

POINTS DE VUE ET CINÉMA

La question des points de vue est abordée dans l'enseignement du Français, en collège comme au lycée ; on parle aussi de perspectives narratives, de foyers des perceptions, ou de focalisations (points de convergence des rayons lumineux – cependant il ne s'agit pas seulement de la vue, mais de l'ensemble des perceptions) ; à partir des travaux de Tzvetan Todorov et de Gérard Genette, on distingue :

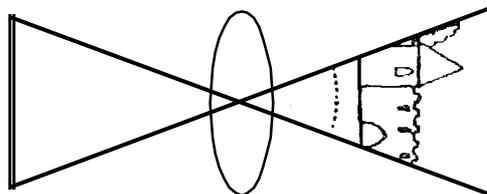
- point de vue omniscient ou focalisation zéro (Jean Pouillon parle de « vision par derrière »),
- point de vue interne (« vision avec »),
- point de vue externe (« vision du dehors »).

Les enjeux de sens les plus fréquents en sont :

- le réglage de la distance affective et morale entre personnage et lecteur (de l'éloignement à l'« identification », de la condamnation à la proximité avec un personnage qui incarne les valeurs du lecteur dans le monde de la fiction),
- la gestion du savoir du lecteur : les points de vue externes ou internes s'accompagnent d'un savoir restreint, ce qui permet de retenir des informations, de créer un mystère et des surprises ; le point de vue omniscient donne un savoir que les personnages ne détiennent pas, par exemple sur les dangers qui les menacent, ce qui peut créer le suspense,
- l'alternance des points de vue interne et externe, mise au point dans le roman réaliste, reproduit la vie réelle, et contribue ainsi à l'illusion référentielle.

Au cinéma, l'analyse des points de vue est aussi féconde.

L'expression « point de vue » prend un sens plus concret : c'est la localisation de l'appareil de prise de vue ; le champ est toujours capté de quelque part (de = à partir de, « ab » en latin, « of » en anglais...) ; cette localisation est un point, c'est-à-dire un objet géométrique sans dimension, défini par l'intersection d'une abscisse et d'une ordonnée : ici, c'est le croisement des rayons lumineux à l'intérieur de l'objectif (ou de l'œil). On parle alors d'un point de vue optique (que l'on distinguera plus tard des points de vue narratif et psychique).



La détermination du point de vue est double :

- elle dépend de ce qui se trouve devant la caméra (exemple de l'appareil que l'on éloigne ou rapproche pour ajuster le cadre à un élément), et qui devient le « profilmique », (par opposition au « afilmique », le réel, qui existe indépendamment du cinéma), ce que verra le spectateur,
- solidairement, elle dépend aussi du choix de l'opérateur, choix contraint, liberté limitée...

On peut distinguer 3 problématiques :

1 – PROBLÉMATIQUE HISTORIQUE

Chez les opérateurs des frères Lumière, le plan est traité comme un tableau ; la caméra est posée sur un pied, immobile le plus souvent ; comment surmonter le handicap de ce point de vue unique ?

Quantité

Le choix des plans larges (plans généraux, plans d'ensemble), et une profusion d'éléments dans le cadre : Lumière – *Sortie des usines Lumière* : une foule hétéroclite, en mouvement, et même un chien qui traverse le champ ; travail sur toute la largeur du cadre, et sur la profondeur, pour évoquer la diversité d'une société.

Lumière – *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* : travail sur la diagonale ; les voyageurs qui descendent du train, mais aussi leurs reflets sur les parois du train : une abondance d'éléments et de mouvements.

Federico Fellini – *Et vogue le navire* (Italie, 1983) : des cadres dans le cadre ; et dans ces cadres, des personnages qui ne tiennent pas en place ; un homme qui apparaît dans le champ, alors que sa présence n'est pas souhaitée par l'opérateur : cette abondance devient comme une représentation de la difficulté du cinéaste à découper son cadre, une vie foisonnante que les cadres ne parviennent pas à contenir.



Quantité et qualité

La seule quantité ne détermine pas le point de vue, ce peut être une autre considération, plus vague, plus difficile à définir et à juger, la qualité ; voir la notion de pittoresque (étym. « pittore », « peintre » en italien : ce qui est digne d'être peint) : une recherche d'ordre esthétique, qui peut s'appuyer sur le connoté.



