

Faire voir

François Albera
Université de Lausanne

PARLANT DE GEORGES-ALBERT SMITH qui, vers 1900 à Brighton, passa de la photographie au cinéma, Georges Sadoul évoque ainsi « l'évolution décisive » que fit accomplir au cinéma ce réalisateur britannique :

Il a dépassé l'optique d'Edison, qui est celle du zootrope ou du théâtre de marionnettes, celle de Lumière qui est celle d'un photographe animant une seule de ses épreuves, celle de Méliès qui est celle du « Monsieur de l'orchestre ». La caméra est devenue *mobile* comme l'oeil humain, comme l'oeil du spectateur ou comme l'oeil du héros du film. L'appareil est désormais une créature *mouvante, active*, un personnage du drame. Le metteur en scène *impose ses divers points de vue* au spectateur. La scène-écran de Méliès est brisée. Le « monsieur de l'orchestre » s'élève sur un tapis volant.

Cette nouvelle optique [...] est celle du montage au sens moderne du mot...¹

Ne discutons pas de l'exactitude historique des remarques de G. Sadoul, qui ont été beaucoup contestées depuis quelques

¹ Sadoul, G. (1948). *Histoire générale du cinéma*. Paris : Editions Denoël. Tome 2 "Les Pionniers du cinéma. 1897-1909", 3e édition, 1978, p. 158. C'est une position assez commune concernant l'art moderne, qu'on peut rapprocher de celle de G. Severini sur la peinture : « Notre but enivrant de pénétrer et donner la réalité nous a appris à déplacer ce point de vue unique [de la perspective italienne], parce que nous sommes au centre du réel, et non en face... » (« La peinture d'avant-garde » in *Mercure de France*. (1917). Paris : I, VI).

années, pour retenir les notions que nous avons soulignées ci-dessus autour desquelles s'organise son argumentation, notions promises à une certaine postérité dans le discours sur le cinéma (jusqu'au livre, pourtant récent, de G. Deleuze qui reconduit assez largement ces idées sur le cinéma « primitif »).

Ce sont celles de « mobilité », « activité » et « imposition du point de vue » que le montage apporterait au film en opposition au caractère « statique », « neutre », « passif » du cinéma primitif.

On sait en effet que les premiers « films », les *vues animées* du cinématographe Lumière, étaient *continus* et *fixes* et qu'ils faisaient coïncider la *vue* — nom par lequel on désigne l'unité textuelle appelée plus tard « tableau » puis « plan » — avec la *longueur* et la *durée* du métrage à disposition (quelques mètres, une minute pour commencer).

D'où les séries de sujets : “Le repas de bébé”, “La sortie de l'usine Lumière à Lyon”, “L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat”, où un événement unique donne son nom au « film ».

D'où le caractère « monstratif » plutôt que narratif de ces vues : “Les forgerons”, “Le saut à la couverture”, “La Place des Cordeliers à Lyon”, “La mer”.

Cette unicité de la prise de vue et cette unicité du point de vue a posé aux opérateurs, mais aussi aux projectionnistes, le problème des *frontières* du texte : le sujet traité se prêtait-il toujours aux conditions matérielles de sa restitution? l'événement ne risquait-il pas d'être fractionné ou interrompu et dès lors le spectateur laissé en suspens?

Si la saynète de “L'Arroseur arrosé” ou des petits films comme “Le faux cul-de-jatte” comportent bien les marques d'un début et d'une fin, il n'en va pas de même de bon nombre de sujets traités par les Lumière, à commencer par “L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat” qui a bien un début (l'attente du train dans la perspective des voies vides et du quai) mais pas de fin².

² Iouri Tsivian a traité de cette question des frontières du texte dans le cinéma des premiers temps et remarqué que les journalistes russes qui ont rendu compte de “L'arrivée d'un train” ont fréquemment inventé une fin (le train repart par ex.). Il a également établi que les séances de cinéma de cette époque ne distinguaient pas des « films » et qu'on allait alors « au cinéma » et non « voir un/des films », que les « vues » même inachevées quant à l'action

La transgression des limites du plan fixe et continu s'est effectué cependant par le recours à un engin mobile — bateau, train — où placer l'appareil. On permet ainsi à la vue animée de se déplacer à la manière des panoramas photographiques de Daguerre et avant eux les panoramas peints, et donc d'embrasser une plus grande portion de paysage ou de réalité et d'élargir ainsi le champ de vision. Promio, l'un des opérateurs Lumière, réalise un "Panorama en chemin de fer(collines)" sur la ligne de Jaffa à Jérusalem en 1896 et à Venise, la même année, un "Panorama du Grand Canal pris d'un bateau", etc. (panoramas des Alpes à Zermatt, de la Corne d'Or à Constantinople).

Ce terme de « panorama » renvoie évidemment au dispositif pictural puis photographique homonyme qui suggère le déplacement et l'élargissement de la vue à la « totalité » de l'espace décrit³.

Loin des représentations morcelées, discontinues que propose la peinture encadrée (les tableaux), les panoramas avaient créé en effet « l'illusion complète » — l'expression est de Chateaubriand — pour le voyageur immobile devant lequel *défilait* une vue totale d'Athènes ou de Jérusalem.

