

Le point de vue visuel et narratif au cinéma

Leçon 1b

Table des matières

Introduction : focalisation en littérature et point de vue au cinéma	3
1. Le point de vue dans le cinéma des premiers temps	3
1.1. Les « vues » Lumière	3
1.2. Les « tableaux » de Georges méliès	4
1.3. De la vue unique aux films montés	4
2. Ce que l'on voit et comment c'est montré	5
2.1. L'échelle des plans	5
2.2. Les angles de prise de vue	5
2.3. Les mouvements de caméra	6
2.4. Le champ-contrechamp	7
3. Point de vue objectif	8
4. Point de vue subjectif	8
4.1. Le point de vue subjectif classique	8
4.2. Le plan semi-subjectif	10
4.3. Le point de vue rêvé ou halluciné	11
4.4. Films entièrement réalisés du point de vue subjectif	12
5. Le point de vue multiple	12
6. Le choix moral du point de vue	13
7. L'aventure de Madame Muir : Analyse technique d'une séquence	16
Exemple - Extrait n°1 : générique et scène introductory	16
Exemple - Extrait n°2 : arrivée à Whitecliff-by-the-Sea	16
Exercice évalué : analyse technique du troisième extrait.	16

Introduction : focalisation en littérature et point de vue au cinéma

En littérature, le point de vue ou focalisation désigne la position qu'adopte le narrateur pour raconter son histoire.

Il en existe trois sortes : la focalisation interne, la focalisation externe et la focalisation zéro.

- La focalisation zéro, ou point de vue omniscient : le narrateur est une sorte de Dieu qui plane au-dessus de l'histoire : il sait tout de ce qui se passe à des moments différents, il connaît tous les événements, les pensées et sentiments de tous les personnages, ainsi que ce qui leur est arrivé dans le passé et ce qui leur arrivera dans le futur. Le narrateur omniscient en sait plus que les personnages de son histoire. Il écrit à la troisième personne du singulier.
- La focalisation externe : il s'agit d'une narration neutre. Le narrateur est un témoin extérieur à l'histoire, qui ne peut pas accéder à ce que pensent ou ressentent les personnages. Sa connaissance se limite donc aux événements objectifs : le narrateur en sait moins que les personnages de son histoire, puisqu'il les observe de l'extérieur. Ce type de récit est aussi écrit à la troisième personne du singulier.
- La focalisation interne : le narrateur est un personnage, ou suit un personnage de l'histoire. Le récit est présenté à travers le regard, les pensées et les sentiments d'un personnage principal. Le narrateur ne sait que ce que le personnage sait. Souvent, ce type de récit est écrit à la première personne.

Au cinéma, il peut y avoir un narrateur, qui raconte l'histoire en voix-off. Mais le plus souvent, le spectateur n'est pas guidé dans le récit par un narrateur : il voit seulement ce que la caméra lui montre. Le point de vue du spectateur correspond donc à celui de la caméra. À moins de fermer les yeux ou de les détourner du film, il n'a pas d'autre choix que de regarder ce que la caméra a choisi de filmer. Son regard est captif et sa position est déterminée par celle de la caméra.



La maison du Dr Edwards
(A. Hitchcock, 1945)

Exercice : Trouver le point de vue (Focalisation interne, externe ou zéro ?)

⇒ [Extrait n°1 : Scène introductory de Amélie Poulain](#) (J. P. Jeunet, 2001)

⇒ [Extrait n°2 : Scène introductory de Rosetta](#) (J. P. et L. Dardenne, 1999)

⇒ [Extrait n°3 : Court-métrage Le Homard](#) (G. De Penguern, 1995)

1. Le point de vue dans le cinéma des premiers temps

1.1. Les « vues » Lumière

Les films tournés par les frères **Louis et Auguste Lumière**, inventeurs en 1895 du Cinématographe, sont désignés comme les « vues Lumière ». Elles ont pour ambition d'enregistrer et de montrer le monde, vu à travers l'objectif de l'appareil cinématographique. Les opérateurs Lumière parcoururent le monde et collectent des images qu'ils font découvrir à leurs contemporains, comme l'indiquent les titres de séries de vues suivantes : *Le Voyage du tsar Nicolas II en Allemagne*, *Les Préparatifs d'une course de taureaux*, *Le Carnaval de Nice en 1900*, *Les Chutes du Niagara*, *Le Jardin zoologique de Londres*, *Danseuses cambodgiennes*, etc.

Un des traits dominants de ces films est le point de vue unique et fixe (avec les exceptions que constituent les cas de « caméra embarquée », comme dans une gondole à Venise ou dans l'ascenseur de la Tour Eiffel à Paris). Les premiers appareils cinématographiques étant lourds et encombrants, il était impossible de les déplacer tout en filmant.

Ce point de vue fixe qui enregistre la « réalité », caractéristique des vues Lumière, reste associé à l'idée de documentaire. Mais, paradoxalement, il est en partie subjectif, puisque nous voyons une scène sous un seul angle de vue, le nôtre, bien qu'il ne s'agisse pas du point de vue d'un personnage de l'histoire.

Notre regard épouse celui de l'opérateur.