Lumière – *Déchargement d'un navire* : des masses qui permettent de construire le plan ; des trajectoires d'hommes ; et les mouvements des fumées, éléments prisés des peintres impressionnistes, pour leurs volutes, leurs contours imprécis, leurs effets de lumière, portes ouvertes à l'imaginaire.



Lumière – *Le Pont-neuf* : là aussi un défilement de véhicules, de chevaux, de piétons ; mais aussi la statue statique d'Henri IV, qui fait contraste, par son immobilité ; la permanence de l'histoire, qui s'impose, et que l'on oublie aussi, par opposition au mouvement incessant du quotidien, à son immédiateté.

Lumière – *La bonne d'enfant* : un gag, traité dans la profondeur du cadre ; un gag inspiré par la scène théâtrale, comique, fondé sur le spectacle du personnage qui regarde devant lui et non à côté ou derrière, dont le point de vue est limité, alors que nous, spectateurs, avons un point de vue plus large, ce qui provoque ce petit embarras dont nous pouvons rire, puisque c'en est un(e) autre qui en est la victime. Segundo de Chomon – *Kiriki, acrobates japonais* (France, 1907) : le gag mis en scène à l'intérieur du cadre, reposant sur une illusion (caméra en plongée zénithale, « acrobates » étendus dos au sol), dont le spectateur se rend complice quand il s'en aperçoit, et qu'il apprécie comme un clin d'œil lui étant adressé.

Choix moral

permet d'amener la réflexion sur l'ambiguïté de l'expression « point de vue » : c'est aussi une opinion, une prise de position, un engagement à portée morale ou idéologique

Lumière – *Attelage d'un camion* : le point de vue choisi permet d'opposer dans la profondeur 2 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 ; en outre, comme le fait remarquer Alain Bergala, derrière encore, un mur qui ressemble étrangement à une pellicule de cinéma.

Lumière – *Champs Elysées* : le point de vue là aussi permet d'opposer dans la profondeur 2 espaces, l'espace de la vie des adultes, et l'espace de la vie des enfants ; 2 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.

On passe ainsi d'une réalité extérieure qui est montrée au regard et à la conscience de celui qui la montre.

Du tableau au récit : le montage

A partir de 1903, on se met à coller des plans les uns aux autres, ce qui permet de sortir du point de vue unique ; à partir des années 1910, on pense même à tourner les plans en fonction du montage, en

fonction de l'articulation future entre ces plans : on passe d'une esthétique de « l'attraction » à une esthétique de « la narration » ; on peut alors varier les points de vue (Gaudreault André, *Du littéraire au filmique*, Ed. Klincksieck, 1988).

David W. Griffith – *The last Drop of Water* (USA, 1911) : (disponible sur « You Tube » : <http://www.youtube.com/watch?v=FmtcUNrTu8s>) les plans s'enchaînent ; un personnage qui sort du champ par la gauche, au plan suivant rentre dans le champ par la droite : une continuité apparaît, c'est un raccord qui assure de la contiguïté des deux espaces, qui élargit le point de vue, et qui permet la narration ; 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 (succession de 2 actions censées être simultanées : cf. dans un récit littéraire « pendant ce temps », et l'effet d'« omniscience »), qui permet au spectateur un champ de vision et un savoir plus grand que celui des personnages ; montage alterné aussi caractéristique sans doute d'un mode de vie fondé sur la concurrence entre les individus...

On quitte ainsi la problématique des débuts du cinéma : le passage d'un point de vue unique à des points de vue multiples était inévitable ; le cinéma raconte des histoires, et il se voit bien sûr influencé non plus seulement par les formes de l'attraction foraine, du théâtre, du spectacle vivant, mais aussi par le récit littéraire, qui privilégie davantage la restitution d'une continuité chronologique.

2 – PROBLÉMATIQUE POINT DE VUE ET NARRATION

Le roman permet d'explorer l'intériorité d'un personnage (voir l'analyse de Mickhaïl Bakhtine : l'essor du roman coïncide avec des périodes historiques qui connaissent des conflits de valeurs, se répercutant à l'intérieur des héros). Un autre verrou peut ainsi être levé grâce au montage : le cinéma n'est pas condamné à une approche externe, behavioriste des personnages ; il peut s'approcher d'eux, notamment en faisant partager leur regard, et même leur pensée, notamment par la convention de la voix off.