De même qu'on réintroduisait le cadre via l'architecture des lieux pour donner l'impression de voir la ville ou la scène d'une fenêtre, de même on créa vers 1906 des « salles » de cinéma en forme de wagon de chemin de fer, les films défilant par les fenêtres ou à la place de la locomotive pour les spectateurs-voyageurs.

Auparavant, Mesguich, autre opérateur Lumière, avait réalisé un « Passage d'un tunnel en chemin de fer pris de l'avant d'une locomotive ».

Ces prises de vues effectuées depuis un véhicule en déplacement (le plus souvent un train) ne « libéraient » pas tant la caméra par ce moyen qu'elles n'en soulignaient au contraire

décrite retrouvaient une « cohérence » au niveau de l'ensemble de la séance (Tsivian, I. (1991). *Histoire de la réception du cinéma. Le cinéma en Russie, 1896-1930*. Riga: Ed. Zinatne).

³ Cf Ralph Hyde. (1988). *Panoromania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London : Trefoil Publications.

l'ancrage, ré-affirmant du même coup la fixité du spectateur dans la situation du voyageur immobile face à un paysage mobile.

Dans l'optique de G. Sadoul, non seulement ce changement-là soulignait l'immobilité du spectateur, mais sa « mobilité » affectant l'image elle-même et non les rapports des images entre elles ne transformait pas la prise de vue primitive. De même que Lumière a animé « une seule de ses épreuves » avec le premier « film », on ne fait ici que rendre mobile cette épreuve animée sans attenter à la continuité de la (prise de) vue⁴.

La narration qui se développe par la suite en retraçant poursuites et autres péripéties ne rompt pas radicalement non plus avec cette autonomie du plan, du morceau de prise de vue, simplement, elle multiplie ces plans autonomes. Vers 1902-3 jusqu'en 1906, se succèdent, dans ces films, plusieurs « plans » (prises de vue) qui contiennent chacun une action relativement complète, un « événement » qui a pu faire parler d'« attraction » (moment fort, autonomisable)⁵. Ce sont des plans chaque fois « complets », jamais de simple transition d'un lieu à un autre par exemple; dans le cas d'un déplacement dans l'espace, on quitte chaque plan après l'avoir traversé, avant le passage au suivant.

Bien que constituée d'unités autonomes — les *tableaux* — cette trajectoire discontinue introduit cependant la fragmentation (songeons a contrario à la fixité et l'unicité du cadre de “L'arroseur arrosé” ou du “Faux cul-de-jatte”) et une réflexion sur le passage d'un tableau à l'autre (déjà, dans la poursuite il y a une logique du passage, — Cf “The Great Train Robbery” de E. Porter, 1903 — de même que dans les scènes d'intérieur, le

⁴ Dans son essai inachevé *Montage* (1937), Eisenstein distingue le cinéma à “point de vue unique” et le cinéma à “point de vue variable”, autrement appelé “cinéma de montage”. On appelle aujourd'hui *uniponctuels* les films constitués d'un seul plan et *pluriponctuels* ceux constitués de plusieurs plans. Cf. A. Gaudreault et T. Gunning, “Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma?” in *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, (1989). Colloque de Cerisy, Publications de La Sorbonne.

⁵ Le terme est emprunté à Eisenstein (Le manifeste des attractions — au théâtre puis au cinéma — date de 1923—4) par T. Gunning : “The cinema of attraction” in *Wide Angle*. (1986). Vol.8, n°3/4.

franchissement des portes — Cf "L'assassinat du Duc de Guise", 1908 et les courts-métrages de D. W. Griffith de 1909—1914 où les frontières du « plan », du cadre, coïncident avec celles des pièces : on sort de la maison dans le bord-cadre droit et arrive dans la rue par le bord-cadre gauche par exemple).

On va donc progressivement fragmenter, raccorder, opposer dans une logique linéaire⁶ et non seulement juxtaposer des « attractions ».

On va découper et monter, substituer à la continuité d'origine⁷, une discontinuité.

C'est alors que l'on va parler de « langage cinématographique », cette discontinuité donnant naissance à un ensemble de codes très précis concernant le maniement de l'espace et du temps par le film.

RETOUR AU « POINT DE VUE » UNIQUE ?

Quel sens faut-il donc attribuer à l'apparent *retour* à l'uniponctualité des films « primitifs » dans les cinquante dernières années ?

Ce phénomène se développe en deux directions assez disjointes chronologiquement, même si l'on peut les rattacher l'une et l'autre au cinéma *moderne*.

D'abord le cinéma du « plan-séquence », apparu dans les années 40, qui a toujours combiné cette (relative) unicité de la prise de vue avec des mouvements d'appareil (travelling, grue) souvent spectaculaires (O.Welles) ou à tout le moins complexes (Mizoguchi, Ophuls) et une grande profondeur de champ. Dispositif censé supplanter le découpage traditionnel, c'est-à-dire la fragmentation en multiples prises et divers angles assurant l'ubiquité de la caméra et du regard du narrateur. En dehors de cas « limites » comme celui de "The Rope" de Hitchcock (1948) qui reconstituait en continu le découpage habituel et n'était donc,

⁶ Noël Burch. (1983). "Passion, poursuite: la linéarisation" in *Communications*. No 38.

