

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

Comité de rédaction

Céline Letawe (secrétaire), Grégory Corman, Björn-Olav Dozo, Stéphane Polis, Daria Tunca, Baudouin Stasse

Comité de lecture international

Anne Bayert-Geslin (Université de Limoges), Laurence Brogniez (Université Libre de Bruxelles), Bertrand Daunay (Université Lille 3), Pablo Decock (Université Catholique de Louvain), Édouard Delruelle (Université de Liège), Pascal Durand (Université de Liège), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg), Jean-Paul Thibaud (CNRS, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble), David Vrydaghs (Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur), Damien Zanone (Université Catholique de Louvain)

MethIS. Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines

Methis est la revue du groupe *Intersection*, dont l'objectif est l'exposition et la discussion, dans un cadre interdisciplinaire, des recherches en cours des doctorants et jeunes docteurs en Philosophie et lettres et en Sciences humaines et sociales de l'Université de Liège. Un tel cadre interdisciplinaire exige, afin d'assurer un échange scientifique rigoureux, que les questions de méthode soient clairement posées et soumises à la perspicacité des regards croisés entre les différentes disciplines.

Courrier scientifique

Revue *MethIS*—Céline Letawe
Université de Liège—Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Courriel: cletawe@ulg.ac.be

Diffusion, vente au numéro et abonnement

Presses Universitaires de Liège
Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Tél.: +32 (0)366 50 22—Presses@ulg.ac.be—<http://www.presses.ulg.ac.be>

Page Web

La revue est intégralement disponible en Open Access à l'adresse suivante :
<http://popups.ulg.ac.be/MethIS>

© Intersection, septembre 2012
Avec le soutien du Conseil de la recherche et de la Faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège

ISBN 978-2-87562-007-1—ISSN 2030-1464 — D/2012/12.839/8

MethIS

MÉTHODES ET INTERDISCIPLINARITÉ
EN SCIENCES HUMAINES

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

édité par
C. Letawe, E. Mouratidou & V. Stiénon

Volume 3 (2010)

Presses Universitaires de Liège

PEUT-ON PARLER DE RÉFLEXIVITÉ DU DISPOSITIF CINÉMATOGRAPHIQUE ?

Valentina Miraglia

(CeReS — Université de Limoges — chercheuse associée de l'Université de Liège et de la Cinémathèque Française de Paris)

Résumé. La pensée réflexive, appliquée au couple du cinéaste et de l'instrument (la caméra) avec lequel il opère, nous installe au cœur du mécanisme de production (processus) de l'œuvre (le film), dans son noyau philosophique. C'est dans ce sens que l'instance de création dans la pratique cinématographique doit être lue comme le résultat d'un compromis entre ce qu'il y a de plus abstrait — l'idée, l'émotion — et ce qu'il y a de plus concret — la machine. Or, l'histoire des images ne doit pas se borner à un simple accolage d'une histoire des techniques et d'une histoire des esthétiques. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle l'évolution des images est le résultat d'un changement plus radical des formes de la vision. L'analyse de séquences de films où l'on observe une mise en scène du filmeur à l'intérieur du filmé permettra de décrire cette réflexivité, à première vue « latente », de l'œil de la caméra (cadre, durée, mouvement, composition, lumière) sur le monde perçu en retour.

Proposer un questionnement théorique sur son propre travail, par une focalisation interne de l'auteur dans l'œuvre, du cinéaste dans le cinéma, de la machinerie technique dans le film convoque une pensée réflexive. Dès lors, cette solution narrative et formelle, cette opération de mise en abyme¹ du cinéma dans le cinéma attire notre attention sur « l'écriture du voir », sur ce qui est dit et sur la manière de le dire, nous invitant à réfléchir sur la signifi-

1 « La mise en abyme sera toujours réflexive, mais dans un sens que nous avons nommé «particulier»; il y a aura toujours une œuvre emboîtée dans une œuvre emboîtante qui réfléchira un aspect — un plan de l'histoire — de celle-ci. Mais puisque, au cinéma, l'œuvre dans l'œuvre pourra être un film, et tout ce qui en a entouré la production, on pourra dire que la mise en abyme est «réflexive» dans un sens que nous avons nommé «étroit»; on montre ou on rend sensible le dispositif énonciatif » (Limoges 2008: 17).

cation sous-jacente à l'acte du « faire voir » et du « voir » cinématographiques. Cette approche entraîne une réflexion sur la compréhension de la vision, « une description des faits de la vision » (Descartes 1991 : 132-134), ainsi qu'un questionnement sur le type de conscience, entendue comme capacité de compréhension, que ces images peuvent engendrer dans une culture donnée à partir du moment où elles en sont d'abord elles-mêmes le produit technique et culturel.

Il est vrai qu'« en introduisant dans le roman le romancier, l'autofiction crée une mise en abyme de l'écrivain voire du livre même, lorsque cet écrivain donne à lire le roman dans son processus de création »². Ce constat peut être étendu car, en principe, ce phénomène d'*autofiction* est d'autant plus à l'œuvre dans le discours cinématographique adopté par le cinéaste quand il se met lui-même en scène dans la diégèse, c'est-à-dire « tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie ». (Souriau 1990 : 240). Et, de façon plus générale, lorsqu'il s'agit des « versions » du monde³ fabriqué par l'artiste, par le biais des moyens dont il dispose dans un contexte donné et à une époque bien définie.

