montage de ROUCH, BRAULT sont-ils à mettre en relation avec l'avènement presque simultanée de la "nouvelle vague"⁴³ en France. Il faut insister sur le fait que "La nouvelle-vague est une technique cinématographique, celle de ces réalisateurs comme François Truffaut Jean-Luc Godard Claude Chabrol Eric Rohmer, celle qui défie les lois du cinéma narratif traditionnel, celle qui interpelle son spectateur.

"Les arrêts sur l'image, les variations de vitesse, les fausses coupes et les plans très longs ne sont que quelques exemples de cette technique. La nouvelle-vague est aussi une attitude, un désir profond et solidaire de jeunes réalisateurs de produire des œuvres à la fois personnelles et nouvelles, une ambition très grande sans doute mais qui en France dans les années 60 a permis une renaissance extraordinaire."⁴⁴

6- Corrélativement, il est tout à fait aisé de soutenir l'idée que notre approche de la question du "point de vue" au cinéma nous a conduit à opérer une incursion dans le domaine du film et de ses lois formelles pour la simple raison que la réflexion sur la technique est fatalement une réflexion sur l'esthétique et qu'il est tout à fait possible d'assimiler technique et esthétique.

Par conséquent, afin proposer de nouvelles pistes pour prolonger cette étude, il est possible de soutenir le raisonnement suivant : Si la notion de "point de vue" était "opérante" et "structurante" au niveau de l'analyse menée autour de l'évolution matérielle et technique du cinéma elle est, certainement, opérante au niveau d'une double approche, la première, étant une approche du type synchronique de l'espace où il serait question d'analyser les paramètres plastiques de l'image filmique par rapport à la question du "point de vue".

La seconde étant une approche diachronique de l'espace s'attacherait à étudier l'espace au cinéma dans son déroulement spatio-temporel et qui montrerait à travers les règles de la continuité spatio-temporelle à quel point le "point de vue" de la caméra est parfaitement codifié dans le cadre de l'institution cinématographique dominante.

* ¹ Nous entendons par matériel la conception et la fabrication des différents organes de la caméra, le film, les moyens d'éclairage, etc. Par technique nous entendons la manière de s'en servir à des fins esthétiques. Ce qui permet, en fin de compte, d'assimiler matériel et technique.

² Dans "Histoires de cadrage" <http://www.ac-creteil.fr/crdp/artecole/pres-piste.html> Décembre 1999

³ Jean Patrik LEBEL dans son ouvrage : "Cinéma et Idéologie" appuie la thèse selon laquelle la technique au cinéma est exacte, neutre et n'a rien d'idéologique. (<< Cinéma et Idéologie >> Paris Ed. Sociales, 1971)

⁴ Martin Kronstrom : "Le réalisme au cinéma : Néoréalisme italien et réalisme classique hollywoodien. Du réalisme humain au réalisme systématisé". Cadrage : <<le magazine du cinéma international>>, <http://www.cadrage.net/dossier/realisme/realisme.html>, Décembre 1999

⁵ Jacques DESLANDES: "Histoire comparée du cinéma", Tome I (De la cinématique au cinéma 1826 - 1896), Paris, Casterman 1968: page: 26

⁶ Cité par J. DESLANDES, dans "Histoire comparée du cinéma", Tome I Op. Cit. Page: 141.

⁷ Cité par J. DESLANDES. Op. Cit. Page: 144.

⁸ J.L. COMOLLI : "Technique et idéologie..." Les Cahiers du cinéma n° 229, Mai 1971 page 14.

⁹ Cité par Georges SADOUL: "Histoire générale du cinéma", Tome I, "L'invention du cinéma", 1832 - 1897 (Paris. E. Denoël, 1948), page: 217 - 218.

¹⁰ Dans "Histoire comparée du cinéma"... Tome I. Op. Cit. p.p: 213-214

¹¹ J.L. COMOLLI: "Technique et Idéologie..." (4) Les Cahiers du cinéma n°: 233, Nov. 1971 page: 41

¹² Michel MARIE: "Montage" (dans "Lectures du film", par Jean COLLET, M. MARIE, D. PERCHERON, JP SIMON, M VERNET, Ed Albatros, 1975, page: 159

¹³ G. DELEUZE souligne cette pratique du cadrage qui considère l'espace cadré par la caméra, comme figurant des tranches d'espaces parallèles, chacune est située en position frontale par rapport à la caméra et perpendiculaire par rapport à l'axe de cette dernière.

¹⁴ Gilles DELEUZE: "L'image - Mouvement", Les Editions de Minuit, 1983 page: 40

¹⁵ Dans "L'image-mouvement", Op. Cit, page: 40

¹⁶ Nous pouvons aisément prolonger cette énumération en citant "Naissance d'une nation" de Griffith qui, développant l'expérience de Porter, découvre avec force les mérites du montage parallèle dans la scène de l'assassinat du président Lincoln et dans le tournage des batailles.

¹⁷ Cette manière d'introduire des écarts angulaires très peu sensibles sera considéré à partir de l'avènement du parlant comme une transgression de la règle des trente degrés imposée par le cinéma hollywoodien.