⁷ Continuité et discontinuité matérielles, celles du support-film, ce qui laisse entier le problème du "style non-continu dans les films des premiers temps" selon l'expression de T.Gunning (in *Cinéma 1900-1906*. (1982). Bruxelles : FIAF).

selon son auteur, qu'un « truc », une gageure⁸, le « plan-séquence » a été interprété avant tout comme un anti-montage, un refus du morcellement, au nom, disait alors son théoricien principal, André Bazin, de la vérité de la vie qui ne se morcelle pas⁹.

Alors que dans l'argumentation de Sadoul le passage du continu au discontinu, de la prise de vue fixe et unique au morcellement du montage et des changements d'angles était garante des valeurs d'activité et de liberté ("le Monsieur de l'orchestre s'élève sur un tapis volant"), pour Bazin, c'est l'abandon du découpage — de la discontinuité — et l'adoption du plan-séquence — continu — qui fait échapper le spectateur à la passivité et le rend libre (il est libre de choisir ce qu'il veut voir¹⁰, on ne lui impose pas la vision et la compréhension d'un

⁸ "Je ne sais vraiment pas pourquoi je me suis laissé entraîner dans ce truc de *Rope*, je ne peux pas appeler cela autrement qu'un truc. [...]. A présent, quand j'y réfléchis, je me rends compte que c'était complètement idiot parce que je rompais avec toutes mes traditions et je reniais mes théories sur le morcellement du film et des possibilités du montage pour raconter visuellement une histoire.[...] les mouvements de la caméra et les mouvements des acteurs reconstituaient exactement ma façon habituelle de découper..." in François Truffaut. (1966). *Entretiens avec A. Hitchcock*. Paris : Editions R. Laffont.

⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958). Tome 4, Editions du Cerf. C'est déjà, au niveau du photogramme, la position de H. Bergson sur le cinéma in *L'Evolution créatrice* (1907).

¹⁰ Cf ces propos de William Wyler sur les possibilités stylistiques qu'autorise la technique de l'opérateur Gregg Toland (notamment la grande profondeur de champ de ses images): "Je peux avoir l'action et la réaction dans le même plan sans avoir à monter avant et après des plans de coupe des personnages. Cela donne une continuité lisse et un flux presque sans effort de la scène, une composition de chaque plan plus intéressante et cela amène le spectateur à choisir à son gré l'un ou l'autre des personnages, à faire lui-même son propre montage." ("No Magic Wand" in *The Screen Writer*, février 1947).

événement par la force du découpage fondé sur des rapports abstraits faisant violence aux « choses ». On se rappelle que Sadoul parlait du metteur en scène *imposant* ses points de vue au spectateur).

Il en va autrement du deuxième « moment » de ce phénomène de « retour » au cinéma uniponctuel, où certains cinéastes des années 60-70 se mettent à revendiquer le plan de longue durée mais *fixe* ayant un objet unique ou en tout cas relativement simple. Il s'agit de retrouver le caractère monstratif — et donc anté et anti-narratif — de toute une part du cinéma des débuts. La distinction utilisée par N.Burch dans son étude sur la « linéarisation » pour distinguer les films « primitifs » — entre la « petite forme narrative » — film à un seul plan — et la « grande forme narrative » — plusieurs plans — est ici tout à fait appropriée.

La plupart des films d'Andy Warhol, dans les années 60, décrivent ou enregistrent une performance simple et unique telle que manger, donner un baiser (qui sont des « sujets » du cinéma « primitifs », d'Edison notamment), poussant le principe à son comble dans des films de six ou huit heures comme "Sleep"(1963) ou "Empire"(1964).

Qu'est-ce qui distingue ces plans longs que Bazin appelaient « plans-séquences » chez W. Wyler ou O. Welles et les plans fixes de Warhol?

Les premiers remplacent le découpage d'une action ou d'une situation par un plan long et complexe (mouvement, déplacement, changement de focalisation) dont la temporalité est entièrement gouvernée par l'instance énonciatrice (ceux qui ont poussé à l'extrême ces propriétés du plan-séquence, comme M. Jancso ou T. Angelopoulos, l'ont bien montré en utilisant la durée et la continuité comme supports d'un discours abstrait — historique, politique). Les seconds semblent rechercher la coïncidence entre la temporalité réelle de l'événement filmé et son enregistrement cinématographique ou, en se donnant une durée dictée par l'arbitraire de la longueur de la bobine de film (dix minutes) ou des bobines disponibles ou encore du temps imparti à l'expérience, ils permettent à une action ou un événement donné de s'étaler dans un temps donné. On peut donc dire qu'ils provoquent cette action ou cet événement mais en aucun cas qu'ils les mettent en scène, donnent sur eux des points de vue. Le caractère monstratif est ici entier — quand bien même

l'événement n'a pas été « surpris » ou simplement enregistré, comme certains des premiers films Lumière (dont beaucoup furent d'ailleurs « arrangés », répétés et plus ou moins mis en scène y compris "La sortie de l'usine Lumière" et "L'arrivée d'un train").