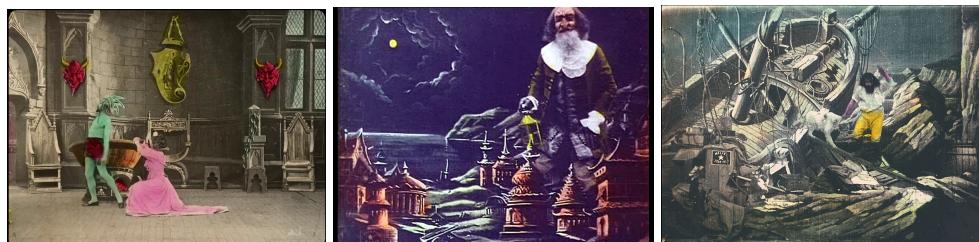
Caractéristiques des vues Lumière : en noir et blanc, muet, tourné en extérieur, durée (environ cinquante secondes), caméra fixe, pas de coupe, pas de montage.



1.2. Les « tableaux » de Georges méliès

Dans les premiers films de **Georges Méliès**, l'appareil employé est similaire à celui des frères Lumière, et le point de vue est également fixe et unique : la caméra est centrale, son axe est perpendiculaire à la scène filmée. C'est la position idéale du spectateur, héritée du théâtre. Mais contrairement aux opérateurs Lumière qui cherchent à capter la réalité, Méliès crée un monde d'illusion et de féerie, notamment grâce aux trucages, effectués par exemple par arrêt de caméra. Là encore, le point de vue est en partie subjectif : nous voyons, comme un spectateur de théâtre, une scène jouée, même si nous ne sommes pas dans le regard d'un personnage.

Caractéristiques des tableaux de Georges Méliès : caméra fixe, en couleurs (peintes sur la pellicule), muet, tourné en décors construits, mis en scène, avec trucages, plus long que les vues Lumière (jusqu'à 15 mn).



Les "Tableaux" de Georges Méliès s'inspirent du théâtre et des spectacles de magie

1.3. De la vue unique aux films montés

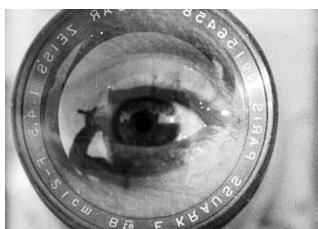
Le passage d'un point de vue unique à des points de vue multiples permet de prendre de la hauteur sur l'action et de s'approcher d'un point de vue omniscient. **David W. Griffith** (E.U, 1875 - 1948) utilise le montage pour varier la focalisation. Dans *The last Drop of Water* (1911), les plans s'enchaînent : un personnage sort du champ par la gauche, rentre au plan suivant dans le champ par la droite. Une continuité apparaît, par un raccord qui assure la contiguïté des deux espaces et qui élargit le point de vue. D'autre part, pendant que l'un des prétendants se heurte à la résistance de la jeune femme, l'autre se prépare : l'articulation relève alors d'un montage alterné, qui permet au spectateur un champ de vision et un savoir plus grand que celui des personnages.

⇒ [Extrait n°4 : The last Drop of Water](#)

Deux ans plus tard, la réalisatrice **Lois Weber** met en scène, dans *Suspens* (1913), une femme, seule chez elle avec son bébé, en prise avec un vagabond qui erre autour de sa maison. Nous voyons alternativement la femme à l'intérieur et l'homme à l'extérieur. Lorsque la femme s'aperçoit qu'un étranger la menace, elle regarde par la fenêtre et nous voyons, en plan subjectif et en plongée, le vagabond qui l'observe depuis le rez-de-chaussée.

⇒ [Extrait n°5 : Suspens](#)

Dziga Vertov (U.R.S.S., 1896 - 1954) est l'inventeur du ciné-œil qui consiste en la démultiplication des points de vue et l'accumulation de plans sous différents angles. Ce projet révolutionnaire passe par diverses expérimentations : effets spéciaux, mise en abyme, prises de vues proposant des angles inhabituels. Il s'agit de faire percevoir le monde autrement et d'augmenter les capacités perceptives humaines. Il a entre-autres réalisé *L'Homme à la caméra* (1929) qui montre la vie saisie à l'improviste et qui est un manifeste pour un art spécifiquement cinématographique, libéré de ses références littéraires et théâtrales.



⇒ [Extrait n°6 : L'homme à la caméra](#) (trailer) + [Extrait n°7](#) (analyse du film)

2. Ce que l'on voit et comment c'est montré

Le point de vue correspond à ce que l'on voit, depuis l'endroit où l'on est placé. Quand on s'arrête pour regarder un paysage, le point de vue n'est pas limité : il suffit de tourner la tête, de se déplacer, de se pencher, etc. Au cinéma, le point de vue correspond à ce que le réalisateur choisit de nous montrer, c'est-à-dire les images que la caméra a enregistrées. Ainsi, notre point de vue en tant que spectateur épouse celui de la caméra. Au moment du tournage, l'endroit où la caméra a été placée détermine ce que l'on verra à l'écran et définit les limites de l'image (le cadre). Très vite dans l'histoire du cinéma, le point de vue n'est plus fixe (comme dans les premières vues Lumière ou dans les premiers films de Méliès). La caméra se déplace, se rapproche ou s'éloigne du sujet filmé, selon différents axes. D'un plan à l'autre, le point de vue varie.

2.1. L'échelle des plans

Changer la valeur des plans permet de montrer un paysage en plan d'ensemble ou un détail (par un très gros plan), et toutes les grosseurs de plans intermédiaires.