Mais le film, qui se pense soi-même, devient également un prétexte pour faire émerger le fond dans la forme, et, par le biais des mécanismes de son langage, nous faire percevoir le contour fragile qui sépare réalité et fiction. Quand il y a détermination :

[...] elle ne se contente pas de donner une forme, d'informer des matières sous la condition des catégories. Quelque chose du fond remonte à la surface, y monte sans prendre forme, s'insinuant plutôt entre les formes, existence autonome sans visage, base formelle. Ce fond en tant qu'il est maintenant à la surface s'appelle le profond, le sans-fond (Deleuze 1981 : 352-355).

Cette interpellation du cinéma par le cinéma peut apparaître sous différentes modalités, s'exprimer selon la nature de l'union entre la pensée et la forme. Car cet art a l'ambition de matérialiser l'imaginaire dans son plus petit élément de signification, le plan, et de révéler d'emblée, par la façon de concevoir la prise de vues, le mode de pensée du film, voire de l'œuvre du cinéaste. Tout peut être contenu dans cette unité d'espace-temps, même l'esprit d'une époque.

2 Comme nous en fait part Alize Taormina dans ce numéro de la revue *MethIS*.

3 Nous renvoyons le lecteur à G. Bruner, *Culture et modes de pensée*. Chapitre sept « Les mondes de Nelson Goodman » in *Langage et Réalité*, p. 117-130.

Cela dit, le but étant ici de penser la pensée réflexive, d'y réfléchir, cette étude propose de *re-construire* (par des séquences de films) le rapport du cinéaste avec son instrument, c'est-à-dire la caméra, avec laquelle le cinéma opère sur le monde et inversement, le monde sur lui. Il s'agira donc toujours du couple filmeur-filmé. De ce fait, le réalisateur et le directeur de la photographie manipulent de l'extérieur et concrètement la scène du tournage mais ce qui en résulte c'est un réglage intérieur de la personnalité du film. Nous expliquerons le mécanisme de cette réflexivité de la pensée incorporée dans l'outil et appliquée au cadrage en revenant au *hic et nunc* de l'œuvre (Benjamin 2000 : 273).

À nouveau la même question se pose : l'histoire des images n'est-ce pas avant tout une vision de la conscience que ces images ont produite et dont elles sont aussi le produit ? Même si, comme le dit Paul Klee, « l'œuvre d'art est au premier chef genèse ; on ne la saisit jamais simplement comme produit » (Klee 1956 : 38). Or, la nature à la fois technique et artistique de l'œuvre, d'un film, au cours de son achèvement montre toute la fragilité de ce geste de filmer. Pour le réalisateur, la difficulté est de rester fidèle à l'idée originaire tout en donnant corps à cette image en devenir, la difficulté est donc de « rendre visible », quelle que soit la forme (au sens concret d'une production cinématographique), la problématique qui lui tient à cœur.

En ce sens, notre approche a envisagé de développer une étude du « fait cinématographique » de l'œuvre sans la disjoindre de son processus de constitution, en tenant compte des processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre. D'étudier l'énonciation comme scène d'opérations et de production de signification du filmant (le tournage) dans le filmé (le film). Notre réflexion se situe dans ce cadre. C'est donc en situant la problématique au cœur de toutes les opérations où naissent des formes, des idées et des styles que « la création de l'œuvre est tout autant une *instauration*⁴ qu'une restauration ; une invention et une production qui demeurent incessamment attachées au moment fragile, indécis, obscur, douteux, étonnant et inquiétant de leur naissance » (Frangne, Moüellic, Viart 2009 : 21).

4 Sur ce concept, et sur sa relation directe avec la *pensée créatrice* et *instauratrice* la position du philosophe français Étienne Souriau est déterminante, ainsi que trois de ses ouvrages *L'instauration philosophique*, Félix Alcan, 1938, *La correspondance des arts*, Flammarion, 1969 et *Les différents modes d'existence*, PUF, 1963.

1. Moyens et Imaginaire

Il est surprenant de constater à quel point la contrainte technique préjuge de la réflexion esthétique d'une œuvre en ce qui concerne la fiction, et comment l'introduction des caméras, de cet « autre » œil mécanique, de cette « intelligence d'une machine » (Epstein 1946 : 113), transforme notre perception de la société même lorsque qu'il ne s'agit plus de fiction. Gilbert Simondon écrit que « [...] entre l'homme qui invente et la machine qui fonctionne existe une relation d'isodynamisme. [...] En fait, la véritable relation analogique est entre le fonctionnement mental de l'homme et le fonctionnement physique de la machine » (Simondon 1958 : 138). La caméra entrant dans nos vies, elle change la donne, nous fait basculer entre un monde fait d'images (où nous sommes impliqués car nous en sommes les producteurs) et l'image des mondes (que nous habitons sans en être les producteurs).

Explorons cette hypothèse qui pénètre jusqu'au cœur du mécanisme de production (processus) de l'œuvre (le film) pour découvrir les modes de pensée qui sont en amont et en aval de l'acte de création filmique, car « si l'on veut dire quelque chose d'utile de la vérité [...] il faut étudier la pratique plutôt que la théorie, l'action plutôt que la contemplation » (Bruner 1991 : 40). Cette approche n'a pas véritablement de place parmi les études existantes. Les rencontres du Conservatoire des Techniques programmées par Laurent Mannoni sont en ce sens spécialement innovantes.

