

Avant-propos

Depuis quelques années sont apparus sur les écrans de cinéma des films tournés à l'aide de dispositifs pour le moins étonnants, permettant de numériser la performance d'un acteur par le biais de capteurs photosensibles afin d'obtenir une prestation intégralement « enregistrée » sous tous les angles, en trois dimensions. Si cette approche est à ce point surprenante, c'est qu'en séparant la direction d'acteurs de la partie strictement technique de la mise en scène, ces procédés de *motion* et de *performance capture* permettent de concevoir, au moins un temps, un objet virtuel contenant uniquement la prestation des comédiens, mais dénué de tout décor, de tout accessoire, et surtout de tout choix de placement ou d'angle de caméra. Cette disparition de l'appareil « caméra » fait question, au sens où l'absence de « prise de vues » au moment de la captation semble engager une interrogation sur la manière dont le « point de vue¹ » du cinéaste se voit reconfiguré par de tels dispositifs. En effet, c'est seulement dans un second temps que le réalisateur est libre de choisir ses angles de prise de vues, ses éclairages, ses focales ou encore ses mouvements de caméra pour produire l'objet filmique final. À partir d'une performance d'acteurs, une infinité de points de vue s'offrirait ainsi au metteur en scène, laquelle ne dépendrait plus d'aucun point d'ancrage matériel (caméras, micros, sources d'éclairage, etc.). Mais le point de vue se limite-t-il au final à cette appréhension ? Une captation de performance réalisée sans caméra implique-t-elle une absence de point de vue (au sens de regard) sur ladite captation ?

Un tel procédé, loin d'annihiler la notion de point de vue, tend donc plutôt à l'éclairer sous un jour nouveau, ou tout du moins d'une manière singulière. Parmi les trois principales significations de la notion de point de vue repérées par Jacques

• 1 – Au moins en termes d'« ocularisation », pour reprendre le terme de François Jost dans *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1987.

Aumont et Michel Marie² – « l'emplacement réel et imaginaire depuis lequel une représentation est produite » ; « le filtrage de l'information et son assignation aux diverses instances de la narration – auteur, narrateur, personnages » ; « l'opinion, le sentiment à propos d'un objet, d'un phénomène ou d'un événement » –, seule la première paraît, *a priori*, s'accorder aux considérations d'apparence techniciste que nous venons de soulever. Mais les deux autres ne pourraient-elles pas être également envisagées sous l'angle de la technique ? Au-delà de l'emplacement d'une caméra et d'un micro, produisant un point de vue et un point d'écoute renvoyant à des problématiques de cadre et de cadrage, ainsi que de spatialisation sonore (d'où voit-on, et d'où entend-on ce qui nous est présenté ?), la technique ne pourrait-elle pas participer, d'une autre manière, à la production de sens d'un film ? Parce qu'autant le point de vue n'est pas seulement une question de positionnement dans l'espace imaginaire que produit le cinéaste, autant la technique ne se limite pas non plus à la manière dont les techniciens manipulent et placent leurs appareils de prise de vues et de prise de son au sein d'une scène filmée. Il conviendrait dès lors de comprendre plus clairement la manière dont la technique a pu être mise en lien, par plusieurs chercheurs, avec la question de la production de « l'énoncé filmique », tout énoncé se faisant (consciemment ou non) le révélateur d'un point de vue, non seulement sur ce qu'il contient, mais évidemment aussi sur la manière dont il a pu être produit.

De multiples approches permettant d'analyser les modalités selon lesquelles un énoncé est produit ont déjà été proposées, notamment par le biais de ce que l'on a pris pour habitude de nommer (de manière sans doute un peu généralisante) les théories de l'énonciation. Il est évidemment possible d'adopter une approche narratologique, dans la lignée de Gérard Genette³, en réfléchissant à la manière dont l'œuvre cinématographique (en tant qu'elle se différencie de l'œuvre littéraire) permet d'appréhender un récit ou une suite d'images en mouvement comme une production au croisement de plusieurs points de vue possibles. Comme a pu le proposer François Jost⁴, il convient par exemple de distinguer l'énonciation *cinématographique* – liée au style du cinéaste, usant de figures et de procédés que l'on rattache à « l'expression cinématographique » – de l'énonciation *narrative* – liée pour sa part à la présence (ou la possibilité) d'un narrateur, implicite ou non, construisant le récit en vue de sa réception par le spectateur. Une telle séparation permet par exemple de remarquer qu'une même figure « cinématographique », disons un *travelling*, peut renvoyer à un point de vue différent selon la manière

• 2 – AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 193-194.