¹⁸ Cité par Philippe DURAND: "L'Acteur et la Caméra", (Paris, Editions Techniques européennes, 1974, page 139

¹⁹ Dans: "Montage" (Lecture du film), Op. Cit. page: 161

²⁰ Noël BURCH: "Praxis du cinéma" (Paris, Gallimard, Collection le chemin, 1969). Page: 20

²¹ Jean MITRY: "Esthétique et psychologie du cinéma". Tome II Les Formes. Editions universitaires, page: 29.

²² Christian METZ: <<Montage et discours dans le film>>, dans: "Essais sur la signification au cinéma", Tome II, (Paris, Klincksieck), 1972, page: 89.

²³ Cit. par J.L.COMOLLI. Dans: "Technique et Idéologie..."(5). Les Cahiers n° 234 - 235. Jan - Fev 1972. Page: 99

²⁴ Michel MARIE: "SON", dans "Lectures du film". Op. Cit. page: 200

²⁵ Béla BALAZS: "Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau. Edition Payot, Paris 1979, page 189.

²⁶ J.L. COMOLLI: " Technique et idéologie..." (6) Quelle parole? Les Cahiers du cinéma" n°: 241, Sept-Oct 1972, page 20.

²⁷ Dans: "L'Acteur et la caméra". Op. Cit. page: 24

²⁸ La profondeur de champ c'est cette portion de netteté à l'intérieur du cadre de l'image et qui s'étend entre la distance minimale et la distance maximale de netteté comprise de part et d'autre de l'endroit sur lequel est effectuée la mise au point.. Elle s'allonge en fonction de la focale, plus la focale est courte (donc plus le champ de l'objectif est grand) plus la profondeur de champ est importante

¹ Les "courts foyers" sont des objectifs à angle de champ large. William WYLER et Orson WELLS les ont utilisés vers les années 40 dans un but de structurer les scènes en profondeur. Des théoriciens comme MITRY et BAZIN, ont conféré à la profondeur de champ le statut de figure stylistique.

¹ Dans le "décor-en-trompe-l'œil", il s'agit pour le décorateur, de prolonger un décor en fixant à l'arrière plan de ce dernier une immense toile sur laquelle figurent en profondeurs, des éléments qui rappellent ceux de l'avant plan. Ce truquage ressemble à un autre plus élaboré techniquement, appelé "Transparence". Il s'agissait de remplacer la toile peinte par une projection, parfois même, animée sur un écran situé à l'arrière plan.

¹ André BAZIN: "Qu'est ce que le cinéma"? Paris, Ed. du cerf. Coll. 7ème Art. 1975, page: 73

¹ Nous savons que le découpage suppose l'antériorité d'une fragmentation des espaces qu'un montage coulé et effacé aura résorbée.

¹ Guy FICHMAN: "D'où viennent les images claires?" Dans: Cinéma. Théorie. Lecture." Textes réunis par Dominique NOGUEZ. Ed. Klincksieck. Paris, 1978, page: 199

¹ Martine DEBORNE : "Décrire", revue ça n° 1

¹ Précisons qu'en imposant un format de pellicule, cela équivaut, pour l'itinéraire de la chaîne, à imposer le même format de pellicule de la prise de vues à la projection. D'où la "guerres des formats" déclenchée depuis l'avènement du Cinématographe pour des buts commerciaux et qui a abouti au lancement d'une trentaine de formats de pellicule classées par largeur croissante de pellicule.

¹ Le format de pellicule est caractérisé par la largeur de la pellicule, alors que le format d'image se caractérise par les proportions de la largeur et de la hauteur de l'image. Ça résulte d'un rapport qui divise la largeur par la hauteur.

¹ On sait que l'image muette qui a été une première fois, tronquée dans le sens de la largeur afin de loger la piste sonore, est devenue, plutôt, de forme presque carré. Or, on a dû la tronquer dans les sens de la hauteur et de ce fait, le format passera à un rapport de 1,37 x 1.

¹ Le format scope conserve le même format de film 35mm. Mais à la prise de vue grâce au système optique l'anamorphoseur qui comprime l'image, ce qui permettait de couvrir un grand panorama à la prise de vues. Et à la projection il ya décompression permettant en fin de compte de loger 2 fois plus d'espace projetable.

¹ L'Espace profilmique désigne l'espace ayant servi au tournage.

¹ Dans: "Direct". (Lectures du film). Op. Cit. page: 82

¹ Gilles MARSOLAIS : "L'aventure du cinéma direct", Paris, Ed. Seghers 1997, page 22

¹ Jacques AUMONT, Michel MARIE : L'Analyse des films, Paris, Coll. Nathan, 1999, page : 35

¹ Mouvement créé par des critiques au Cahiers du cinéma devenus cinéastes en réaction au "cinéma de Papa", cinéma traditionnel français. Connu par la transgression des lois du cinéma narratif classique : montage éclaté, tournage libéré et hors du studio, fausses coupes, longs plans, arrêt à l'image, etc. Il faut rappeler à cet égard, le manifeste du mouvement intitulé: "Une certaine tendance du cinéma français" écrit par F. Truffaut et publié dans les cahiers du cinéma en 1954.

¹ Philippe LEMIEUX : "Nouvelle vague", <http://cours.cstj.net/530-gjb-p.l/nouvelle.htm>. Janvier 2001.