Notre introduction passe par un accident sur le tournage du film de Wim Wenders *Faux mouvement*. Lapsus deleuzien, indicateur d'un nouvel univers de référence, « faux-pas de l'image », ce plan montre un premier et un deuxième passage de voiture suivi par celui du bus croisant le héros le jeune Wilhelm (Rudiger Vogler) en compagnie de son amie (Hanna Schygulla) et celui de Mignon (Natassja Kinski) parcourant la banlieue de Bonn. L'image qui se reflète sur les vitres et la carrosserie des automobiles et du bus nous renvoie par rebond et pendant un court instant à la caméra qui filme, donc au dispositif cinématographique, à l'instanciation de la prise (son espace-temps) dont il est désormais question. Le plan est filmé avec les moyens du bord, une voiture comme on l'a pratiqué tout au long de ce siècle, une caméra est embarquée dans une Renault 4 blanche qui se reflète sur la paroi rouge du bus; cette solution remplace les rails trop coûteux et suffit à réaliser un travelling assez stable sur l'action des comédiens en mouvement.



Figure 1. *Falsche Bewegung* (*Faux mouvement*) de Wim Wenders (format 1.66 - 1975). Photogrammes du plan énonçant la prise de vues.

Figure 2. Photogrammes du documentaire de tournage montrant la caméra Arri35mm embarquée à l'intérieur de la Renault4.

Le choix de Wenders ne va pas vers une caméra portée (à l'épaule), génératrice de secousses ou de tremblements de l'image qui auraient gêné la scène. L'apparition de cette image seconde — que Metz identifierait à une marque du sujet de l'énonciation (Metz 1993 : 119) — s'inscrivant par réflexion sur la paroi rouge du bus nous laisse entrevoir, présupposer même, cette réalité englobante de l'acte de création, du *cinéma au travail* (Champion & Mannoni 2010). À ce titre, le concept d'*image événement*⁵ concourt à expliquer le rapprochement lointain de ces deux mondes : le geste de filmer l'événement, la scène énonciative (le tournage) et l'image dont elle est le produit (le plan,

5 Le concept d'*image événement* a été traité dans le cinquième numéro de *Visible*. Ce numéro réunit les actes des journées d'études consacrées aux recherches entreprises dans le cadre de l'*ANR Images et dispositifs de visualisations scientifiques* (2008-2010) et organisées par les différentes équipes européennes. Nous ne situons l'image événement « ni dans son expression, ni dans son horizon, mais dans la scène de son effectuation, là où se situe l'acte qui la fait apparaître. L'intérêt de l'image n'est plus ce qu'elle est en tant qu'expression ni ce qu'elle peut montrer mais le fait qu'elle soit, l'événement de son apparition. L'image est le fait elle-même » (Bordron 2010 : 120).

l'énoncé). Par conséquent, cet accident⁶ nous livre dans ce plan l'empreinte éphémère, une sorte de « présentation négative » — dirait Lyotard (1988 : 27) — du cinéma *en train de se faire* (Champion & Mannoni 2010), que le mouvement du bus emporte aussitôt loin de l'attention du spectateur. Il est utile de s'arrêter un moment sur cet aspect. On sait davantage que la conscience du spectateur refuse d'être détournée par la technique lorsque celui-ci regarde un film car le marché du cinéma de fiction grand public est fondé sur des recettes canoniques ; le spectateur devient prisonnier de l'*impression de réalité*.

Dans le panorama cinématographique actuel, toute recherche expérimentale a une place reléguée et limitée. Rares sont les cinéastes qui dans le milieu institutionnel, qu'il soit cinéma dit du « milieu »⁷ (l'exemple de Pascal Ferran avec son film *Lady Chatterley*) ou de cinéma grand public (*Avatar* de James Cameron), arrivent à trouver un accord entre « moyens et imaginaire » (le tandem Fassbinder-Ballhaus). Cependant, les pratiques, les technologies et les modes de vie évoluent, agrémentant le cinéma de formes nouvelles qui puisent leur répertoire d'idées dans des systèmes symboliques socialement diversifiés. Mais, une chose est sûre, avec le développement technique, les attentes du public contribuent à accélérer le renouvellement des procédés, car il s'agit de chercher la nouveauté pour le besoin d'y croire.

Ainsi, une analyse que sous-tend la production des effets de l'opposition film/cinéma n'est pas du tout à conjurer. Et, lorsque Raymond Bellour parle de « lecture créatrice », il nous oblige à remettre en question, premièrement, ce qui est lié au corps du film, « ce que Marc Vernet a bien nommé : la « diégétisation du dispositif » et deuxièmement, une compréhension des effets « plus ou moins cernés par l'analyse des films » tout « en essayant d'inscrire cette emprise du dispositif-cinéma dans une histoire » (Bellour 1999 : 102).

Il y a un décalage entre ce que le film dit par son dispositif de production, propre au médium cinématographique (récit, technique, montage), et la lecture qui peut être faite sur le cinéma, à partir de la façon dont le film intègre

6 Dans le cadre des études de cinéma, quand il est question « d'accident » il ne s'agit pas d'un jugement de valeur, car devant la performance technique on est confronté durant toutes les phases de réalisation à des imprévus significatifs.