<p>Dans l'image ci-dessous, la caméra est placée à une grande distance. C'est ce qu'on appelle, au cinéma, un « plan d'ensemble ».</p>	<p>La caméra est maintenant plus proche des personnages : il s'agit d'un « plan rapproché ». Les personnages filmés occupent ici une grande partie de l'image.</p>	<p>La caméra, très proche du sujet filmé, cadre un détail de l'image : c'est un gros plan (ou <i>insert</i> quand on filme un objet).</p>

2.2. Les angles de prise de vue

L'angle de prise de vues constitue une autre manière de faire varier le point de vue.

Dans l'exemple précédent, la caméra est placée face au sujet : c'est un axe frontal. Mais on peut aussi placer la caméra au-dessus du personnage, en « plongée ». Le personnage semble écrasé, dominé, comme Julius Kelp dans le film *Docteur Jerry et Mister Love* (**Jerry Lewis**, 1963). Lorsqu'il se transforme en Mister Love, Julius Kelp est filmé par en-dessous, en contre-plongée, de manière à le faire paraître plus grand, plus imposant et puissant.



Docteur Jerry et Mister Love (Jerry Lewis, 1963)

⇒ [Extrait n°8 : Docteur Jerry et Mister Love](#)

En faisant varier le point de vue, on guide le regard du spectateur vers certains éléments de l'image. Selon la place qu'ils occupent dans le cadre et la manière dont ils sont filmés, ces éléments paraissent avoir plus ou moins d'importance.

Exercice : faire varier le cadre



Objectif : faire le portrait d'un ou d'une camarade en cinq ou six images. Comprendre qu'en photographie comme en cinéma, le choix d'un cadrage est déjà l'expression d'un point de vue. Faire varier le cadre, c'est changer de point de vue et donner un sens spécifique à ce que l'on filme.

Matériel : appareil photo.

Consignes : former un binôme et photographier son/sa partenaire. Choisir **differents points de vue** en se rapprochant, en s'éloignant ou en se déplaçant par rapport à lui/elle. Utiliser pour cela différentes valeurs de plans et angles de prise de vue. Qu'est-ce qu'on veut montrer, mettre en valeur ? **Comment « raconter » une personne en images (sa personnalité, son caractère, ses habitudes, etc.) ?**

2.3. Les mouvements de caméra

Lorsqu'en 1896 **Alexandre Promio**, un des opérateurs des frères Lumière, choisit de poser sa caméra non pas au coin d'une rue mais à bord d'une gondole qui glisse le long d'un canal à Venise, il invente ce qu'on appellera plus tard le travelling latéral. C'est le *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*. En 1900, **Gabriel Veyre** filme des enfants au Cambodge en posant sa caméra sur une chaise à porteurs. Il s'agit ici d'un travelling arrière.

⇒ [Extrait n°9 : Panorama du Grand Canal pris d'un bateau](#)

⇒ [Extrait n°10: Le village de namo](#)

Le point de vue reste unique, mais il est mobile. Placée sur un bateau ou sur des rails, dans une voiture ou dans un ascenseur, accrochée à une grue ou simplement portée à l'épaule, la caméra fait défiler le paysage et des espaces de plus en plus vastes apparaissent. Dans *Seven Chances* (**Buster Keaton**, 1925), la caméra accompagne la course du personnage, poursuivi par une foule de prétendantes déterminées. Elle filme en travelling la cavalcade effrénée de Buster Keaton, révélant dans le même temps la prouesse physique de l'acteur, à la fois coureur de fond et sprinter.

⇒ [Extrait n°11 : Seven Chances](#)



Le point de vue mobile de la caméra guide le regard du spectateur et renforce l'expression filmique. Lorsque le personnage interprété par John Wayne fait sa première apparition dans *La Chevauchée fantastique* (J. Ford, 1939), la caméra zoomé brusquement sur son visage (travelling optique auquel s'ajoute un flou intermédiaire) et l'impose au spectateur, une manière de lui dire : « Retenez bien ce visage, c'est celui d'un personnage central de l'histoire du film » — et, peut-on ajouter rétrospectivement, « cela pourrait devenir celui d'un acteur important de l'histoire du cinéma ! ».



⇒ [Extrait n°12 : La Chevauchée fantastique](#)

2.4. Le champ-contrechamp

Le champ-contrechamp est une technique de montage qui met en relation deux espaces en alternant un plan dit « champ », filmé selon un premier point de vue, et un autre plan dit « contrechamp », filmé selon le point de vue opposé au premier. Le champ-contrechamp est très souvent utilisé dans les scènes de dialogue. Un personnage A voit un personnage B, qui symétriquement voit le personnage A. Le spectateur voit alternativement A et B en une sorte de vision à 360 degrés. La caméra montre tour à tour ce qui correspond aux champs de vision (généralement opposés spatialement) de chacun des deux personnages.



Dans ces deux images extraites du film Winchester '73 (Anthony Mann, 1950), l'axe des regards et les cadrages en plongée puis en contre-plongée soulignent le champ-contrechamp et renforce la mise en relation des deux personnages.

Exercice : créer une multiplicité de points de vue

Objectif : mettre en évidence les différents points de vue possibles sur un même personnage ou sur un même objet.

Matériel : appareil photo.

