

PASCAL BONITZER

Le champ aveugle
Essais sur le cinéma



CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

Extrait de la publication



ISBN 2-07-021711-6

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© *Éditions Gallimard, 1982.*

Imprimé en France

INTRODUCTION

Dans une belle nouvelle de Roald Dahl ¹, un enfant, fasciné par les couleurs et les motifs d'un grand tapis, se lance à l'aide de ceux-ci dans une épreuve singulière, entre la marelle et la roulette russe. Il va lui falloir traverser la surface du tapis de bout en bout, sans jamais toucher du pied les motifs rouges, identifiés à des braisiers ardents, ni les motifs noirs, assimilés à des nœuds de serpents venimeux, les seuls éléments autorisés étant les jaunes, inégalement espacés.

Les enfants, quand ils jouent, sont, dit-on, sérieux. La nouvelle consiste à prendre au sérieux ce sérieux : la métamorphose du tapis devient réelle. L'enfant fait au départ comme si les motifs rouges étaient des flammes, comme si les noirs étaient des reptiles, mais le « comme si », qui définit proprement le jeu, le pas-sérieux du jeu, disparaît subrepticement au fil du récit, à mesure que le jeu est pris au sérieux par l'enfant. Plus augmente le

1. « Jeu », in *Bizarre ! Bizarre*, Éditions Gallimard (Folio).

risque d'une perte d'équilibre, plus les motifs noirs et rouges prennent de consistance menaçante, se font gouffres cruels et langues ardentes. A la fin, l'enfant, en perte d'équilibre, tombe : « *Au dernier moment, il étendit instinctivement sa main pour amortir sa chute. Il vit alors cette main nue s'enfoncer dans la masse grouillante, d'un noir luisant. Il poussa un long cri d'épouvante.* »

La nouvelle s'achève sur l'évocation de la mère, cherchant, au loin, dans le soleil, son enfant.

Que s'est-il passé ? Loin du soleil, le rectangle plat du tapis s'est creusé d'abîmes effrayants. L'« impression de réalité » réclamée pour assurer le sérieux du jeu s'est faite mortelle. Les motifs dissociés du tapis ont dépouillé leur forme rassurante pour se faire forces sauvages, intenses.

N'est-ce pas quelque chose de cet ordre qui se passe, « primitivement », au cinéma ? N'est-ce pas cela justement qu'on appelle l'« impression de réalité » cinématographique ? Le rectangle plat du tapis, c'est, au cinéma, le rectangle de l'écran. Le phénomène premier du cinéma, c'est ce mouvement qui saute à la figure des spectateurs, lorsque la surface blanche disparaît, les lumières de la salle éteintes, loin du soleil, pour céder la place au jeu mouvant des ombres et des lumières. Comme l'enfant à la surface du tapis, frayant son chemin entre les motifs dissociés et intensifiés, le spectateur est sur l'écran. Ce qu'on appelle aujourd'hui les films-catastrophes, les superproductions apoca-



*... Il faut que nous puissions croire
à la réalité des phénomènes tout en les sachant truqués...*

*An American Werewolf In London
(Le Loup-Garou de Londres), de John Landis.*

lyptiques tels que *La Tour infernale* (les flammes) et les super-serials tels que *Les Aventuriers de l'arche perdue* (les serpents) ne feraient ainsi qu'exploiter un phénomène primitif, dans tous les sens du terme, du cinéma.

La différence entre ce qui arrive dans la nouvelle précitée et ce qui se passe au cinéma est que, dans le second cas, l'écran subsiste, l'épouvante et le danger sont dévolus aux protagonistes de l'histoire, l'identification est sans danger. « Il faut, écrit Bazin à propos de situations dangereuses présentées à l'écran, que nous puissions *croire* à la réalité des phénomènes tout en les *sachant* truqués². » Le cinéma présente ainsi, au niveau de la réalité, une sorte de schize qu'il faudrait conjurer d'un désaveu : c'est la racine du fétichisme.

Descartes se demandait, en regardant les passants du haut de sa fenêtre, ce qui pouvait bien l'assurer que les formes vêtues qu'il percevait étaient bien des humains, des semblables, et non des androïdes mus par des ressorts et des mécanismes d'horlogerie. Cette schize de réalité, ce doute ontologique, le cinéma à la fois les reproduit et les conjure : un film fantastique célèbre comme *Invasion Of The Body Snatchers* (Don Siegel) n'est que l'exploitation sous forme d'un scénario d'épouvante de la méditation cartésienne ; où non seulement les

2. « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma? (ontologie et langage)*, Éditions du Cerf.

vêtements, mais le corps même, l'apparence tout entière du voisin, du papa, de la maman, du tonton, — *larvatus prodeo* — sont les masques du Tout-Autre, des étrangers hostiles venus du fond de l'espace. Il suffit de le suggérer, et de filmer : le principe d'inertie de l'enregistrement cinématographique fait le reste, et les conduites les plus familières deviennent *unheimlich*.