7 Ce groupe de travail naît en 2007 et s'autoproclame le *Club des 13*. Constitué de professionnels du spectacle, le groupe se réunit et publie un rapport (*Le milieu n'est plus un point mais une faille*) sur les dysfonctionnements des financements du cinéma en France, les dangers de la bipolarisation et la crise actuelle des films d'auteurs dits « du milieu ».

dans son histoire les effets visibles du dispositif mis en scène pour l'exprimer. En ce sens, la lecture créatrice ne doit pas exclure la manifestation des formes du cinéma, à l'intérieur d'une histoire des effets du dispositif technique sur le contenu d'un film.

2. La caméra dans les films de Louis Feuillade, Wim Wenders, Alain Tanner, Manoël de Oliveira

Il est possible aujourd'hui, en comparant quelques séquences de films où le cinéma est investi de signification par une remise en question de sa pratique dans le filmé, de montrer que chaque modèle d'appareil de prise de vues est entouré d'un univers symbolique et que celui-ci va peut-être un jour occuper une place dans un catalogue de mythologie de mémoire barthésienne. Souvent, le tournage présent dans la diégèse fait partie de l'histoire racontée par le film. *Bébé victime d'une erreur judiciaire* (1912) de Louis Feuillade, *Der Stand der Dinge* (*L'État des choses*) (1982) de Wim Wenders, *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner (1983), *Je rentre à la maison* (2001) de Manoël de Oliveira, manifestent un retour du cinéma sur l'expérience de la prise de vues. Ils affichent le dispositif montrant une caméra en configuration de tournage. Notre attention se porte d'abord sur un film de Louis Feuillade, l'un des réalisateurs attirés de la société Gaumont à Paris. De la durée d'une bobine de 40 m, format 1.33, muet et en noir et blanc, ce film en trois plans, *Bébé victime d'une erreur judiciaire* (1912), met en scène d'une façon burlesque l'histoire d'un jeune garçon, étoile naissante du cinématographe. À l'instar d'autres réalisateurs des premiers temps, Louis Feuillade imagine des scénarios avec des gags construits autour du cinématographe. L'action de *Bébé victime d'une erreur judiciaire* commence dans les lieux des studios de Buttes-Chaumont où se trouvaient les premiers théâtres de Gaumont. Plusieurs films muets sont tournés en même temps dans un espace très bruyant, la pellicule ne cesse de défiler dans les boîtes et les comédiens dramatisent avec leur jeu l'espace d'un cadrage rigoureusement fixe, en raison d'une caméra montée sur un trépied classique de studio. Pourtant, la légèreté de cette caméra en bois permet de se déplacer facilement d'un décor à un autre, ou encore de sortir dans la rue : le septième art en est à ses prémices, encore innocent. Il n'existe pas d'équipe autour du réalisateur dont le statut d'artiste n'est d'ailleurs pas encore véritablement reconnu. À ses côtés, l'opérateur de prise de vues pose une marque

au sol afin de déterminer la limite du cadre, monte la caméra sur trépied, règle le diaphragme et fait la mise au point. Il est prêt à tourner la manivelle dès le signal du réalisateur, au moment de l'entrée dans le champ du petit garçon du côté droit du cadre.

Que voit-on ? Supposons que la vendeuse ne connaît pas le cinématographe et qu'elle prenne l'enfant pour un voleur, le vol d'un fruit dans l'épicerie est donc interprété littéralement par la vendeuse qui sort en courant et poursuit le chenapan. Les gendarmes arrivent de la profondeur du champ, s'intéressent-ils à la caméra ? Non ! Ce qui prouverait qu'à cette époque, on filmait sans autorisation, on n'avait pas besoin de permis de tournage, il n'existait pas de règlement définissant le statut de cette pratique et de ses implications.

Si la mise en images ajoute quelque chose à la signification, c'est que nous sommes confrontés aux deux réalités des caméras, à deux points de vue : l'un du côté du filmé, l'autre du côté du filmant. D'une part donc, on voit le cinématographe, la caméra utilisée par l'opérateur dans l'histoire racontée, de l'autre celle de Feuillade en train de filmer la mise en scène comme s'il s'agissait de montrer le piège de ce glissement entre la réalité et la représentation qui connote la grandeur du cinéma. On comprend alors qu'il ne s'agit pas de la réalité. Ce film est indirectement la chronique des aventures du cinématographe puisque, d'un coup, le spectateur ne croit plus à la vendeuse lors de son entrée en scène. En effet, le film nous dit clairement depuis le début qu'elle connaît le cinématographe, qu'elle fait partie de la troupe, qu'il s'agit d'une actrice tout comme l'enfant acteur ou le metteur en scène. Tout comme le réalisateur tend à l'épicier une carte comme pour désigner son identité, son rôle. À travers cette comédie sarcastique, jeu rhétorique propre à la technique cinématographique, Feuillade nous montre l'institutionnalisation du cinéma et le début de sa reconnaissance en dehors du studio.



Figure 3. *Bébé victime d'une erreur judiciaire* (format 1.33 - 1912) de Louis Feuillade, avec une caméra Pathé Frères de 1908 -1910 à manivelle — 35 mm.