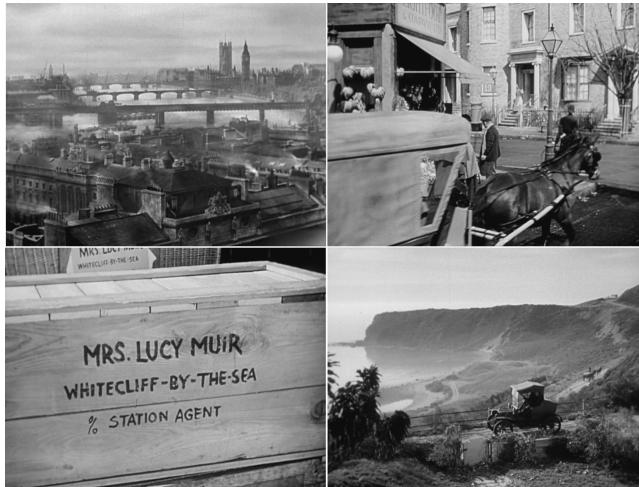
Consignes : travail en petit groupe de quatre ou cinq participants. Choisir une personne ou un objet et la/le placer à un endroit fixe. Cette personne ou cet objet sera le point de convergence de tous les regards. Demander aux autres membres du groupe de se placer autour de la personne ou de l'objet. Chaque photographe doit choisir une distance et un angle de prise de vue différent. Faire une photo d'ensemble montrant l'emplacement et la position de chacun. Regarder les images ainsi réalisées. Comparer les photos individuelles et la photo d'ensemble.

3. Point de vue objectif

Le point de vue du spectateur de cinéma (ce qu'il voit à l'écran) coïncide toujours avec celui de la caméra. Mais quel point de vue la caméra véhicule-t-elle ? Les images à l'écran sont toujours médiatisées par un regard. La question est donc : avec qui le spectateur regarde-t-il, par les yeux de qui ?

Le cinéma documentaire et les films de fiction tendant au « réalisme » ont très souvent recours au point de vue « objectif » (même s'il n'est pas exclusif). De nombreux films débutent avec un plan général situant l'action dans son contexte géographique et historique. Le point de vue est objectif, le but et la nature de ce type de plan étant purement informatifs. Le récit semble se dérouler de

lui-même, sans intermédiaire entre le spectateur et le monde qui se présente à lui. Cette impression de transparence que confère le point de vue objectif est une caractéristique du cinéma de fiction réaliste.



spectateur sur les deux lieux principaux où se déroulera l'action du film.

⇒ [The Ghost and Mrs. Muir : Extrait n°13](#)

⇒ [The Ghost and Mrs. Muir : Extrait n°14](#)

4. Point de vue subjectif

4.1. Le point de vue subjectif classique

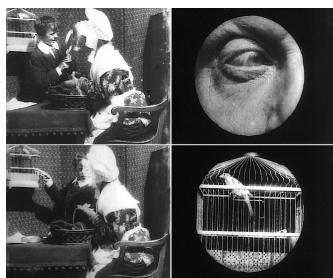
Nous avons vu que le début de *L'Aventure de Madame Muir* présentait les lieux de l'action par un point de vue objectif. Mais le film épouse ensuite le point de vue de l'héroïne. Quand la caméra se focalise sur Madame Muir et accompagne ses déplacements et ses mouvements, l'histoire semble être racontée depuis son point de vue. Lorsqu'elle visite *Gull House*, une maison qu'on dit hantée, ses réactions constituent le regard directeur de toute la scène. Tandis que la caméra accompagne les visiteurs de pièce en pièce, l'expression souriante et l'enthousiasme de la jeune veuve indiquent que le charme de la maison agit sur elle. Le spectateur découvre la maison en même temps qu'elle et adopte ainsi son point de vue plutôt que celui de l'agent immobilier, qui fait visiter la maison à contre-cœur et dont la désapprobation est visible. La scène de la visite de la maison est principalement filmée en caméra objective. Pourtant, comme on vient de le voir, le point de vue du personnage finit par dominer la scène. Cette impression de partager l'intériorité du personnage, ce qu'il voit et ressent, est renforcée par l'utilisation ponctuelle du point de vue subjectif : la caméra épouse alors le regard du personnage et le spectateur a un instant l'impression de voir à travers les yeux de celui-ci.



Dans le premier plan de droite de la même séquence, par exemple, l'expression de Madame Muir se fige au moment où elle aperçoit quelque chose qui est alors invisible pour le spectateur, car hors champ, mais que l'on découvre dans le plan suivant : les restes d'un déjeuner récent, apparemment interrompu de façon soudaine. Dans le deuxième plan — le contrechamp du champ qui le précède —, le point de vue de la caméra et celui de Madame Muir ne font qu'un : l'axe de la caméra, placée à l'endroit où Madame Muir se tenait dans le plan précédent, le raccord de regard et la succession du champ et du contrechamp établissent un lien direct entre le personnage en train de regarder et ce qu'il regarde. Le spectateur découvre, à travers les yeux de Madame Muir et en même temps qu'elle, ce qui l'a intriguée.



⇒ [Extrait n°15 : The Ghost and Mrs. Muir](#)



Le point de vue subjectif consiste donc à voir par le regard du personnage : la caméra remplace ses yeux. Dans *La Loupe de grand-maman* (**George Albert Smith**, 1900), nous trouvons, peut-être pour la première fois dans l'histoire du cinéma, l'utilisation de la caméra subjective dans un film. La quasi-totalité des contrechamps et champs sur le personnage central du petit garçon adopte le point de vue de celui-ci regardant à travers la loupe de sa grand-mère.