Les textes qui suivent, pour la plupart, soit repris d'articles des *Cahiers du cinéma* (et fortement remaniés), soit inédits, interrogent le cinéma dans ses rapports avec la «réalité». Quelques noms jalonnent cette interrogation : Lumière, Griffith, Eisenstein, Bazin, Rossellini, Hitchcock, Godard. Ils représentent les moments forts du jeu du cinéma avec la réalité, soit sous la forme d'un morcellement impitoyable — les avatars du montage, des plans cinématographiques —, soit sous la forme d'un respect équivoque. Je tente de montrer, à propos du suspense hitchcockien, le rôle, généralement sous-évalué, de la nature et du naturel dans ce cinéma pervers, dans ses rapports avec la fonction de la tache et du regard. C'est dans le même ordre d'idées que j'évoque au passage, très rapidement, la redistribution des cartes que prétend opérer la vidéo. J'insiste sur les fonctions particulières, dans le champ cinématographique, du gros plan, de la profondeur de champ et de ce qu'on appelle le hors-champ. J'interroge enfin, succinctement, l'apport du cinéma moderne, son non-réalisme absolu. Les textes qui suivent ne prétendent pas, sur

toutes ces questions, offrir une réflexion exhaustive, mais simplement les ouvrir et les creuser un peu, dans la proximité des films et des auteurs qui, à différentes époques, ont défini la règle du jeu.

Qu'est-ce qu'un plan ?

La profondeur de champ devait également conduire, par la même logique du réalisme, l'auteur de Citizen Kane à identifier le plan à la séquence.

André Bazin.

Comme toute histoire, celle du cinéma est l'histoire des divisions, des déhiscences, des ruptures qui ont affecté l'art du film, l'ont transformé et l'ont fait ce qu'il est. Une histoire pleine de bruit et de fureur (pas seulement sur les écrans, mais derrière), de polémiques sanglantes, de déchets et de cadavres. Inextricablement liée à cette histoire, faisant partie d'elle, est celle des théories du cinéma.

Le cinéma s'est nourri, depuis les origines — et même peut-être avant — de théories, ses plus grands inventeurs étaient aussi des théoriciens (ils inventaient son langage, c'étaient, selon le mot de Roland Barthes, des « logothètes »), et le cinéma n'a jamais été aussi grand, aussi fécond, aussi vivant qu'à l'époque où les théories le traversaient et s'y affrontaient — époque, il est vrai,

où le cinéma ne se confondait pas encore tout à fait avec le show-business et où la théorie ne s'était pas encore réfugiée à l'Université, dans l'ennui des analyses plan par plan, mais se trouvait mise en pratique dans les films.

Le dernier avatar, le point d'orgue en même temps que, si l'on veut, la réduction caricaturale de cette coproximité de la théorie et de la pratique cinématographiques auront peut-être été, dans la période récente, les formules lapidaires de Godard dans sa série « militante » d'après 68, et notamment le mot fameux, mot de la fin peut-être (dans un carton de *Vent d'est*) : *ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*.

Juste une image, pourquoi, en effet, ne pas repartir de là ? Pourquoi ne pas questionner à nouveau le corps, le langage du cinéma à partir de cette formule étrange et belle simplement de ce qu'elle semble osciller au bord du pur non-sens — car enfin, sauf à l'interpréter selon la théorie moderne du signifiant ¹, que faire de « juste une image » ?

Il y a eu, certainement, quelque chose d'héroïque, dans la tentative de Godard de réduire le cinéma à ses images seules. Un film ne se présente en effet jamais seulement comme une chaîne d'images, si l'on entend par là

1. Le signifiant ne veut rien dire et ne signifie rien, sinon dans son opposition à un autre signifiant ; il « représente le sujet pour un autre signifiant ». « *Juste une image* », s'entendrait alors ainsi : cette image n'est pas le reflet (juste) de la réalité, mais il faut seulement (juste) la considérer dans le rapport qu'elle entretient avec les autres images. Godard lacanien.



... Le plan, qui est autre chose que l'image...

Confidential Report (M. Arkadin), d'Orson Welles.

ce qui tout uniment s'offre à la vue. Sans parler du son — auquel Godard avait précisément dévolu, dans les films de cette époque-là, la « justesse » dont il voulait les images privées —, tout le monde sait que dans un film on n'a pas affaire à de seules images, justes ou non, mais à une réalité plus ou moins truquée, découpée et ordonnée dans la plupart des films en *scènes*, en *séquences*, et métonymiquement en *plans*. Je dis « dans la plupart des films », parce qu'il existe des cas (documentaires, avant-garde, des films tel que *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet par exemple) où du moins les notions de scène et de séquence ne paraissent pas pertinentes (elles supposent une continuité narrative qui peut être absente).

En revanche, il paraît impossible de filmer sans faire des plans. Dès qu'il y a cadrage, il y a délimitation d'un champ et (au moins) d'un plan. Tout film semble se composer et se décomposer en une série de plans, et le plan, qui est autre chose que l'image, apparaît ainsi comme ce qui donne à chaque image son unité différentielle.