Le deuxième cas est un extrait du film *Der Stand der Dinge* (*L'état des choses*, format 1.77) de Wim Wenders (1982). Dans le générique, il s'agit d'un film dans le film dans la mesure où nous sommes confrontés à un film de science-fiction qui fait de nous les témoins des derniers « survivants » d'une planète contaminée. Le dernier mouvement de caméra décrit, avec un travelling diagonal sur rails, la dernière « phrase », dirait Wenders, de ce film contraint d'être interrompu par manque de pellicule. Ensuite, par un raccord de montage, on passe du ton sépia⁸ - de l'univers de la science-fiction - au noir et blanc de la véritable histoire, donc d'un univers de signification à un autre,

⁸ Les quelques prises sur lesquelles s'ouvrent *The Survivors* dans *L'état des choses* sont tournées en nuit américaine (Bonitzer 1982 : 22).

d'un monde avec son système de valeurs à un autre. Voilà exploité un mécanisme de méta-diégèse⁹ dans une autre histoire avec des narrateurs homodiégétiques¹⁰. Pour brouiller les pistes, Wenders emploie comme acteurs deux réalisateurs de renom, Samuel Fuller et Roger Corman. Nous sommes face à une équipe de tournage réduite, ce que nous avons vu n'était pas la réalité de ce à quoi on nous avait fait croire. Ce qui nous est d'emblée montré, l'équipe de tournage, s'avère être une autre fiction car bien que les images semblent se référer au film de science-fiction (qu'on vient de voir), elles nous parlent aussi d'un autre film en train de se faire, c'est-à-dire *L'État des choses*. C'est une référence directe à la réalité du film ayant pour titre non pas *The Survivors* (le remake d'un film de science-fiction de Dwan, *The Most Dangerous Man Alive*, 1961) mais de *L'État des choses*, un film en panne de Wim Wenders dont le scénario s'écrit au jour le jour et au fur et à mesure qu'arrivait la pellicule noir et blanc pour le continuer¹¹.

Nous pouvons croire, en observant la configuration de la caméra et le mouvement de la prise, que la fin du dernier plan du film *The Survivors* est tournée véritablement du point de vue qui nous était donné à voir. Le travelling caméra recule dans le décor pour quitter la jeune fille, faire place au mouvement panoramique sur le paysage s'ouvrant sur la mer, et retrouver par la suite en plongée la jeune fille qu'on avait quittée auparavant. Or, après cette coupe qui nous fait glisser d'un tournage à un autre, on remarque à la fin de la scène de science-fiction de *The Survivors*, que la caméra a encore reculé tout au bout des rails au bord de la terrasse qui plonge sur la mer comme si cette prise était exactement tournée depuis l'emplacement où on retrouve installée la caméra ; alors que « cette caméra d'appui, en réalité, ne marchait point et, de toute façon, elle n'aurait pas pu tourner car il y manquait la bobine film »¹². Toutefois, l'intentionnalité du mouvement qui modèle l'intrigue, voire même

9 Lorsque la diégèse contient elle-même une diégèse, par exemple un personnage-narrateur.

10 Dans le domaine méta-diégétique, lorsque le personnage-narrateur prend lui-même part aux événements du récit qu'il raconte.

11 Pour l'anecdote, l'on sait qu'un autre film, *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch, est tourné avec les chutes de pellicule de *L'État des choses* de Wim Wenders. Conçu au départ comme court-métrage et seulement plus tard en 1984 comme long-métrage, le film *Stranger than Paradise* obtient la camera d'or au Festival de Cannes.

12 Entretien courriel, avec Heidi Frankl, assistante personnelle de Wim Wenders. NEUE ROAD MOVIES GmbH, Münzstr. 15, D-10178 Berlin. Germany. 21/08/2010.

l'évolution du film par la manière d'investir la contrainte réelle dans la fiction désire nous le faire croire. Il y a aussi le travestissement de la caméra, une vieille Arri bruyante, à l'intérieur d'un énorme blimp (dirigeable), c'est-à-dire qu'elle est revêtue d'un caisson insonorisant afin de permettre une prise de vues sonore directe. S'agit-il d'un autre clin d'œil du réalisateur à une pratique de cinéma légère car le père de la jeune fille, dans ce scénario de fin du monde, se déplace en filmant avec une caméra Super-8. S'agit-il d'une protestation contre la complexité qui envahit un réalisateur quand il passe à la réalisation et à la mise en place d'un tournage en 35mm ?