⇒ [Extrait n°16 : Grandma's Reading Glass](#)

D'autres procédés visuels tels que des effets de trou de serrure, de jumelles, de viseur de caméra, de lunette de fusil, de brèche dans une paroi et d'autres encore servent également à donner l'impression de matérialiser cette vision subjective.



Dans de nombreux films, l'utilisation de la caméra subjective permet, de manière temporaire, de partager le point de vue de l'un des personnages et de quitter tout à coup le point de vue objectif. **Alfred Hitchcock**, dans *La maison du Dr Edwards* (1945), utilise un verre de lait pour matérialiser son plan subjectif : traversant une crise psychotique, l'acteur Gregory Peck boit un verre de lait et nous voyons ce qu'il voit à travers la vision déformée du verre, le plan se terminant sur un fondu au blanc de la couleur du liquide.

⇒ [Extrait n°17 : Spellbound](#)



Dans *Le voleur de bicyclette* (**Vittorio de Sica**, 1949), un ouvrier se fait voler son vélo au début du film. Après avoir tenté en vain de le récupérer, désespéré, il en vole un à la fin du film. Ce vol est perçu par le point de vue de son fils (point de vue optique, mais surtout point de vue psychique). Ce choix permet de dramatiser la scène : l'émotion du fils, voyant un père placé en situation d'infériorité, qui n'est plus à même de jouer le rôle de parent protecteur ; l'enfant devient orphelin de l'image symbolique du père et voit s'effondrer son univers familial, dans lequel le père idéal devrait incarner la loi, la justice, les repères qui aident à s'orienter, à se construire.

⇒ [Extrait n°18 : Le voleur de bicyclette](#)

Naked Kiss (**S. Fuller**, 1964) raconte l'histoire de Kelly, une prostituée qui décide d'aller vivre dans une petite ville pour changer de vie. La scène d'ouverture du film nous la montre en train de battre un amant, et nous partageons, dans cette scène rythmée et violente, le point de vue de l'homme en train de se faire frapper, puis celui de Kelly qui se regarde dans la glace.

⇒ [Extrait n°19 : Naked Kiss](#)

Halloween (J. Carpenter, 1978) raconte l'histoire de Michael Myers, 6 ans, qui tue, au début du film, sans grande sœur. Dans un plan-séquence d'introduction en vue subjective, le film nous plonge dans la peau du tueur, nous faisant voir à travers ses yeux le meurtre de sa sœur. Au plan suivant, la caméra, qui devient objective, sort du corps de l'assassin afin de révéler son identité et de s'éloigner en un long mouvement de grue, comme si elle le quittait pour prendre ses distances.

⇒ [Extrait n°20 : Halloween](#)

Dans la scène centrale de *Les dents de la mer* (Jaws, S. Spielberg, 1975), le spectateur surveille la plage en même temps que Martin Brody et en s'identifiant à son regard. Mais l'attaque du requin est filmée en partie depuis le point de vue de l'animal.



⇒ [Extrait n°21 : Jaws](#)

4.2. Le plan semi-subjectif

Dans le plan semi-subjectif, le spectateur est caché derrière l'épaule du personnage et il l'accompagne dans l'action. Cette technique permet de s'identifier à un personnage sans rupture dans la focalisation : le spectateur n'est pas tout à coup plongé dans le corps et le cerveau pour voir à travers ses yeux, mais il suit de près le personnage, comme s'il était dans son dos. Cela donne un aperçu de ce qu'un des personnages voit dans son champ de vision, mais sans pour autant prendre sa place dans l'espace, puisqu'on verra toujours le personnage dans le plan. Ce type de plans est utilisé pour attirer l'attention du public sur le détail que le personnage a remarqué, ou pour intégrer le spectateur dans l'action. Il correspond, en littérature, au point de vue externe.



Nous avons vu, au début de la leçon, dans un extrait de *Rosetta* (J. P. et L. Dardenne, 1999), que l'utilisation de la caméra à l'épaule (ou caméra portée) permet de donner une impression de réalisme et d'être au cœur de l'action avec un personnage que l'on suit de près (en gardant cependant une certaine objectivité). Nous en voyons un autre exemple dans un plan séquence de *Goodfellas* (M. Scorsese, 1990), dans lequel nous suivons Henry dans un night-club.

⇒ [Extrait n°22 : Goodfellas](#)

Cette technique de la caméra portée se développe dans les années 50 grâce à des caméras plus légères, utilisées notamment dans l'école documentaire du cinéma direct (Jean Rouch).

⇒ [Extrait n°23 : Babatu, les trois conseil](#)

Aujourd'hui, ce procédé utilise le Steadicam, un système stabilisateur portatif de prise de vues. La caméra à l'épaule peut être utilisée dans tout un film (voir 4.3. *Films entièrement réalisés du point de vue subjectif*) ou dans seulement certaines scènes.

Dans une scène célèbre de *Shining* (S. Kubrick, 1980), l'enfant, Danny, parcourt les couloirs de l'hôtel sur son tricycle et fait une halte devant la porte de la chambre 237. Nous avons une alternance de plans semi-subjectifs (le spectateur suit Danny), subjectifs (nous voyons par les yeux de Dany les deux sœurs jumelles) et objectifs (nous voyons le visage épouvanté de Danny).