Le dispositif warholien souligne la fixité et la durée du film par l'insistance sur l'encadrement du champ par la caméra. Généralement filmé dans la Factory, avec une délimitation sommaire — un coin d'atelier avec un canapé ou une table, une moto ou le chambranle d'une porte de salle de bain —, ces situations-là re-marquent le cadre par un effet d'enfermement : les personnages sont entassés dans l'espace imparti dont une règle du jeu non-dite leur interdit de sortir, ils jouent pour la caméra qui leur assigne cette place, frontalement délimitée, etc., et vont donc être amenés à agir au-delà de conventions ou d'éventuelles consignes de départ et ainsi à « tomber le masque » :

les visages, les paroles et les mouvements ne servent pas de truchements pour autre chose, pour quelque action. Non, ils constituent eux-mêmes l'action¹¹.

Pour reprendre les distinctions établies plus haut, ce type de cinéma induit-il une « passivité » des spectateurs conviés à assister à une action souvent répétitive pendant une durée assez longue ?

En fait les défenseurs de ce cinéma — qu'on a appelé « structural »¹² — reprennent les mêmes arguments que Sadoul ou Bazin en opposant « passivité » et « activité » du spectateur et en créditant « leurs » films d'être les seuls à être « actifs » :

Nous regardons un film de Warhol sans nous presser. La première chose qu'il fait, c'est de mettre fin à notre précipitation. [...]. Assez longtemps pour nous permettre de commencer à nous affranchir de

¹¹ Mekas, J. "Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol" in J. Coplans éd. (1970). *Andy Warhol*, New-York : Graphic Society. Repris in Blistène Bernard, et alia. (1990). *Andy Warhol, cinéma*. Paris : Editions du Centre Pompidou et Editions Carré.

¹² Sitney, P. A., "Le cinéma structural" in Kubelka, P. (1976). *Une histoire du cinéma*, Paris : Centre Pompidou.

nos idées sur la coupe des cheveux, sur le fait de manger ou sur l'Empire State Building, voire sur le cinéma. Nous commençons à comprendre que nous n'avons jamais véritablement vu couper des cheveux ou manger quelque chose. Nous nous sommes fait couper les cheveux, nous avons mangé, mais nous n'avons jamais observé vraiment ces actes. Toute la réalité environnante se met à présenter un intérêt nouveau, et il nous semble que nous devons entreprendre de tout refilmer.¹³

Le spectateur se retrouve ainsi avec l'esprit intact. Voilà un cinéma qui ne le manipule pas, qui ne s'impose pas par la force. C'est lui, le spectateur, qui doit chercher par lui-même, poser des questions, inconsciemment, sciemment ou parfois même en lançant des objets sur l'écran. L'art digne de ce nom et le divertissement de qualité sont censés stimuler le public. Mais nous avons là un art qui demande à être stimulé par le public ce public plein d'idées. Un art qui est une table rase. Un cinéma qui laisse le spectateur tout seul face à l'écran, tel un homme qui se regarde dans la glace¹⁴.

Ainsi, en reprenant le simplisme originaire de la « monstration et rien d'autre » mais en exagérant les composants — longueur, durée et fixité — et en banalisant au maximum l'événement filmé (il n'y a plus rien de spectaculaire — telle l'arrivée d'un train sur les spectateur — ni même d'insolite) y compris en jouant sur le hors-champ (dans "Blow Out"), ce cinéma assigne au spectateur une autre place que dans le cinéma « classique » - où il « suit » un récit, adopte et adhère à des points de vue naturalisés par la caméra et parfois marqués (subjectifs) — mais aussi que dans le cinéma « primitif » puisqu'il a à retourner son activité mentale et quelque fois physique (violence, cri, etc.) en direction du film.

¹³ Mekas, J. (1964) in *Film Culture*. New-York, n°33 cité in *Andy Warhol, cinéma*, op.cit. Cette argumentation sur les « pouvoirs » du cinéma — voir les choses comme pour la première fois ou en révéler la « vérité » — date des débuts de la théorie du cinéma et en particulier du discours de L. Delluc sur la photogénie (Delluc, L. (1985). *Ecrits cinématographiques*. Paris : Ed. de la Cinémathèque française, 2 tomes, passim).

¹⁴ Goldman, P. (1964) in *The Village Voice*. New-York : 27 août. Cité in *Andy Warhol, cinéma*, op. cit.

A la suite de Warhol — dont la place dans l'évolution du cinéma demeure largement sous-estimée, s'est développé un cinéma narratif-monstratif pourrait-on dire correspondant de manière décalée à toute la dimension « optique » et « objective » du « nouveau roman »¹⁵, un cinéma accordant un statut démesuré, en regard des usages établis, aux moments de description (stases dans la narration dont l'importance fait ou menace de faire basculer cette dernière dans un hors-champ). Citons le cinéma de Wim Wenders, de Chantal Ackerman, de Marguerite Duras et de Philippe Garrel parmi d'autres.

Dans une perspective expérimentale en revanche, l'uniponctualité a connu des développements « contemplatifs » (Grigori Markopoulos), « machiniques » (Michaël Snow) ou « photogrammatiques » (Ken Jacobs) dans le cinéma *underground* américain des années 70 (souvent qualifié de « minimaliste »).