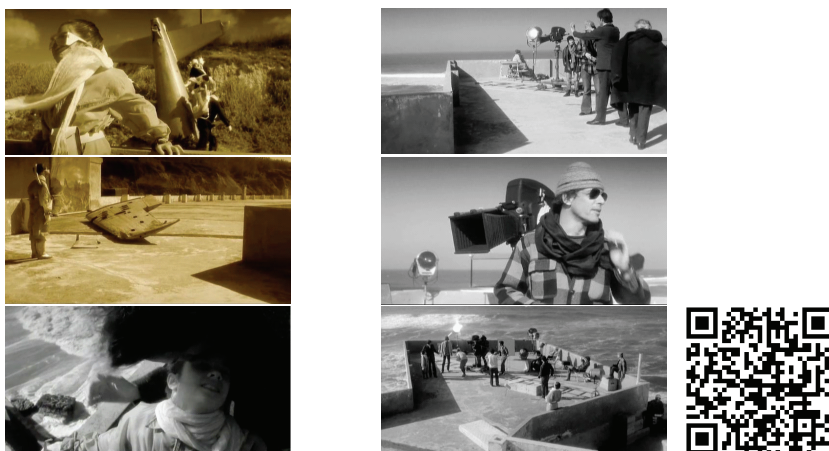


Figure 4. *Der Stand der Dinge* (*L'État des choses*, format 1.77) de Wim Wenders (1982). Le générique du début met en scène un autre film de science-fiction : *The Survivors*.

Figure 5. Plateau de tournage du film dans le film : *The Survivors*. Ibid.

Le troisième extrait est tiré du film *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner (1983), au format 1.66, qui est contemporain du film de Wenders. C'est l'histoire de Paul (Bruno Ganz) qui débarque à Lisbonne muni d'une caméra Super-8 qui sera utilisée par ailleurs comme monnaie d'échange pour régler la note de l'hôtel, au moment de rentrer chez sa femme à laquelle il envoie régulièrement les films qu'il tourne et qu'elle regarde à la maison avec leur projecteur. Films qu'elle visionne non sans regret, étant donné le départ de Paul et le trouble amoureux qui règne entre eux depuis qu'il a une liaison avec une autre femme,

Rosa (Teresa Madruga), rencontrée dans un hôtel lors de son vagabondage à Lisbonne. Paul se promène avec une caméra Super-8, cette pratique amateur fait également le contrepoint au tournage d'Alain Tanner en 35 mm. Avec ses petits films, Paul découpe des instants de son expérience qu'Alain Tanner, par un choix dramaturgique, utilise et monte comme des souvenirs dans le rêve du Paul lorsqu'il est seul dans sa chambre d'hôtel et se remémore Rosa qui l'a finalement quitté. La granulosité du film Super-8 construit une sorte d'accès à la réalité émotive de l'histoire, comme le souligne le réalisateur: « le fait d'avoir tourné des scènes en Super-8 donne l'impression de couper en deux la finesse de la fiction (du grain 35 mm) pour pénétrer dans la matière émotive de l'état psychologique et fragile du héros (le Super-8) »¹³. Cela se reflète dans la grosseur du grain de la pellicule, dans sa vitalité. Le premier extrait montre l'acte diégétique de la prise de vues, son instanciation dans la réalité du récit, de cette rencontre, de la relation d'affectivité du filmeur et du filmé. Le deuxième extrait, en revanche, embrayant sur la subjectivité du filmeur par ce qu'il a pu voir derrière sa caméra pendant qu'il filmait sa maîtresse, nous fait glisser vers un artifice cinématographique ultérieur. D'abord Alain Tanner filme Paul en train de filmer Rosa ; plus tard, il nous montrera les rushes que Paul avait filmés en leur donnant une connotation de souvenirs, comme si la nostalgie amoureuse du passé avait le grain du Super-8.

Ce plan qui commence par un plan large sur Rosa allongée nue sur le lit, se poursuit de façon étonnante en se terminant sur une autre valeur, un gros plan à l'intérieur de sa gorge. Par une coupe de montage, le plan raccorde sur son corps ; ainsi Alain Tanner nous fait glisser d'une nudité exposée en Super-8 à la réalité de tous les jours filmée en 35 mm. Le spectateur est ainsi déplacé par la texture du grain vers une autre profondeur du point de vue. Alain Tanner ajoute aux images Super-8 muettes le bruit de la caméra Microflex ou du défilement de la pellicule dans un projecteur comme celui dont se sert l'épouse de Bruno lorsque elle reçoit ses bobines par la poste. Dans cette séquence, il y a une ellipse temporelle avec trois plans et un flash-back entre les deux. Dans le premier, c'est le soir, Bruno se met au lit dans sa chambre d'hôtel ; le second plan introduit le « flash-back » du Super-8 où Paul filme Rosa ; dans le troisième, c'est le matin, par un raccord de plan nous sommes toujours dans

13 Entretien avec Alain Tanner, compléments dvd *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner, MK2 S.A. 2007.

sa chambre, le vent entre par le balcon et fait bouger les rideaux rouges. Leur mouvement évoque la nuit passée, l'état fiévreux du héros, l'entre-deux – éveil et rêve – propre au cinéma et à notre perception de la vie.

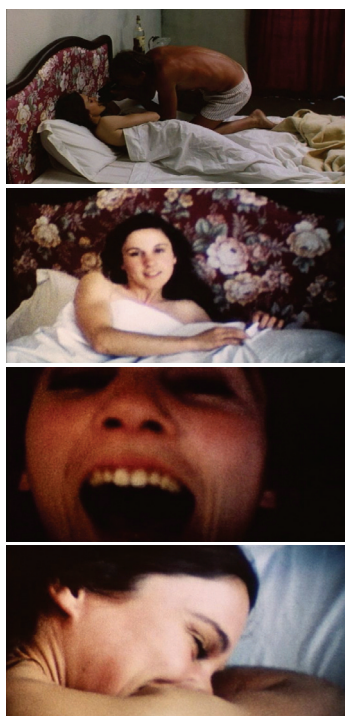


Figure 6. *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner (format 1.66 — 1983), procédé couleur eastmancolor. Photogrammes tirés de la séquence où Paul (Bruno Ganz) filme Rosa (Teresa Madruga) avec une caméra Super-8.