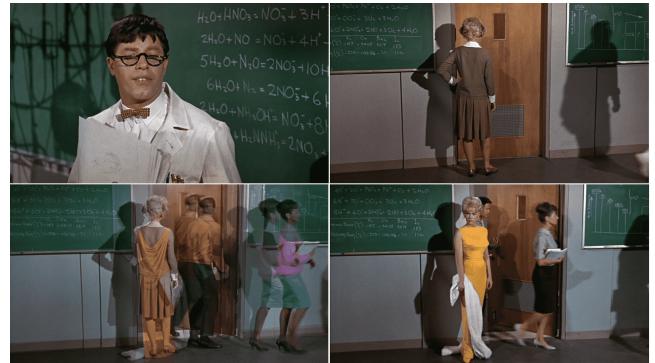
⇒ [Extrait n°24 : Shining](#)

Dans une séquence de *La Féline* (**J. Tourneur**, 1942), nous sommes avec Alice, poursuivie par Irena dans une rue obscure. Alice se retourne une première fois, et nous voyons, dans son dos, la rue vide (plan semi-subjectif) ; elle se retourne une seconde fois et nous sommes dans la tête d'Alice pour voir par ses yeux la même rue vide (plan subjectif).

⇒ [Extrait n°25 : La Féline](#)

4.3. Le point de vue rêvé ou halluciné

Le point de vue subjectif se double parfois d'un effet optique qui renforce encore le processus d'identification. Le spectateur non seulement voit à travers les yeux d'un personnage mais il est également invité à partager ses sensations. Ces effets optiques de subjectivité (flou, surimpression, grand angle, modification des couleurs, mouvement de la caméra, effet de zoom) traduisent un état physique (malaise, ébriété, vertige) ou psychique du personnage (stupeur, angoisse, béatitude, rêve, hallucination), donnant ainsi un accès direct à l'intériorité de ce dernier.



Dans *Docteur Jekyll et Mister Love* (**J. Lewis**, 1963), le timide professeur projette son fantasme sur l'étudiante dont il est secrètement amoureux et sa représentation sublimée se substitue, en surimpression et en fondu enchaîné, à l'image réelle de la jeune fille.

⇒ [Extrait n°26 : Docteur Jerry et Mister Love](#)

Dans *La Ruée vers l'or* (**C. Chaplin**, 1925), la faim fait déliter Big Jim, le chercheur d'or, qui s'imagine que Charlot s'est transformé en poulet. Le mécanisme est le même que dans l'exemple précédent : la transformation s'opère à vue, mais la métamorphose de Charlot en poulet, objet de l'hallucination de Big Jim, produit un double effet. Simultanément, le spectateur voit ce que voit Big Jim mais aussi Big Jim en train de voir ce qu'il voit. Il partage l'hallucination de Big Jim mais son point de vue n'est pas seulement subjectif, puisque le plan donne également à voir le chercheur d'or. C'est un point de vue qu'on pourrait appeler subjectif-objectif.

⇒ [Extrait n°27 : La ruée vers l'or](#)

Enfin, dans *Les Temps modernes* (**C. Chaplin**, 1936), le couple de sans-abris formé par Charlot et « la gamine » rêve de bonheur domestique. « Vous nous voyez dans une petite maison comme celle-là ? » : la phrase lancée par Charlot déclenche une vision qui prend la forme d'une séquence dans laquelle les deux personnages apparaissent en couple heureux, installés dans un intérieur domestique féérique.



⇒ [Extrait n°28 : Les temps modernes](#)

Le point de vue subjectif et ses variations constituent donc un moyen puissant pour accéder à l'intériorité d'un personnage et représenter une réalité modifiée.

4.4. Films entièrement réalisés du point de vue subjectif

Il existe quelques films entièrement tournés en caméra subjective tels que *La Dame du lac* (**Robert Montgomery**, 1947) et *La Femme défendue* (**Philippe Harel**, 1997). L'histoire entière est racontée et totalement filmée au moyen de plans subjectifs et de la caméra portée. Ainsi, le spectateur épouse, tout au long du film, le point de vue du personnage principal, sans jamais avoir de regard objectif et omniscient sur l'histoire. Paradoxalement, le recours systématique à ce point de vue unique tend à limiter à la longue le processus d'identification du spectateur avec le personnage dont il est censé partager tout au long du film le point de vue. Il est en effet difficile de s'identifier à un personnage qu'on ne voit pas : on ne connaît ni son visage, ni son corps, il n'est en fin de compte qu'un regard désincarné. Dans ces deux films, le visage du héros est parfois visible par réflexion dans des miroirs.



La Dame du lac (Robert Montgomery, 1947)



La Femme défendue (Philippe Harel, 1997)

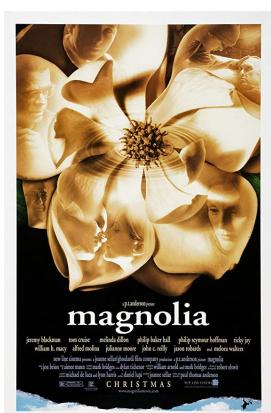
⇒ [Extrait n°29 : La dame du lac](#)

⇒ [Extrait n°30 : La femme défendue](#)

5. Le point de vue multiple

A l'inverse des films totalement conçus en plans subjectifs, le film chorale multiplie les points de vue, en présentant une mosaïque de personnages qui s'entrecroisent au fil de la narration. Cette forme narrative et expressive existe depuis longtemps (musique et littérature polyphonique, par exemple), mais a été popularisée au cinéma par certains films italiens, notamment *I Vitelloni* (**Federico Fellini**, 1953).