Les deux types de contradictions continuité vs discontinuité qui recoupent la contradiction vue vs regard et passivité vs activité qu'on avait repérés dans les discours respectifs de G. Sadoul et A. Bazin, soient :

¹⁵ Du moins dans l'approche qu'en proposa R.Barthes qui parlait du "recours tyrannique à la vue" dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet (in Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Editions du Seuil,). La référence à la « photographie » et au « cinéma » était couramment avancée à propos des romans de M. Butor, C. Simon, A. Robbe-Grillet, mais par un curieux chassé-croisé, ce dernier devenu cinéaste ne s'intéressa qu'au récit et ses pièges, aux combinaisons syntagmatiques (Cf en particulier "L'homme qui ment", 1969).

I.

A. plan fixe, unique, frontal.....vue passive(constat,être-là,
in-distinction, description)

CONTINUE

ALIENATION

versus

B. plusieurs plans, angles.....regard actif (point de vue
vue, sens, narration)

DISCONTINUE

LIBERTE

II.

A. découpage.....vue passive (manipulation)

DISCONTINUE

ALIENATION

versus

B. plan-séquence.....regard actif (recherche, vérité)

CONTINUE

LIBERTE

(« continuité vs discontinuité » étant analogue :

en I : à passivité vs activité et aliénation vs liberté

en II : à activité vs passivité et liberté vs aliénation)

ces deux types de contradictions se trouvent donc combinées sur un autre mode chez les commentateurs de Warhol, le plan fixe — *la vue* (I.A) — se trouvant doté des qualités du *plan séquence* (II.B). (regard actif, vérité).

Quoi qu'il en soit de la « philosophie » sous-jacente à ces argumentations opposées, on voit bien ce qui en est l'enjeu : le type de rapport pragmatique que le film instaure avec le spectateur, ce qu'il lui *fait faire* (recevoir passivement — *voir* — ou déchiffrer activement — *regarder*).

D'autre part, dès lors que le rapport « continuité-vérité » est ressenti comme artificiel, irréaliste par le spectateur comme n'approchant plus d'une coïncidence avec la réalité, on peut

parler de retournement du contrat spectateur/film : c'est ce dernier qui *regarde* le spectateur, tant littéralement (adresse-caméra comme chez J. Rouch, ou caméra interpellée comme chez S. Dwoskin ou A. Warhol) que sur la base du jeu avec les attentes du spectateur générateur d'un travail réflexif ou perceptif autonome (« regarder vraiment », voir « pour la première fois » et en tirer quelque chose de neuf), c'est le film qui *fait voir*.

On peut ici reprendre les distinctions fort judicieuses qu'avaient établies Eric de Kuyper et Emile Poppe dans leur article "Voir et regarder"¹⁶ à propos de cette opposition statisme vs dynamisme ou d'un *voir* somatique et d'un *regarder* cognitif qui semble constamment être reprise par les commentateurs de ces différents types de films. Ils montrent en effet que dans leur dimension modale ces deux termes développent un *Voir-faire* (Vf) — voir fort, regarder — et un *Faire-voir* (Fv) — montrer fort, exhiber —, et que le Fv peut, par son insistance, générer un Vf ou le Fv être généré par l'activité d'un Vf.

TROP TOT/TROP TARD

Au sein de cette problématique du « plan fixe » et du regard « primitif » au cinéma (c'est-à-dire antérieur au découpage), les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet occupent une place particulière.

Ces deux cinéastes, qui travaillent dans le cinéma de fiction et revendiquent cette dernière catégorie, ont manifesté plus d'une fois leur attachement à des plans de longue durée, fixes ou mus par un mouvement lent et uniforme. L'importance accordée à la parole et à la musique, lorsqu'elle est produite dans la diégèse, réduit au minimum les gestes et déplacements des personnages comme les mouvements d'appareil. En insistant sur la monstration — d'un lieu, d'un objet, d'un ensemble de gens — ces films instaurent un rapport de confrontation entre le dit et le montré, insistent sur tel aspect du paysage ou de la matière ou du personnage filmé.

Bien sûr cette dimension du travail de Straub-Huillet, y compris dans la formulation théorique qu'ils en donnent,

¹⁶ De Kuyper, E. et Poppe, E. (1981) in *Communications*. Paris : éditions du Seuil, n°34.

s'apparente à la démarche warholienne évoquée plus haut : il s'agit là encore de « voir vraiment les choses », de laver son regard en déjouant la rhétorique du cinéma qui escamote la réalité à force de l'envisager au sein d'une série de conventions narratives ou dramaturgiques. Leur insistance sur la place des végétaux, des nuages ou du rythme de la respiration de tel acteur récitant son texte vont en ce sens et c'est, de leur démarche, la dimension *polémique*, qu'ils rattachent d'ailleurs ouvertement à un cinéma « primitif » (Lumière, le Griffith des courts-métrages) ou perpétuant certains traits du « primitivisme » (Renoir, Stroheim, Ford).