Le dernier extrait est tiré d'un film de Manoël de Oliveira *Je rentre à la maison* (format 1.66, 90 min, 2001). Le film raconte comment la vie d'un grand comédien de théâtre bascule au moment où il apprend la mort de sa femme et de ses enfants. Il lui reste ses deux grandes passions : le théâtre et son petit-fils.

La séquence qui nous intéresse est la dernière du film. Gilbert Valence (Michel Piccoli), alors qu'il avait refusé la proposition de son agent de tourner dans une série à grand succès pour la télévision, accepte en revanche, même

si c'est à contre-cœur vu le peu de temps qui lui est accordé pour étudier son texte, de jouer dans un film où il interprète l'un des personnages de l'*Ulysse* de James Joyce. Le plan est déjà installé dans le studio, un décor de cinéma professionnel contemporain avec des équipements américains. Les deux caméras Panavision montrent la richesse de la production, et ce n'est certainement pas le manque de pellicule qui va arrêter le tournage. L'atmosphère est lourde, les gens se connaissent à peine. Même si le décor donne l'illusion d'un théâtre, il s'agit bien d'un studio, on aperçoit l'absence du public, de son soutien affectif qui peut manquer à un comédien de cinéma. Le réalisateur est totalement concentré sur lui-même. Le très long contre-champ sur le visage froid de John Crawford, le réalisateur (interprété par John Malkovich) et sa caméra mettent en scène un point de vue extérieur au récit, la réflexion du cinéaste Oliveira sur une autre facette du rapport filmeur - filmé.

La première journée de tournage se révèle un fiasco à tel point que le réalisateur annonce rapidement sa fin en demandant au comédien de mieux étudier son texte. La deuxième journée n'est guère meilleure et la tension de la scène augmente avec la répétition des prises qui s'accumulent l'une derrière l'autre jusqu'au moment où la tension devient insoutenable, le comédien quitte son personnage joycien pour redevenir lui-même, Gilbert Valence ou Michel Piccoli décidant de quitter le plateau. Ce renversement sémantique nous ramène au titre du film *Je rentre à la maison*.



Figure 7. Photogrammes du film de Manoël de Oliveira *Je rentre à la maison* (format 1.66, 90 min, 2001). Gilbert Valence quitte le plateau de tournage, le réalisateur, son équipe image et les deux caméras 35mm Panavision.

3. Conclusion

Que partagent ces trois films ? Il serait difficile de croire que le lien passe par la thématique. Les sujets ne se rencontrent pas dans le contenu, les aventures de l'enfant dans le film de Louis Feuillade ne rejoignent pas celles de Friedrich le metteur en scène du film *The Survivors* dans *L'état des choses*. La psychologie de Paul dans *la ville Blanche* n'est pas celle de Gilbert Valence dans *Je rentre à la maison*. De même, il serait risqué de conclure qu'il s'agisse de suivre l'évolution du jeu des comédiens à l'intérieur de l'espace filmique, comme s'il avait été possible de décrire la transformation du rapport entre celui qui joue pour une caméra et celui qui, en revanche, caché à l'arrière de la caméra, donne une image à ce battement fiction/réalité.

En rapprochant quelques séquences de films différents, nous voulions parler de réflexivité, tout en distinguant les procédés de mise en abyme expérimentés par chaque réalisateur car à partir de cet usage affiché du matériel technique, les réalisateurs parlent du cinéma pour parler d'eux-mêmes en tant que cinéastes. Bien que tous ces cinéastes soient motivés par le besoin de s'exposer au monde comme le film s'expose à la lumière, les premières expériences de films tournés par Feuillade avec le cinématographe condensent un ressenti qui diffère pleinement du journal intime filmé en Super-8 dans le film d'Alain Tanner. Les deux s'expriment en s'exposant à la loi du cinéma des débuts, le premier quoique d'une manière dissimulée en posant une caméra dans la rue, tandis que le deuxième explore les sentiments de Paul à travers les images intimes et personnelles. En revanche, l'audace de Wenders se situe dans le fait de faire vivre à Friedrich, dans cette recherche désespérée d'argent pour continuer le tournage de *The Survivors*, littéralement « l'état des choses » où Wenders se trouvait lui-même lorsqu'il travaillait parallèlement à un autre film, *Othello*, qu'il aurait voulu tourner en noir et blanc alors que la production lui avait imposé la couleur¹⁴. Finalement, Oliveira aussi intéressé par ce dépouillement de l'âme, tantôt simple tantôt nuancé dans le récit qui s'achèvera par la sortie de scène du principal acteur, filme l'âme affligée d'un homme qui dans le costume de roi ne supporte plus les coups d'un cinéma agressif. Ce plan est habité par le contre-champ sombre du réalisateur John Crawford, venu de loin pour avoir une tête d'affiche célèbre à ajouter à son casting, sans pourtant arriver à toucher l'homme derrière le masque. Dans ce sens, la réflexivité est expérimentée d'abord par les cinéastes à partir du moment où, embrayant dans le dispositif technique et lui faisant d'emblée jouer un rôle important dans le récit, ils cherchent une autre clé d'interprétation à la lecture linéaire de l'histoire, remise en jeu de cinéma par les cinéastes.