Il n'y a pas dans ces films de personnage principal qui focalise l'attention et le point de vue du spectateur : plusieurs histoires sont développées en parallèle, unies par une intrigue ou un point commun.



Dans *Magnolia* (**P. T. Anderson**, 1999), par exemple, on réalise petit à petit que toutes les histoires sont reliées, de près ou de loin, à un personnage qui agonise à l'hôpital.

⇒ [Extrait n°31 : Magnolia](#)

Jackie Brown (**Q. Tarantino**, 1997) n'est pas un film chorale. Mais, dans ce film de gangster, un épisode crucial (l'échange de 500 000 dollars) est présenté à trois reprises : la première fois du point de vue de Jackie, qui cherche à leurrer en même temps Ordell et la police ; la deuxième fois du point de vue de Louis et de Melanie (les complices du truand Ordell), et la dernière fois selon l'optique de Max (le complice de Jackie), ce qui permet au narrateur-réalisateur de jouer sur les attentes à chaque fois différentes des protagonistes, mais aussi de montrer qu'il n'existe jamais de point de vue objectif et unique sur un seul et même événement.

⇒ [Extrait n°32 : Jackie Brown](#)



6. Le choix moral du point de vue

Le choix d'un point de vue, de la part d'un réalisateur, est aussi une opinion, une prise de position, un engagement à portée morale ou idéologique. Il n'existe pas de point de vue neutre : les **Frères Lumière**, déjà, nous montraient avec leurs vues qu'il sélectionnent ce qu'ils filment et qu'ils véhiculent un point de vue personnel sur le monde, qu'ils communiquent au spectateur une certaine vision de la société. Dans *Attelage d'un camion* (1897) le point de vue choisi permet d'opposer dans la profondeur deux espaces, celui du travail, de la société des ouvriers, dont l'effort est symboliquement représenté par celui des chevaux (mais aussi des hommes qui les mènent), et celui d'une société plus élevée, qui peut consacrer son temps au loisir. La hiérarchisation sociale est ainsi mise en scène. Dans *Champs Élysées* (1896), le point de vue permet aussi d'opposer dans la profondeur deux espaces, l'espace de la vie des adultes, et l'espace de la vie des enfants : deux mondes parallèles qui s'ignorent, comme le constat d'une enfance à l'écart des adultes, livrée à elle-même, ou à des gardes d'enfants.

⇒ [Extrait n°33 : Attelage d'un camion](#)

⇒ [Extrait n°34 : Champs Élysées](#)

Enfin, un simple plan de film, aussi court soit-il, peut être considéré comme immoral. **Gillo Pontecorvo** réalise en 1961 *Kapo*. En juin de la même année, Jacques Rivette (réalisateur et critique de cinéma) dénonce ce film avec violence dans les *Cahiers du cinéma*. Il s'agit du premier film occidental qui, à travers une fiction, reconstitue l'expérience d'un camp de concentration nazi.

Son article, intitulé *De l'abjection* ([voir page suivante](#)), reproche à Pontecorvo de vouloir faire du spectacle en montrant la vie dans les camps de concentration : la fiction ne peut pas aborder des réalités insupportables telles que le génocide juif. Rivette condamne la volonté d'esthétiser la mort de masse et de faire du spectaculaire avec la l'horreur des camps. Le journaliste s'en prend particulièrement à un plan de la fin du film, un travelling dans lequel nous voyons une prisonnière se jeter sur des barbelés électriques pour se donner la mort.

« Voyez cependant, dans Kapo, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés, l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. (...) Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? »



⇒ [Extrait n°35 : Kapo](#)

De l'abjection

KAPO, film italien de **GILLO PONTECORVO**. *Scénario* : Franco Solinas et Gillo Pontecorvo. *Images* : Alexander Sekolovic. *Musique* : Carlo Rustichelli. *Interprétation* : Didi Perego, Gianni Garko, Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva. *Production* : Vides, Zebro, Francinex, 1960. *Distribution* : Cinédis.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile, lorsqu'on entreprend un film sur un tel sujet (les camps de concentration), de ne pas se poser certaines questions préalables ; mais tout se passe comme si, par incohérence, sottise ou lâcheté, Pontecorvo avait résolument négligé de se les poser.

Par exemple, celle du réalisme : pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement *inachevée* (« donc immorale »), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du « spectacle » relève du voyeurisme et de la pornographie. Le metteur en scène est tenu d'affadir, pour que ce qu'il ose présenter comme la « réalité » soit physiquement supportable par le spectateur, qui ne peut ensuite que conclure, peut-être inconsciemment, que, bien sûr, c'était pénible, ces Allemands quels sauvages, mais somme toute pas *intolérable*, et qu'en étant bien sage, avec un peu d'astuce ou de patience, on devait pouvoir s'en tirer. En même temps chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera partie bientôt du paysage mental de l'homme moderne ; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être *choquant* ?

C'est ici que l'on comprend que la force de *Nuit et Brouillard* venait moins des documents que du montage, de la science avec laquelle les faits bruts, *réels*, hélas ! étaient offerts au regard, dans un mouvement qui est justement celui de la conscience lucide, et quasi impersonnelle, qui ne peut accepter de comprendre et d'admettre le phénomène. On a pu voir ailleurs des documents plus atroces que ceux retenus

par Resnais ; mais à quoi l'homme ne peut-il s'habituer ? Or on ne s'habitue pas à *Nuit et Brouillard* ; c'est que le cinéaste juge ce qu'il montre, et est jugé par la façon dont il le montre.