Le récit cinématographique imite pour l'essentiel le protocole du roman réaliste : une succession de points de vue, qui conduit à voir un personnage, puis à prendre sa place, et à voir ce qu'il voit, à entendre ce qu'il entend ; on parle plutôt de « point de vue objectif », puis de « point de vue subjectif » : ce dernier correspond bien au point de vue interne de la narration littéraire ; quant au point de vue « objectif », il se rapproche de la focalisation zéro, puisqu'il n'est rapporté à aucun personnage, mais sans être nécessairement associé à l'omniscience ; c'est un point de vue apparemment commandé par le profilmique, et qui ne semble pas choisi par le cinéaste, ce qui donne cette impression d'objectivité par rapport au monde de la fiction.

Narration réaliste

Alfred Hitchcock – *L'homme qui en savait trop* (USA, 1956) (tout début) : des points de vue objectifs sur les parents et leur fils : les changements de cadre, de localisation de l'appareil, d'axe, paraissent commandés par les mouvements des personnages eux-mêmes ; puis des points de vue subjectifs, faisant partager au spectateur le regard de l'enfant : comme une délégation du regard, facilitée par les raccords regard ; le narrateur n'apparaît pas, il s'efface de sa narration ; le récit semble se dérouler de lui-même, comme s'il n'y avait pas d'intermédiaire entre le monde représenté et le spectateur : c'est la transparence du récit, composante de l'illusion référentielle (mais l'on peut déjà remarquer comment cette famille et l'enfant sont traités : des touristes, avec leurs préjugés, et qui ne savent pas regarder...).

L'essentiel du cinéma réaliste s'inscrit dans ce fonctionnement.

Cependant ce système de narration se révèle lui aussi contraignant : il est intéressant de voir les entorses à cette alternance entre points de vue objectifs et points de vue subjectifs.

Les « entorses » sont d'abord dues à des choix de narration (comment l'histoire est portée à la connaissance du spectateur).

Narrations subjectives

Spike Jonze – *Dans la peau de John Malkovitch* (USA, 1999) (une jeune femme accède au cerveau de John Malkovitch en train de prendre sa douche ; son regard passe par les orbites des yeux, en amorce, signe du plan subjectif) :



permet de constater qu'il y a d'abord chez le spectateur un vrai désir de vivre dans la peau d'un autre... surtout s'il s'agit d'une star ! C'est la force du rêve, permis par le cinéma.

Robert Montgomery – *La dame du lac* (USA, 1947) : après un discours introductif du personnage face au spectateur, la caméra prend la place exacte du personnage, et la suite du film se déroule avec ce point de vue subjectif, accompagné de la voix off ; on parle même de caméra subjective (une distinction est parfois établie entre plan subjectif, qui reproduit le regard du personnage, et caméra subjective, qui reproduit en outre les mouvements du corps du personnage) ; les avantages : nous sommes invités à nous mettre à la place du personnage et à vivre son aventure : évasion et oubli de soi en principe garantis ! (cf. les jeux vidéo, les jeux de rôles, les romans « dont vous êtes le héros ») ; la prouesse technique pouvait parfois étonner le spectateur de l'époque ; inconvénients : en bien des cas, il manque le contrechamp ; nous pouvons ressentir ce choix comme un emprisonnement, un carcan là aussi, qui rend difficile l'identification primaire ; et même l'identification au personnage se révèle faible : nous ne pouvons pas nous identifier seulement à un regard ! (autre film fonctionnant de même : Philippe Harel – *La femme défendue*, France, 1997).

Pierre Paul Renders – *Thomas est amoureux* (Belgique / France, 2001) : le personnage n'apparaîtra jamais, si ce n'est comme une silhouette à la toute fin du film ; l'enfermement du personnage dans son agoraphobie, dans son impossibilité d'agir, et dans son monde virtuel, se voit redoublé par l'enfermement dans le choix du point de vue subjectif.

Artus de Penguern – *Le homard* (France, 1995) : le choix pittoresque du point de vue d'un homard ; permet de prendre conscience qu'en restant dans le contrat réaliste, le point de vue ne peut être que celui d'un être animé et conscient ; ici, on sort du cadre du réalisme, et le seul choix du point de vue permet de constituer un être imaginaire, mi-homard, mi-homme, avec son humour propre, ses émotions, ses valeurs, ses compétences (« flagrant délit d'adultère » : compétence juridique ?), sa philosophie de l'existence... ; le spectateur est invité à considérer avec sympathie et amusement cet être qui échappe de peu à la mort.