• 3 – Voir notamment GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

• 4 – JOST François, *Un monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

dont il est employé : il peut être l'instrument d'une narration impersonnelle, révélant au spectateur une information nécessaire à la compréhension ou à la bonne conduite du récit, comme il peut témoigner d'une expressivité de la « mise en scène », produisant un effet de sens ou une émotion chez celui qui regarde le film. Selon le cas, le point de vue produit par le procédé technique se doit d'être perçu comme différent, et l'on remarque bien, à partir de cette simple distinction énonciatrice, qu'un procédé technique peut se voir attribuer des rôles ou même des caractéristiques variés.

De fait, cette approche narratologique, interrogeant entre autres la figure du narrateur comme instance d'énonciation – et donc productrice d'un point de vue sur le récit déployé – fait écho, assez naturellement, à une approche que l'on pourrait qualifier de « linguistique ». Si « expressivité cinématographique » il y a, il est en effet nécessaire de s'interroger sur les conditions de cette « expressivité » que l'on tend assez fréquemment à assimiler à un « langage ». Comment le film « énonce-t-il » un énoncé, et qu'est-ce que cette énonciation révèle du ou des point(s) de vue(s) produit(s) par les énonciateurs (auteur, metteur en scène, narrateur, etc.)? En l'occurrence, cette question de l'énonciation et, par extension, du point de vue, s'ouvre, comme nous venons de l'évoquer, à une instance spécifique responsable des signes produits par l'objet-film, à savoir la production technique de ces derniers. L'approche sémiologique de Christian Metz n'est par exemple pas sourde à cette dimension : « la technologie de la prise de vue », écrit-il, « se conforme soigneusement à [un] fantasme accompagnateur de la perception [...]. La caméra est “braquée” sur l'objet, comme une arme à feu (= projection), et l'objet vient marquer son empreinte, sa trace, sur la surface réceptive de la pellicule (= introjection). Le spectateur lui-même n'échappe pas à cette tenaille, car il fait partie de l'appareillage⁵... » Cette inclusion du spectateur dans le dispositif cinématographique révèle bien ici sa conscience, son savoir sur les modalités techniques grâce auxquelles le film lui est présenté, d'une part en termes de projection (« ce que je vois me paraît réel, mais je sais bien que cette perception est illusoire⁶ »), et d'autre part par rapport aux modalités de production des images projetées (j'ai l'impression de percevoir la réalité, mais je sais bien que quelqu'un a perçu cette réalité avant moi, qui plus est par le biais d'un dispositif technique complexe).

Cette approche technique de l'énonciation filmique et de la définition d'un point de vue se trouve en l'occurrence divisée en deux pôles par Metz : d'un côté la technique renvoie au dispositif cinématographique et donc à l'idée d'une

• 5 – METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, p. 36.

• 6 – Nous inversons simplement ici le fameux « je sais bien, mais quand même » d'Octave Mannoni (1963) dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, repris par METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », art. cité, p. 48.

identification entre « soi » – le spectateur – et la caméra ; mais d'un autre côté, la technique renvoie également, pour le sémiologue, à une forme de fétichisme et donc de simple fascination ostentatoire. « Le fétiche proprement dit, comme l'appareillage du cinéma, est un *accessoire*⁷ », écrit Metz, mettant en valeur une forme d'appréhension singulière du spectacle cinématographique qui se limiterait à un émerveillement devant les prouesses machiniques qui nous sont proposées. Or, entre cette vision clairement attractionnelle de la technique, et celle qui a trait au dispositif de mise en scène – et de projection – il existe évidemment une voie intermédiaire. Metz la décrit ainsi : « l'outillage [...] n'est pas seulement physique (= fétiche proprement dit) ; il a aussi ses empreintes discursives, ses prolongements dans le texte même du film. Ici se manifeste le mouvement propre à la théorie : lorsqu'elle passe de la fascination du technique à l'étude critique des différents *codes* qu'autorise cet outillage⁸ ». Et le sémiologue d'évoquer, dans les lignes qui suivent, les procédés de « *cadrages* » ou de « *mouvements d'appareil* ».

On le comprend, ce sont par exemple ces codes qui sont au centre d'une discipline comme l'analyse filmique. En associant ces procédés techniques à des effets de sens, il est possible de donner à entendre (ou de réinventer) un point de vue sur le film, ainsi que, bien souvent, un écho entre la mise en scène et le point de vue des personnages dépeints à l'écran. La notion de point de vue permet bien, à ce titre, de cerner le discours d'un film, quel que soit le sens que l'on donne au terme – narratologique, idéologique, textuel, esthétique – et donc de penser et de caractériser la mise en scène d'une séquence ou parfois, plus globalement, le style d'un cinéaste ou d'une « école » particulière. Ce sont alors la plupart du temps des « moyens expressifs » qui sont invoqués, qu'il s'agisse, pour reprendre les exemples de Metz, du cadrage, des mouvements de caméra, mais aussi de la focale, de l'échelle de plan, des éléments de la bande-son⁹, ou encore du montage, termes privilégiés dans le cadre de l'exercice de l'analyse de film, et qui désignent en réalité assez explicitement des données techniques à partir desquelles, entre autres, le réalisateur détermine un point de vue et un point d'écoute visant à créer un effet sur le spectateur. En ce sens, comme le précise encore Metz, « l'institution cinématographique [...] ce n'est pas seulement l'industrie du cinéma [...], c'est aussi la machinerie mentale – autre industrie – que les spectateurs “habituéés au cinéma” ont historiquement intériorisée et qui les rend aptes à consommer les films¹⁰ ».