Ce qui la distingue en revanche des expériences warholiennes, c'est le caractère très construit, « pensé », élaboré des plans filmés qui ne sont pas en rien un *cadre* offert à l'effectuation d'une performance relativement aléatoire; c'est le « constructivisme » extrême de l'écriture allié à cette visée monstrative laissant « parler les choses ». Là où l'on a pu construire une durée *artificielle* qui servît de support à la recherche d'un lien interactif avec le spectateur (provoquer son exaspération ou son ennui) en étirant la temporalité (D. Seyrig dans "Jeanne Dielmann 23 quai du commerce 1080 Bruxelles" de C.Ackerman faisant interminablement la vaisselle, dos tourné au spectateur) ou en manipulant techniquement la prise de vue (dans "Sleep", Warhol ralentit l'image, la répète, pratique des coupes de manière à donner à la respiration du dormeur une arythmie par rapport à celle du spectateur), les Straub *respectent* la durée extra-filmique (d'un geste, d'une action mais aussi du déplacement d'un nuage ou d'autres phénomènes naturels — bruits d'oiseaux ou d'insectes, grincement d'une roue de charrette, etc.) ne s'autorisant aucune intervention « constructive » qui néglige des aspects matériels du visible et de l'audible mais élaborant avec une précision extrême la géométrie des mouvements d'appareil, les emplacements successifs de celui-ci, les diverses focales requises, les angles et les distances adoptés afin d'accueillir cette réalité profilmique¹⁷. La remarque naïvement normative d'Etienne Souriau selon laquelle : "lorsque l'allure agogique reste *uniforme* plus d'une vingtaine de secondes (sans accélération ni

¹⁷ Cf l'exposé des cinéastes sur le dispositif élaboré — "la règle du jeu" — dans quelques scènes de "Der Tod des Empedokles" (1988) in J.-M. Straub, D. Huillet (1990). "Conception d'un film". In *Confrontations*. Paris : FEMIS.

ralentissement sensible), les spectateurs éprouvent une impression désagréable et trouvent la scène trop longue"¹⁸, ne saurait donc leur être adressée puisque leur attention n'établit pas de hiérarchie au sein du visible et de l'audible donnant un quelconque privilège à l'« action ».

"Trop tôt/Trop tard"(1981) est construit à partir de deux textes mentionnant chacun une série de lieux géographiques liés à des situations ou événements historiques passés (la Révolution française d'une part et les luttes sociales en Egypte depuis l'expédition de Bonaparte jusqu'à Nasser d'autre part¹⁹). Le film se rend sur place et filme ce qui se trouve actuellement aux lieux dits.

Filmer un lieu implique pour ces cinéastes de trouver le *point topographique*, le point d'où filmer; et ce point procède d'une connaissance physique du lieu, liée à la fréquentation, la promenade, la méditation, etc. Ce point de prise de vue, disent-ils, en empruntant leur formulation à Cézanne, doit leur être *assigné* par le lieu.

Il ne s'agit donc pas de transporter un schéma de vision préétabli et d'y faire entrer le lieu et moins encore d'exprimer un sentiment subjectif à son sujet mais de *traduire* : Cézanne, cité dans leur dernier film, dit :

l'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur. S'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse. L'oeuvre est inférieure »"; et avant : " Si je pense en peignant, si j'interviens, patatras! tout fout le camp." ("Entretiens avec J. Gasquet").

Voici un plan de "Trop tôt/Trop tard" qui est assez démonstratif de cette démarche.

C'est un panoramique de 360° (la caméra pivote sur son pied et fait un tour complet), seul de son type dans le film, les autres

¹⁸ Souriau, E. éd. (1953). *L'Univers filmique*. Paris : éditions Flammarion, p. 205.

¹⁹ Deux lettres de Friedrich Engels à Karl Kautsky sur la situation sociale de la France à la veille de la Révolution de 1789 et sur l'action de la « plèbe » et la venue de Gracchus Babeuf et un texte de Mahmoud Hussein tiré de Hussein, M. (1975). *L'Egypte*. Paris : éditions Maspéro. 2 volumes.

plans étant généralement des panoramiques droite ou gauche et vice versa.

C'est une description du village et de ses entours délimités par le canal (d'où l'on part), la voie ferrée, les champs, la route : un « relevé » topographique. En même temps ce tour complet, franchissant l'« interdit » des 180° ne permet pas au spectateur de garder la maîtrise de l'espace filmique, le désoriente en le dépossédant de la place centrale qui est la sienne face à l'écran et par rapport au découpage et ses conventions²⁰.

Outre ces deux figures et le plan fixe de dix minutes dont on va reparler, il y a deux autres figures dans le film : un travelling circulaire où l'on fait quatorze fois le tour de la Place de la Bastille à Paris, parmi le « carrousel » des automobiles, et un travelling-avant sur une route qui longe un canal en Egypte.

Il y a donc dans le système du film cinq types de plans qu'on avait tous repérés dans le cinéma des premiers temps (plan fixe, travelling-avant — sur un mobile —, panoramiques) qui s'en distinguent cependant par le fait que ces plans ne sont pas des images seules (accompagnées ou non de commentaire, bruitage ou musique comme c'était le cas lors des projections des films primitifs) mais des images *et des sons* enregistrés ensemble au moment du tournage, formant un bloc indissociable, augmenté dans un certain nombre de moments d'un texte *off* ajouté après le tournage.

Voici le premier plan du film tourné sur le Place de la Bastille en travelling circulaire; il dure 6 minutes.

20 Cette circularité absolue est en quelque sorte le comble du dispositif du panorama mais du même coup elle vise à «éliminer la subjectivité ou plutôt [à] la dissoudre dans le seul mouvement possible du spectateur - le mouvement autour de soi-même. Rappelons qu'Edgar Poe dans *Eureka*, monté sur l'Etna (lieu canonisé par la culture européenne comme lieu productif de la vision panoramique) essaie de faire un tour sur ses talons pour saisir instantanément la circularité du spectacle qui lui est offert.» (Cf Leiris, M. (1976). "Panorama du Panorama". In *Critique*. Paris, n° 351-352, cité par Iampolski, M. (1992). "Le cinéma de l'architecture utopique". In *Iris*. Paris : Editions Klincksieck, n° 12.)