Vittorio de Sica – *Le voleur de bicyclette* (Italie, 1949) : le vol de la bicyclette est perçu dans le point de vue du 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 effondrement d'un univers familial, dans lequel le père devrait incarner la loi, l'ordre stable, les repères qui aident à s'orienter, à se construire, dans la maîtrise de ses désirs : quel avenir pour cet enfant ? Le film se termine dans cette interrogation, en points de suspension...

Images mentales

Flaherty – *L'homme d'Aran* (USA, 1934) : une femme à l'intérieur d'une maison, s'occupant de son bébé ; puis des plans d'une mer forte, déchaînée ; le spectateur peut voir ainsi la pensée de cette femme, préoccupée par le travail de son mari qui affronte les éléments, et partager cette préoccupation, ce qui détermine sa place affective à l'intérieur du monde du film (à moins que ce ne soit l'inverse : le point de vue du mari, qui pense à sa femme, restée à la maison... : autre ancrage possible).

Alfred Hitchcock – *Le grand alibi* (USA, 1950) (début) : cas classique d'un récit en flash-back, amené ici par une voix off et un fondu enchaîné (peut aussi être amené par un gros plan sur le personnage ; cependant peut ne pas être introduit, et le spectateur grâce à divers indices du récit lui restitue sa place) ; mais ce flash-back s'avérera mensonger par la suite : permet de comprendre que cette délégation de regard attribuée à un personnage n'équivaut pas nécessairement à la vérité du récit, même si l'apparence en est donnée, puisque les images semblent authentifier les paroles du personnage.

On peut évoquer tous les plans de rêves diurnes ou nocturnes, qui renseignent sur l'imaginaire d'un personnage... Et on pense au jeu sur le statut de ces plans, dont on ne peut décider parfois s'ils appartiennent au monde de la réalité dans la fiction, ou bien à l'imaginaire d'un personnage (David Lynch) : cette incertitude et ce trouble fascinant deviennent un moteur de l'adhésion au film.

Extensions

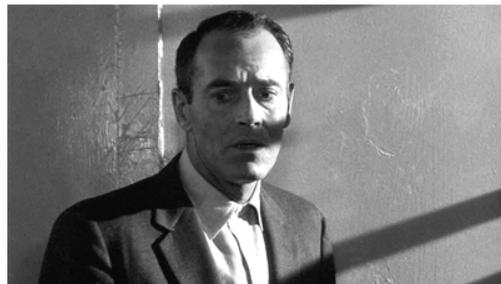
La distinction point de vue objectif / point de vue subjectif se révèle poreuse, fragile. Il n'est pas besoin nécessairement que le spectateur soit à la place du personnage pour établir une proximité avec lui :

- le gros plan de face (chez Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine*, Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*, etc.) permet tout autant (ou même mieux) un accès à l'intériorité du personnage, à ses sentiments, à son âme, quand le visage devient un paysage, sursaturé de signes (Jeanne d'Arc), ou mystérieux, mais laissant échapper des indices,
- le plan large, montrant un monde évoquant symboliquement l'intériorité du personnage.

Dans les deux cas, ce qui devient important n'est pas le point de vue optique, mais le point de vue narratif et psychique : quel personnage la narration décide-t-elle de suivre ? à travers l'univers de qui nous percevons le monde ? qui devient le centre de gravité du film ?

Friedrich W. Murnau – *Le dernier des hommes* (Allemagne, 1924) : l'enivrement du personnage sera montré par des plans subjectifs ; mais il l'est d'abord par un plan « objectif », avec une caméra qui se balance, comme si elle accompagnait et traduisait l'intériorité du portier d'hôtel.

Alfred Hitchcock – *Faux coupable* (USA, 1957) : la lumière, les ombres tranchées, les cadres, le tournoiement de la caméra traduisent l'angoisse du personnage, alors que l'on reste en point de vue « objectif » ; nous partageons la vision d'un monde tout entier devenu une prison, vision propre au personnage, dont nous sommes proches.