• 7 – METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », art. cité, p. 52.

• 8 – *Ibid.*, p. 53.

• 9 – Renvoyant au principe d'« auricularisation » également décrit par François JOST (*Un monde à notre image, op. cit.*, p. 19).

• 10 – METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », art. cité, p. 6.

Mais, on le voit, il manque ici un autre type d'approche, qui consisterait à partir de ces procédés techniques comme producteurs d'effets de sens pour dépasser leur dimension sémiotique. Au-delà des signes qu'ils contribuent à produire (image qui bouge, image qui grossit, image qui change) et auxquels on adjoint un code (effet dramatisant, impression d'intimité, indication d'une succession dans la narration), ces procédés techniques (travelling, gros plan, montage) diffèrent grandement. En fonction de l'époque, des sociétés de production, des contrats avec les fabricants de matériel, des techniciens engagés sur le tournage du film, ces « moyens expressifs » seront produits par divers appareils, souvent très différents les uns des autres. En fonction, par exemple, du système de contrepois utilisé sur un *steadycam*, un travelling n'aura pas forcément la même fluidité d'un film à l'autre, alors même que le dispositif utilisé reste le même en termes de conception ; l'effet produit dans le film n'en est pas moins différent. De fait, curieusement, les liens entre ces moyens expressifs au service du point de vue/point d'écoute, et les techniques, les appareils ou les dispositifs choisis par les techniciens en collaboration avec les cinéastes, n'ont que rarement été pensés dans le cadre de la recherche en cinéma. Pourtant, d'un film à l'autre, les procédés auxquels fait appel le metteur en scène – aussi génériquement désignés soient-ils – ne reposent pas forcément sur les mêmes types de machines, les mêmes types de caméras, ou encore les mêmes types de micros. Et, partant, leur appréhension peut s'en trouver modifiée, non seulement en termes esthétiques – que le choix de tel ou tel dispositif soit inscrit dans le projet de mise en scène¹¹ ou qu'il entre en jeu incidemment dans le cadre d'une interprétation de l'analyste – mais également en termes de fabrication des œuvres, car certains choix techniques ayant une incidence sur le point de vue/point d'écoute sont le fait de techniciens et non des cinéastes.

C'est tout l'objet des textes ici réunis suite au colloque « Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques » qui s'est tenu à l'université Rennes 2 en octobre 2015 – dans le cadre du programme de recherche TECHNÈS (du grec *technè*, qui désignait ensemble le *faire technique* et la *production artistique*), lequel vise à repenser le cinéma et ses techniques dans son histoire et à l'heure du numérique –, que de proposer cette approche liant la technique à la question du point de vue/point d'écoute au cinéma. L'approche se révéla plurielle, la réflexion concernant à la fois la question des formats, du son, des caméras, de la couleur,

• 11 – Pour ne donner qu'un exemple, nous pourrions évoquer la volonté de Godard d'avoir accès dans les années 1970 à une caméra légère et compacte (la 8-35 qui deviendra en réalité l'Aaton 35 conçue par Beauviala) qui lui aurait permis d'adopter, plus qu'une nouvelle manière de filmer, une nouvelle relation esthétique au monde. Voir cet entretien : GODARD Jean-Luc et BEAUVIALA Jean-Pierre, « Genèse d'une caméra » (épisodes 1 et 2), *Cahiers du cinéma*, n° 348-349, juin-juillet 1983 et *Cahiers du cinéma*, n° 350, août 1983.

du montage, de la 3-D relief, des objectifs, etc., c'est-à-dire de tout ce qui a trait à la dimension technique de la création cinématographique, en abordant ses divers dispositifs sous des angles esthétique, historique, théorique ou encore sociologique. Sont ainsi abordées des questions liées à l'analyse (adoption du point de vue d'un personnage particulier, discours porté par un narrateur ou par le cinéaste, retranscription ou réinvention géographique d'un espace donné, appréhension sonore d'un environnement spécifique, relations et rapports de force entre personnages, adaptation d'un médium artistique singulier à la forme cinématographique, etc.), à l'histoire et à l'historiographie des techniques (transformations de certains dispositifs selon les époques, réception théorique ou critique de telle ou telle innovation technologique et de ses apports à la question du point de vue/point d'écoute, etc.), mais également à la sociologie des métiers du cinéma (question de la collaboration ou encore des relations entre techniciens et cinéastes dans le cadre de certains procédés de mise en scène, apparition de nouveaux métiers liés à une approche technique originale pensée en termes de point de vue/point d'écoute, etc.).