Texte *off* :

... cette égalité et fraternité
plébéienne devait être un pur rêve
en un temps où il s'agissait
de réaliser l'exact contraire
et que comme toujours — ironie de
l'Histoire — la version plébéienne
des mots d'ordre révolutionnaires
devint le levier le plus puissant pour
imposer le contraire — la bourgeoise
égalité — devant la loi — et
fraternité — dans l'exploitation.

Et voici le plan fixe de dix minutes tourné devant une usine
de sucre dans la banlieue du Caire.

Texte *off* :

En 1919, c'est la révolution
contre l'occupant britannique,
Les masses rurales deshéritées et pauvres
en sont la force principale, multipliant
les sabotages des voies de communication
et organisant de très nombreux accrochages
avec l'armée d'occupation. Les ouvriers,
les chômeurs, les étudiants, les boutiquiers,
les fonctionnaires égyptiens se retrouvent
côte à côte tout au long de l'année,
dans les rues du Caire et d'autres grandes villes,
dans des manifestations violentes d'une ampleur
inconnue jusque là.
Les ouvriers passeront à des formes de lutte
spécifique : occupations d'usines et
autodéfense contre les forces de répression.

Ces deux plans (Bastille et usine du Caire), sont liés
structuralement : le film organise son discours à partir de ces
deux moments forts exprimant avec le plus d'acuité la
contradiction du titre : "trop tôt/trop tard"; l'un d'« ouverture »
du film (qui inscrit le piétinement, la répétition — on tourne en
rond), l'autre de « clôture » (qui inscrit une sorte de faux départ)
tout en établissant leur opposition mutuelle à un texte *off* très

articulé qui, à chaque fois, semble informer l'image et les sons du film et finalement inscrit leur insurmontable séparation (: il est trop tard dans le présent du film (l'hypertexte) alors qu'il est trop tôt dans l'hypotexte narré en *off*).

L'opposition entre les temps référentiels des deux niveaux de texte (commentaire *off* et images-et-sons) est aussi celle de la description (images et sons synchrones — spatialité) et de la narration (événements historiques — temporalité).

Dans le cas du l'usine du Caire le texte *off* développe en effet un récit, celui de la révolution de 1919 contre l'occupant britannique qui a ses épisodes, son évolution. Le passage du présent — “En 1919, c'est la révolution” — au futur — “les ouvriers *passeront* à des formes de lutte spécifiques” — ainsi que certains « connecteurs temporels » (J. F. Adam) comme “en 1919” et “tout au long de l'année” marquent bien la distinction qui s'opère entre le référent du texte (1919) et le moment de son énoncé (1975), sans parler du moment de son énonciation plus ou moins contemporaine du tournage du film (1981) et donc des images et des sons.

Ce qui peut paraître à première vue une « pause » descriptive (François Vanoye parle de “piétinement diégétique”²¹) s'étire et écartèle progressivement les rapports que texte *off* et image-son pouvaient sembler avoir pour le spectateur au début du plan (la sirène, l'agitation devant une usine et ce texte sur la révolution de 1919 : tandis que le texte développe son récit jusqu'à “ces formes de lutte [ouvrière] spécifiques : occupations d'usines et auto-défense contre les forces de répression”, le bloc image-son stationne de plus en plus, « piétine » de plus en plus — si l'on peut dire — jusqu'à n'avoir décrit qu'un « faux départ » narratif et en fin de compte un retour à l'ordre (la sirène de la deuxième équipe : répétition).

Mais ce qui excède ou ruine cette description comme simple modalité du discours²², c'est précisément l'étirement au-delà des limites du « permis » qui fait basculer la scène dans la monstration comme non-récit.

²¹ Vanoye, F. (1979). *Récit écrit, récit filmique*. Paris : éditions Cédic, p. 89.

²² Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : éditions Klincksieck, tome 1, p. 129.

Pour C. Metz, la description joue un rôle "inaugural du récit filmique" et l'exemple qu'il en donne est très intéressant *a contrario* par rapport à notre scène : c'est le début de "The Magnificent Ambersons" d'Orson Welles où l'on voit *un groupe d'hommes* dont l'un d'eux se détache pour devenir le protagoniste du film²³.

Dans "Trop tôt/Trop tard", aucun protagoniste ne se détache du groupe des ouvriers et le groupe lui-même ne devient pas un protagoniste collectif (comme dans "La Grève" d'Eisenstein par exemple) : l'attente est déçue.

Le fait de différer le récit est l'exacte formulation du non-récit historique, d'un « échec » de l'Histoire (une révolution).

Cette attente déçue ne tient-elle qu'à la contradiction entre les différents niveaux du texte et en particulier celui du commentaire *off* et le bloc synchrone image-son ? En réalité cette contradiction trouve un relais et une nouvelle formulation dans la structure du bloc image-son lui-même, plus précisément dans la représentation de l'espace qui est donné et qui procède du point de prise de vue.