Visions restreintes

Cécile Vernant – *Le dîner* (France, 2006) : cas classique d'un point de vue narratif accompagnant un seul personnage, interdisant au spectateur l'accès à certaines informations : cette rétention du savoir permet une surprise, qui constitue la chute du court-métrage (autre exemple de court-métrage à construction identique : Philippe Orreindy – *J'attendrai le suivant*, France, 2002).

Formes du suspense

David W. Griffith – *Intolérance* (USA, 1916) : le montage alterné permet de passer d'un point de vue narratif à un autre point de vue narratif, dans la simultanéité ; le parcours du condamné à mort est simultané au parcours de ceux qui peuvent le sauver : qui arrivera le premier ? cette omniscience permet le suspense.

Alfred Hitchcock – *Jeune et innocent* (GB, 1937) : l'alternance points de vue objectifs / points de vue subjectifs est rompue par l'intrusion d'un long travelling, permettant au spectateur d'approcher de très près l'assassin recherché et de le voir cligner des yeux ; mais les personnages n'ont pas accès à cette vision, haut placée dans l'espace : seul le spectateur bénéficie de ce privilège, comme un clin d'œil qui lui est adressé par le cinéaste, ce qui lui permet de constater à quel point les personnages sont près du but, au point d'avoir comme l'envie d'intervenir dans le monde de la fiction pour les en prévenir (voir l'explication donnée par Hitchcock dans *Hitchcock/Truffaut* sur la bombe placée sous la table, et le suspense).

Michael Wadleigh – *Wolfen* (USA, 1981) : autre système de suspense : la caméra prend la place de l'être malfaisant (avec ici un travail intéressant de l'image – image négative, solarisée – et du son – voix métallisées, ce qui interdit d'en connaître l'identité ou l'apparence ; très fréquent dans le cinéma de l'horreur.



3 – PROBLÉMATIQUE POINT DE VUE ET AUTEUR

Au lieu de s'effacer, « l'auteur » peut au contraire affirmer sa présence, s'éloignant ainsi du pacte réaliste, créant une distorsion par rapport à l'alternance entre points de vue objectifs et subjectifs.

Jean-Pierre Jeunet – *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (France, 2001) (début) : la voix off impose un narrateur omniscient, extérieur au monde de la fiction, dont la posture est comparable à celle de Dieu ou de la destinée (il est question de la mort et de la vie) ; il est capable de voir et savoir ce que personne dans ce monde ne peut connaître ; le récit et ses personnages sont placés ainsi à une certaine distance, devenant l'illustration d'un discours tenu au spectateur : voir en littérature la posture du conteur, ou du fabuliste.

Esthétique

Robert Wiene – *Le cabinet du Dr Caligari* (Allemagne, 1920) : l'ambition réaliste est abandonnée ; c'est une vision purement subjective, utilisant le vignettage de l'image, les clairs obscurs, les contrastes, pour affirmer une vision du monde : l'expressionnisme allemand traduit une inquiétude profonde, livrant directement au spectateur un imaginaire, sans passer par un système de délégation à un personnage ; dans ce contexte de faillite de la rationalité, la voie est ouverte à toutes les expressions fantasmées, irrationnelles d'un monde cauchemardesque.

Orson Welles – *Citizen Kane* (USA, 1941) (visite au mémorial Thatcher) : dans le prolongement de l'expressionnisme, vision totalement subjective du lieu, assumée par le cinéaste : lumières, bande son, cadres, décors... ; on rejoint ici l'esthétique baroque, affirmation d'une liberté totale du créateur, qui s'affranchit notamment du pacte réaliste.

Morale

Elia Suleiman – *Chronique d'une disparition* (Palestine, 1996) : une conversation entre 2 diplomates sur la situation de la Palestine ; elle est filmée de loin, les personnages restent de profil, il n'y a pas de système champ / contrechamp qui donnerait ses chances à l'un des personnages de nous convaincre ; la teneur de leur conversation consiste à constater la fatalité du conflit israélo-palestinien, l'inutilité des efforts pour y porter remède, thèse par rapport à laquelle le cinéaste manifeste la plus grande distance.