C'est à partir de la notion de plan, en tant qu'unité filmique de base, qu'on peut parler de « langage cinématographique ». C'est en fonction de certains types de plans qu'on a pu parler d'une « évolution du langage cinématographique » : l'usage du gros plan chez Eisenstein, le plan-séquence chez Welles, Wyler ². (Je vais revenir sur ces notions.)

2. Voir André Bazin, *passim* et notamment : « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ? (ontologie et langage)*, Éditions du Cerf.

Si en effet Godard a pu, dans *Vent d'est*, insérer entre deux images le carton : *ce n'est pas une image juste*, etc., le carton en question ne dit rien pour autant de ce qui fait cette image *une*, ce qui la sépare des autres, la fixe et l'isole dans le flux de la bande-image. Avant d'apparaître, de durer un temps et de disparaître, sur l'écran, par l'effet du déroulement, à raison de 24 par seconde, de tous les photogrammes qui la composent, il a bien fallu que cette image, quelle qu'elle soit, ait d'abord été cadrée dans l'œil de la caméra, fixée ainsi selon certaines limites spatiales, en surface et en profondeur, enregistrée, en mouvement ou non, selon certaines limites de temps, puis montée sur d'autres images, dans le rouleau de la pellicule. Une telle image, une image en mouvement, est évidemment instable, elle se décompose en beaucoup d'images (ne serait-ce que la multiplicité de ses photogrammes). Mais c'est sans doute le cas de toute image : toute image contient une infinité virtuelle d'images, et c'est l'un des jeux du cinéma, parfois, de faire « sortir », par l'effet par exemple du travelling optique (avant ou arrière), par l'élargissement ou le rétrécissement indéfini du champ, une infinité d'images d'une image initiale (ce jeu chez certains a même pu devenir une fin en soi : Busby Berkeley, Miklos Jancso. Dans un dessin animé de Joost Roelofs, *La Vie et la mort*, il se confond avec le film même). Mais ce qui, cinématographiquement, « informe » les images et les articule entre elles, c'est ce qu'en elles on détache comme plans.

La mise en scène est un savoir-agencer-les-plans. Le montage aussi. Or c'est ici que la confusion, la contradiction et la polémique commencent.

La confusion, en effet. Tout le monde, metteurs en scène, monteurs, historiens et théoriciens du cinéma, semble s'accorder à peu près pour faire du plan l'unité filmique de base, seulement, ce n'est pas du même plan qu'ils parlent, ou de la même unité.

On sait en effet, on a appris à distinguer, qu'il existe ce qu'on appelle diverses « grosseurs » de plans : l'espace cadrable est arbitrairement divisé, en fonction des distances de la caméra à un personnage (ou si l'on veut un corps humain) théorique, en gros plans, plans moyens, plans généraux, plans lointains, etc. (il existe des catégories intermédiaires). D'autre part, on distingue les plans entre eux sur l'axe diachronique du montage, en fonction des coupures et des collures (on parle ainsi couramment d'un plan de 15'', ou de 2' 30'', etc.). Il ne s'agit pas nécessairement, dans le premier et le second cas, de la même acception du mot « plan », du moins depuis que la caméra est mobile et que les plans changent à la prise de vue.

Des théoriciens se sont donc émus de cette confusion terminologique, qui frappe d'ambiguïté, d'incertitude ontologique, l'élément cellulaire de base de l'édifice filmique. Certains (par exemple Noël Burch, dans *Praxis du cinéma*) ont souligné qu'elle serait propre à la langue française, l'anglais utilisant deux termes différents, *shot* pour les distances-caméra (*long shot*,

Les textes de ce livre, pour la plupart, soit repris d'articles des *Cahiers du cinéma* (et fortement remaniés), soit inédits, interrogent le cinéma dans ses rapports avec la «réalité».

Quelques noms jalonnent cette interrogation : Lumière, Griffith, Eisenstein, Bazin, Rossellini, Hitchcock, Godard. Ils représentent les moments forts du jeu du cinéma avec la réalité, soit sous la forme d'un morcellement impitoyable – les avatars du montage, des plans cinématographiques –, soit sous la forme d'un respect équivoque.

L'auteur tente de montrer, à propos du suspense hitchcockien, le rôle, généralement sous-évalué, de la nature et du naturel dans ce cinéma pervers, dans ses rapports avec la fonction de la tache et du regard. C'est dans le même ordre d'idées qu'il évoque au passage, rapidement, la redistribution des cartes que prétend opérer la vidéo. Il insiste sur les fonctions particulières, dans le champ cinématographique, du gros plan, de la profondeur de champ et de ce qu'on appelle le hors-champ. Il interroge enfin l'apport du cinéma moderne, son non-réalisme absolu.

Les Oiseaux,
d'Alfred Hitchcock.



F tc

prix de lancement
54,90 FF tc
jusqu'au 31-7-82