Autre chose : on a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moullet : *la morale est affaire de travellings* (ou la version de Godard : *les travellings sont affaire de morale*) ; on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu'on en pourrait plutôt critiquer l'excès « terroriste », pour reprendre la terminologie paulhanienne. Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. On nous les casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la « misenscène », de l'acteur libre ou dominé et autres balançoires ; disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droit ; ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler — c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique, « indifféremment mais autant ». Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux

vaudrait en tout cas se poser la question, et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme ; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.

Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est *en même temps*, et par la même opération, les montrer par un certain biais ; ces deux actes étant rigoureusement indissociables. De même qu'il ne peut y avoir d'absolu de la mise en scène, car il n'y a pas de mise en scène dans l'absolu, de même le cinéma ne sera jamais un « langage » : les rapports du signe au signifié n'ont aucun cours ici, et n'aboutissent qu'à d'aussi tristes hérésies que la petite *Zazie*. Toute approche du fait cinématographique qui entreprend de substituer l'addition à la synthèse, l'analyse à l'unité, nous renvoie aussitôt à une rhétorique d'images qui n'a pas plus à voir avec le fait cinématographique que le dessin industriel avec le fait pictural ; pourquoi cette rhétorique reste-t-elle si chère à ceux qui s'intitulent eux-mêmes « critiques de gauche » ? — peut-être, somme toute, ceux-ci sont-ils avant tout d'irréductibles professeurs ; mais

si nous avons toujours détesté, par exemple, Poudovkine, de Sica, Wyler, Lizzani, et les anciens combattants de l'Idhec, c'est parce que l'aboutissement logique de ce formalisme s'appelle Pontecorvo. Quoi qu'en pensent les journalistes express, l'histoire du cinéma n'entre pas en révolution tous les huit jours. La mécanique d'un Losey, l'expérimentation new-yorkaise ne l'émeulent pas plus que les vagues de la grève la paix des profondeurs. Pourquoi ? C'est que les uns ne se posent que des problèmes formels, et que les autres les résolvent tous à l'avance en n'en posant aucun. Mais que disent plutôt ceux qui font vraiment l'histoire, et que l'on appelle aussi « hommes de l'art » ? Resnais avouera que, si tel film de la semaine intéresse en lui le spectateur, c'est cependant devant Antonioni qu'il a le sentiment de n'être qu'un amateur ; ainsi Truffaut parlerait-il sans doute de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti ; et comme Cézanne, contre tous les journalistes et chroniqueurs, fut peu à peu imposé par les peintres, ainsi les cinéastes imposent-ils à l'histoire Murnau ou Mizoguchi...

Jacques RIVETTE.

7. L'aventure de Madame Muir : Analyse technique d'une séquence

Consignes pour l'analyse du 3ème extrait de L'Aventure de Madame Muir (J. L. Mankiewicz, 1947). Vous devrez :

1. Compter le nombre de plans
2. Pour chaque plan : décrire ce qui est montré et donner l'élément de mise en scène qui vous semble important. Cela peut être :
 - la valeur de plan (l'échelle des plans)
 - l'angle de prise de vue (plongée, contre-plongée, etc.)
 - les mouvements de caméra (panoramique, travelling, pano-travelling, recadrage)

Pour chaque plan, vous pouvez, si besoin, décrire plusieurs éléments de mise en scène

Notation /10 :

- Nombre de plans : 1/10
- Analyse technique : 9/10 (utilisation du vocabulaire technique pour décrire les éléments de mise en scène + description courte et précise de ce que nous voyons dans le plan)

Exemple - Extrait n°1 : générique et scène introductory

Lien : <https://drive.google.com/file/d/1t902WYtjkpyuHwkmtYCcp9RVzP7hgh0/view?usp=sharing>

1. Nombre de plans : 5

2. Analyse technique

Plan n°1. Logo de la 20th Century Fox

Plan n°2. **Plan d'ensemble** d'une baie marine (montagne et plage). Crédits du générique.

Plan n°3. **Plan général** sur la ville de Londre. Texte : "London at the turn of the century"

Plan n°4. **Plan de demi-ensemble** sur une rue de Londres. **Travelling avant** jusqu'à la porte d'une maison.

Plan n°5. **Plan taille** de trois femmes assises à une table.

Exemple - Extrait n°2 : arrivée à Whitecliff-by-the-Sea

Lien : https://drive.google.com/file/d/1THQeEultWS7OjBHnIOYwR_BL9ik_V2JK/view?usp=sharing

1. Nombre de plans : 4

2. Analyse technique

Plan n°1. **Plan taille** de Madame Muir et de l'agent immobilier de profil.

Plan n°2. **Pano-travelling latéral droite-gauche** en **plongée** sur une voiture qui roule sur un chemin au-dessus d'une baie marine. Elle se dirige vers une maison.

Plan n°3. **Plan d'ensemble** en plongée sur la voiture qui s'arrête et la baie en arrière-plan.

Plan n°4. **Plan moyen** sur Madame Muir et l'agent immobilier qui descendent de la voiture.

Exercice évalué : analyse technique du troisième extrait.

Lien : <https://drive.google.com/file/d/1MLnkfbEnfcI7laaS2RxwMGI1YhLd9tLR/view?usp=sharing>