En tant que plan fixe, évidemment, contrairement aux autres plans, et en raison de sa durée exceptionnelle, il instaure une tension entre fixité et mouvement, entre champ et hors-champ, tensions qui se cristallisent, pour le spectateur, sous la forme de l'attente vaine (quelque chose devrait arriver, quelqu'un faire quelque chose, venir, etc.).

Mais il n'en expose pas moins la même structure de regard non focalisé, non sourcé, n'émanant pas d'un point de vue (c'est-à-dire une opinion, un affect, un fantasme, etc.)

Par là il transgresse les limites de l'espace construit pour le spectateur avec des mouvements de regards convergents vers lui (il est là sans y être comme le spectateur-Roi des "Ménines" de Vélasquez) dans le champ-contrechamp.

Le spectateur fixe de la peinture et de la sculpture — qui est dans la frontalité mais qui reconstruit intellectuellement ce qu'il ne voit pas à partir d'un savoir culturel, des codes d'harmonie, de proportions et d'équilibre — est au cinéma requis également dans

²³ Id., op. cit., p.151. De même J.-M. Adam attribue à la description la fonction de "permettre le récit... en assurant son fonctionnement référentiel" (Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*. Paris : Nathan, p. 129.

la fixité et impliqué illusoirement dans l'espace fictionnel pour lui prêter imaginaiement une cohérence, pour que se constitue un espace référentiel homogène permettant la maîtrise du spectateur et la production d'une image stable, totale.

A cela concourent axes, angles, raccords, logique du découpage et du montage narratifs.

Ce réglage laisse le film à bonne distance (les effractions en direction du spectateur étant naturalisées en tant que regard subjectif — Hitchcock. Songeons à l'hétérogénéité du gros-plan dans "The Great Train Robbery" de Porter où un bandit visait la salle de son colt; ce plan ne trouvait pas sa place au sein du film mais au début ou à la fin).

Si le plan fixe s'oppose au plan en mouvement (travelling avant, arrière, latéral et panoramique gauche, droite ou 360°), il s'oppose également au découpage, au champ/contre-champ.

Dans les deux cas, l'espace diégétique est structuré différemment dans l'imaginaire spectatorial : tout mouvement ou déplacement écranise le hors-champ du plan, il implique la continuité du monde pro-filmique, la construction d'un référent cohérent, stable où l'on pourra se repérer. Avec la contradiction que le panoramique total ou le travelling circulaire détruisent les repères de cette construction imaginaire en recréant une autarcie de l'espace représenté, en excluant à un niveau supérieur le hors-champ que le spectateur peut fabriquer imaginaiement (Cf les deux plans de ce type cités ci-dessus).

Le champ-contre-champ construit un espace dont la cohérence repose sur la place assignée au spectateur : au croisement d'axes qui articulent deux portions d'espaces disjointes. Le spectateur est donc la garantie de l'homogénéité du référent.

C'est pourquoi il y a des interdits d'axes ou de direction : la barre des 180° notamment qui empêche une continuité représentée contradictoire avec la continuité imaginaire.

Le champ-contre-champ qui s'instaure surtout avec le parlant est évidemment la figure idoine pour faire consister cet espace fictionnel : l'alternance voyant/vu (sujet/objet) est plus aisée à décrypter que quand il n'y a pas cet index (regard, désignation) où rien ne laisserait supposer la postulée continuité des espaces.

Dans les quatorze tours de la Place de la Bastille, la caméra qui retrace un centre absent, invisible (le monument) repousse les autos : on l'évite, on la regarde.

Devant l'usine, la place de la caméra est également marquée (attitude des ouvriers) et elle dessine un espace vide qui redéfinit la diagonale du haut, l'encadrement des bâtisses et la diagonale de l'ombre à gauche qui est l'espace fictionnel barré, celui où viendrait Henry Fonda dans "Grapes of Wrath" ou le protagoniste de « The Magnificent Ambersons » celui du mouvement vers la caméra instance du récit (mais elle casse ces attentes).

Repoussés dans l'image privée de hors-cadre, les personnages se voient en revanche inscrits dans un rapport au hors-champ du texte *off* parlant de révolte en 1919.

Le début du texte et le début du plan-image peuvent laisser croire à une coïncidence (pagaille joyeuse). Le statisme qui s'instaure, la distance qui perdure dessinent alors un espace d'enfermement, un espace carcéral que certains éléments du décor connotent : portail métallique, barrière, lampadaire, sirène.

Les mouvements des personnages deviennent un va-et-vient et l'image devient analogue au carrousel du premier plan, Place de la Bastille, analogue à l'espace de la "Ronde des prisonniers" de Van Gogh.

Le plan ne se vide pas (Cf les tableaux du cinéma narratif primitif) : ce long morceau aura donc été une coupe.

On assiste ainsi dans ce film à une modalité du *Faire-voir*, un montrer fort qui cependant suscite dans son rapport avec le texte qui accompagne l'image : une absence et non l'avènement d'une visibilité « totale » (: tout est visible, c'était le modèle du panorama chez de Kuypers et Poppe), le non-représentable et non pas le spectaculaire. Ce *Fv* génère un *Vf* qui n'implique pas cette « primauté du sujet du faire » (« Je vois tout » c'était le modèle du panoptique).