

# Leçon 2 : Le point de vue au cinéma

## 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.

Il existe au cinéma trois grands points de vue :

- le point de vue objectif, qui correspondrait à la focalisation zéro
- le point de vue subjectif (focalisation interne)
- le point de vue semi-subjectif (focalisation externe) qui reste en partie objectif mais permet de s'identifier à un personnage.

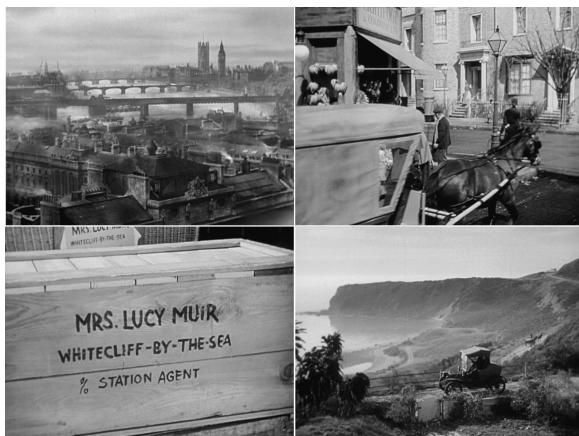


La maison du Dr Edwards  
(A. Hitchcock, 1945)

### Exercice : Trouver le point de vue (Objectif ? Subjectif ? Semi-subjectif ?)

- ⇒ [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. 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.

Dans *L'Aventure de Madame Muir* (J. L. Mankiewicz, 1947), l'action, d'abord située à Londres au début du XXe siècle, se déplace ensuite dans un village en bord de mer. Ainsi, le générique montre un plan général d'une plage puis le film commence par un autre plan général de Londres, se continue par quelques scènes de rue et, après une scène en intérieur et un voyage en train, un nouveau plan général en plongée et en panoramique du village fictif de Whitecliff-by-the-Sea. Ces quelques plans objectifs informent le spectateur sur les deux lieux principaux où se déroulera l'action du film.

⇒ [Extrait n°4 : The Ghost and Mrs. Muir](#)

⇒ [Extrait n°5 : The Ghost and Mrs. Muir](#)

## 2. Point de vue subjectif

### 2.1. 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°6 : The Ghost and Mrs. Muir](#)

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°7 : 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°8 : 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°9 : 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°10 : 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°11 : Jaws](#)



## 2.2. 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°12 : 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°13 : 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°14 : 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°15 : La Féline](#)

### 2.3. 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°16 : La dame du lac](#)

⇒ [Extrait n°17 : La femme défendue](#)