Les codes QR renvoient à des extraits qui complètent l'iconographie de l'article. Pour lire ces séquences il suffit de lancer une application comme QR Reader et de viser la pastille avec un téléphone mobile connecté à internet.

¹⁴ Dans cette interprétation, nous suivons la thèse de Pascal Bonitzer exposée dans l'article déjà cité.

Bibliographie

- H. ALEKAN (1991), *Des Lumières et des Ombres*, Paris, Librairie du Collectionneur.
 — (1999), *Le vécu et l'imaginaire*, Paris, éd Source-la Sirene.
- W. BENJAMIN (2000), *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Oeuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- B. BALAZS (1972), *Der film*, tr. Jacques CHAVY, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, tr. J.M. Chavy, Paris, Payot, 1979.
- R. BARTHES (1980), *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, éd. de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil.
- R. BELLOUR (1999), *L'entre-images 2. Mots, Images*, Paris, éd. P.O.L. Trafic.
- M. COLAS-BLAISE & A. BEYAERT-GESLIN (dir.) (2010), *Introduction dans Le sens de la métamorphose*, Limoges, éd. Pulim.
- P. BONITZER (1982), « *Déjà, Jadis - L'état des choses* de Wim Wenders », dans *Cahiers du Cinéma* n° 340 Paris, Octobre, p. 22-26.
- J.-F. BORDON (2010), « *Expérience d'objet, expérience d'image* », dans *Visible vol 5 - Images & dispositifs de visualisation scientifiques*, M.G. DONDERO & V. MIRAGLIA (dir.), Limoges, Pulim, p. 111-122.
- J. BRUNER (1990), *Acts of Meaning*, tr. Yves Bonin, *Car la Culture donne forme à l'esprit, de la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, 1991, Paris, éd. Georg Eshel.
 — (1986), *Actual Minds, Possible Words*, tr. Yves Bonin, *Culture et modes de pensée*, 2008, Paris, éd. Retz.
- LE CLUB DES 13 (2008), *Le milieu n'est plus un point mais une faille*, Paris, éd. Stock.
- I. CHAMPION & L. MANNONI (2010), Catalogue d'exposition *Tournages Paris – Berlin – Hollywood 1910- 1939*, Paris, éd. Le passage et Cinémathèque Française.
- B. DARRAS (1998), « *L'image une vue de l'esprit. Étude comparée de la pensée figurative et de la pensée visuelle* », dans *Recherche en communication*, n° 9, Paris, Centre de Recherche sur l'Image, p. 78-99. En ligne : <http://tecfa.unige.ch/perso/class/uticef/uv6c/contenu/darras.pdf> (consulté le 11 juin 2010).
- G. DELEUZE (1981), *Différence et Répétition*, Paris, PUF.
- R. DESCARTES (1991), *Discours de la méthode*, Gallimard Folio essais, Paris (1 éd., 1637).
- P.-H. FRAGNE, G. MOUËLLIC & C. VIART (dir.) (2009), *Filmer l'acte de Création*, Rennes, PUR.
- J. GERSTENKORN (1987), *À travers le miroir. Notes introductives* dans *Vertigo* n° 1, Le cinéma au miroir, Paris.
- P. KLEE (1956), *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, trad. fr. Pierre-Henri GONTHIER, *Théorie de l'art moderne* I éd, Paris, éd. Denoël, 2008.

- J.M. LIMOGES (2008), « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : pour une distinction de termes trop souvent confondus », dans les *Actes du 10^e colloque étudiantin de la SESDEF*, Département d'Études françaises de l'Université de Toronto. p. 1-21. En ligne : <http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/miroir/articles.htm> (consulté le 10 juin 2010).
- C. METZ (1999), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Angleterre, éd. C. Bourgois.
- J.-F. LYOTARD (1988), *Le Postmodernisme expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, éd. Galilée.
- F. REUMONT (2004), *Le guide machinerie de la prise de vues*, Paris, éd. Dujarric.
- G. SIMONDON (1958), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, éd. Aubier Philosophie.
- E. SOURIAU (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.

Film cités

- *Bébé victime d'une erreur judiciaire* de Luis Feuillade, format 1.33 (1912), société de production Gaumont.
- *Falsche Bewegung (Faux mouvement)* de Wim Wenders, directeur photo Roby Müller, format 1.66 (1975), société de production Albatros Production.
- *Der Stand der Dinge (L'État des choses)* de Wim Wenders, directeur photo Henry Alekan, format 1.77 (1982), société de production Gray City.
- *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner, directeur photo Acácio de Almeida, format 1.66 (1983), société de production Channel Four Film.
- *Je rentre à la maison* de Manoël de Oliveira, directeur photo Sabine Lancelin, format 1.66 (2001), société de production Madragoa Filmes.
- *Entretien avec Alain Tanner*, compléments du dvd *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner, MK2 S.A. 2007.
- *Entretien avec Manoël de Oliveira*, compléments du dvd *Je rentre à la Maison*, Arte video G.C.T.H.V., 2002.