Plus concrètement, le présent ouvrage est organisé en quatre parties, faisant suite à un texte introductif de Jean-Louis Comolli. Celui-ci ouvre sur la dimension politique que suscite, au cœur même de son appréhension technique, la question du point de vue/point d'écoute. Le premier ensemble de textes, « (R)évolution numérique », vise par la suite à mettre en exergue des moments de remise en question de la notion de point de vue et d'écoute par des procédés techniques novateurs, que ce soit au cours de l'(la) (pré-)histoire du cinéma ou bien lors de l'avènement du cinéma numérique. Pour cela, sont analysés la manière dont, de la fin du XVIII^e siècle à nos jours, la mise au point de nombreux dispositifs a permis l'immersion du spectateur dans un environnement fictionnel (Martin Barnier), l'impact des récentes technologies de *motion* et de *performance capture* sur la manière de penser la mise en scène dans le cadre d'un tournage de film hybride entremêlant images analogiques et images virtuelles (Meriam Ouertani), ainsi que le nouveau rapport que ces mêmes technologies engagent vis-à-vis de la question du son, et plus précisément de la spatialisation sonore (Jean-Baptiste Massuet et Romain Mullard). Le second ensemble, « Choix techniques et points de vue critiques » interroge diverses modalités d'assignation d'un point de vue dans des contextes, registres et autres procédés aussi variés que le *found footage* (Àngel Quintana analyse quelques films de Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi consacrés à la Première Guerre mondiale, tandis qu'Éric Thouvenel consacre son étude à Ken Jacobs), l'art contemporain (Olga Kobryn s'interrogeant sur une possible désincarnation du point de vue dans les travaux de Fabien Giraud et Raphaël Siboni), le cinéma japonais (Simon Daniellou mesurant l'impact des formats d'image pour l'élaboration d'un point de vue dans des scènes de spectacles

théâtraux tirées de films d'Ozu, Mizoguchi ou encore Imamura) et la *chestcam* (Baptiste Villenave montrant comment ce dispositif technique permet de faire ressentir au spectateur les mouvements mais aussi les affects des personnages quand la caméra est arrimée au corps de l'acteur). Le troisième ensemble, « Son et espace, le point d'écoute en question », rassemble des textes privilégiant l'élaboration technique du point d'écoute et ses répercussions sur la perception de l'espace. Noah Teichner questionne le point de vue et d'écoute du spectateur dans un dispositif hybride alliant film et disque dans la seconde moitié des années 1920, le *Vitaphone short*; Frédéric Dallaire évoque quant à lui la collaboration de Gus Van Sant avec le concepteur sonore Leslie Shatz dans la trilogie de la survivance – composée de *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) et *Last Days* (2005) – visant à restituer, tout autant que l'image, la déambulation des personnages grâce à une grande proximité des sources sonores; Gilles Mouëllic analyse ainsi les conditions dans lesquelles Laurent Cantet parvient, dans l'espace réduit d'une salle de classe, à enregistrer la parole parfois libre des élèves d'*Entre les murs* (2008); puis Chloé Huvet interroge la gestion des rapports entre point de vue et point d'écoute dans les expérimentations sonores de la saga *Star Wars* à l'aune de ses visées – au premier abord contradictoires – réalistes et spectaculaires. Enfin, un quatrième ensemble, « Caméras portées et expressivité du mouvement », focalise la réflexion sur des films révélant la volonté de cinéastes de faire corps avec leur caméra et, par-delà, avec leurs personnages, qu'ils soient issus du registre fictionnel (les frères Dardenne par Jean-Benoît Gabriel, Béla Tarr par Corinne Maury) ou du registre documentaire (Robert Kramer par Vanessa Nicolazic, Wang Bing par Antony Fiant, les cinéastes filmant le conflit israélo-palestinien par Raphaël Szöllösy).

Ainsi, l'ensemble des cas ici traités – mais une infinité d'autres étaient bien entendu possibles – rappellent que la détermination de la nature et de l'emplacement de la caméra et du micro (quand bien même ceux-ci peuvent évoluer durant la prise de vues) demeure le geste premier du cinéma, celui qui permettra la transmission d'une vision du monde.