Ernst Lubitsch – *L'homme que j'ai tué* (USA, 1932) : la séquence commence par des plans objectifs, sur cette cérémonie qui célèbre la fin de la guerre 1914-18 ; puis un travelling étonnant sur les épées des officiers : ce n'est pas un plan subjectif ; il dément totalement le discours pacifiste qui emplit l'église ; d'autres plans jouent le même rôle, notamment un plan sur un Christ de souffrance ; ce contrepoint ironique dénonce le pacifisme naïf : la « Lubitsch Touch » peut être légère et élégante, ici elle est grave et sardonique.

Alfred Hitchcock – *La corde* (USA, 1948) : autre cas d'ironie par rapport à un personnage, et à son idéologie : le personnage vante le crime parfait qu'il vient de commettre, la maîtrise que cet acte manifeste, vaguement inspirée par la théorie nietzschéenne du surhomme ; mais il est filmé en plan américain, ce qui permet de le montrer incapable de déboucher une bouteille de champagne.

Dans ces deux cas, l'affirmation d'un point de vue attribuable à l'auteur du film équivaut à un discours tenu par l'auteur, qui ne s'efface plus derrière son récit.

Jean-Pierre et Luc Dardenne – *Rosetta* (Belgique, 1999) (début) : la caméra suit la nuque du personnage, inscrit dans le champ en amorce, plan rapproché de dos ; c'est une caméra portée, tremblante, la respiration est audible ; nous suivons le personnage comme un animal traqué, au moment où on lui annonce la fin de son travail ; la caméra reste obstinément auprès de la jeune femme, alors que le directeur, puis la police interviennent : le film prend parti, et quelque mois plus tard, le parlement belge votera une loi dite « Rosetta » pour lutter contre le chômage des jeunes.

Claude Chabrol – *La cérémonie* (France, 1995) (fin du film) : montage alterné, montrant la famille communiant devant la retransmission télévisée d'un opéra, et deux jeunes femmes, dont l'une, illettrée, a été l'employée de maison ; c'est l'expression d'une révolte contre la société bourgeoise, dans un déferlement de violence impulsif et destructeur ; la place assignée par le film au spectateur ne se trouve pas aux côtés de la famille bourgeoise, victime de cette violence ; elle ne se trouve pas non plus au côté des 2 jeunes femmes, mais nous sommes amenés à suivre leur cheminement : le cinéma nous propose l'expérience du mal ; et comprendre un point de vue qui n'est pas le sien représente alors une expérience fondamentale de la conscience humaine (voir la « catharsis » du spectacle tragique).

Symbolique

Fritz Lang – *M. le Maudit* (Allemagne, 1931) : le groupe de truands qui a décidé de poursuivre l'assassin s'est introduit dans la banque pour le capturer, et pour vider les coffres au passage ; ils ont bâillonné le gardien ; celui-ci parvient à tirer la sonnette d'alarme ; aussitôt (montage alterné) un plan nous montre un ruban de papier qui s'imprime au commissariat de police ; une main recherche la fiche correspondant au numéro, et sort un plan : symboliquement, c'est le lieu du destin, là où le cours des vies se décide : destin tout puissant, qui fait apparaître les personnages comme sans moyens, soumis à une force qui les dépasse (thématique du destin chez Fritz Lang) ; on peut évoquer alors la question de l'emboîtement des points de vue : du plus omniscient au plus restreint, du plus puissant au plus fragile, dans *The Truman Show* de Peter Weir ou *Ennemi d'Etat* de Tony Scott, avec souvent la possibilité de revanche donnée par la fiction à l'individu isolé, sans savoir.

Eric Rohmer – *Ma nuit chez Maud* (France, 1969) (début) : enchaînement tout à fait classique de points de vue objectifs et subjectifs ; mais 2 entorses : le personnage conduit sa voiture, un plan très long sur le côté (ne regarderait-il pas la route ?) qui fait découvrir la masse noire de la cathédrale de Clermont-Ferrand ; à l'église, avant un raccord regard sur un personnage de jeune femme (M.C. Barrault), un premier plan sur celle-ci, non amené par le raccord regard : comme le regard de Dieu, la désignant comme la femme qui lui est destinée, l'âme sœur dont il est écrit qu'elle sera son épouse, dans l'ordre transcendant qui s'impose aux hommes.

Philosophie

Dziga Vertov – *L'homme à la caméra* (URSS, 1929) : le matin dans une ville, des éléments des rues sont nettoyés au jet d'eau, une femme lave les vitres, une jeune fille fait sa toilette : le montage alterné produit l'omniscience, le dépassement du point de vue individuel dans lequel chacun peut s'enfermer ; c'est le « ciné-œil », qui permet d'en voir plus que l'œil humain, de dépasser la perception individuelle d'un moment de la vie, d'atteindre une conscience collective, cette conscience qui produira l'« homme nouveau » du système socialiste.

Sean Penn – *11'09'01 – September 11* (USA, 2002) : face au collectif, à l'Histoire (avec grand « H »), ne pas oublier le particulier ; face au global, la pensée doit aussi aller au local, au marginal : le cas de ce vieil homme qui a perdu sa femme, et n'a plus de vie, à l'ombre des Twin Towers, mais qui retrouve la lumière le 11 septembre 2001, doit aussi être considéré ; c'est la complexité de la réalité, qui ne doit pas amener à oublier ou relativiser les tragédies de l'histoire, mais que la pensée devrait appréhender avec toutes ses contradictions (sur cette impossible objectivité, on peut penser à la fameuse séquence de Chris Marker, *Lettres de Sibérie*, 1958 : 3 fois la même scène, avec des voix off différentes, et des sens opposés).



Alejandro Gonzales Inarritu – *Babel* (USA, 2006) (l'échange téléphonique sur les bernard-l'ermite, à travers l'enfant, puis le père) : la question des changements de points de vue dans un récit ; question traitée par Alain Bergala dans le DVD sur le point de vue, avec les exemples de *Vertigo* de Alfred Hitchcock, *El* de Luis Buñuel, et de la trilogie de Lucas Belvaux ; penser aussi à la scène d'adieux des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy : d'abord proximité avec la douleur des personnages, puis élargissement montrant l'indifférence du monde ; fait voir l'enfermement de chacun dans son point de vue, la difficulté de communication qui sépare les êtres, leur solitude parfois déchirante (beaucoup de références possibles ; ne pas oublier non plus Gus Van Sant, *Elephant*, USA, 2003, ou *Paranoid Park*, USA, 2007, avec la mise en scène d'un enfermement auditif : représentation de l'individualisme contemporain, de l'incommunicabilité).

Alain Resnais – *Muriel* (France, 1963) (début) : un montage cut (des plans sans raccord les uns avec les autres, sans transition non plus), sans correspondance avec les paroles prononcées à ce moment-là ; comme une conscience devenue impossible, vaporisée, émiettée, atomisée, pour traduire cet après de la guerre (ici guerre d'Algérie) : la violence qui interdit la pensée, parce qu'elle ruine toute construction possible du sens ; ce système de montage, et de disparition du point de vue se retrouve dans bon nombre de films d'action américains paroxystiques, tout entiers dans la sensation, perdant de vue la question de la mémoire et du sens.

Illusion référentielle d'un côté, travail des points de vue de l'autre ; points de vue des personnages, points de vue du cinéaste : les subjectivités se surajoutent, le cinéma « n'est pas une image juste, mais juste une image » (Godard, prenant ainsi ses distances avec Bazin, pour qui l'apport du cinéma serait le réalisme) ; il ne peut que s'en tenir à des apparences, telles qu'elles sont perçues ; même les scientifiques montrent que le « réel est voilé » (le physicien Bernard d'Espagnat), et dans ce contexte de généralisation du principe d'incertitude, il ne reste comme certitude que les diverses représentations de la réalité, à appréhender comme telles : ce que le cinéma parvient à faire voir, ce ne sont que des points de vue.

BIBLIOGRAPHIE

- ▶ Gaudreault André, Jost François, *Le récit cinématographique*, Ed. Nathan, 1990 : chapitre 6 « Le point de vue »
- ▶ Gardies André, *Le récit filmique*, Ed. Hachette supérieur, 1993 : chapitre 7 « Voir et savoir »
- ▶ Roche Anne, Taranger Marie-Claude, *L'atelier scénario*, Ed. Dunod, 1999 : chapitre 6 « Le point de vue »
- ▶ Magny Joël, *Le point de vue*, Coll. Les petits Cahiers, Ed. Cahiers du Cinéma / SCEREN/CNDP, 2001.
- ▶ Bergala Alain, *Le point de vue*, DVD L'Eden cinéma, 2007.
- ▶ Site Internet : « La narration filmique » <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/cinema/Narration.htm>.