Le Découpage au cinéma (Vincent Amiel, Gilles Mouëllic, José Moure)

Adélie Le Guen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25706>

DOI : 10.4000/critiquedart.25706

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Adélie Le Guen, « *Le Découpage au cinéma* (Vincent Amiel, Gilles Mouëllic, José Moure) », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 09 mai 2018, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25706> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.25706>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

EN

Le Découpage au cinéma (Vincent Amiel, Gilles Mouëlllic, José Moure)

Adélie Le Guen

- 1 Quelles sont les particularités du découpage en regard du montage ? Ce livre, issu d'un colloque tenu en 2013, tente d'en élucider l'interrogation, d'autant que cette notion ambivalente et centrale du cinéma a été jusqu'alors occultée au sein des études cinématographiques. Se déploie une interrogation technique, esthétique et poétique du film vis-à-vis de ce qui est à la fois défini comme opération, outil critique, ou encore acte concret. Fondement du langage cinématographique, il faut désormais lui faire une place épistémologique. En remontant le temps au travers d'une étude archéologique, les auteurs créent des liens avec d'autres disciplines (théâtre, photographie, peinture, architecture). « Interroger le découpage au cinéma, c'est donc envisager la question complexe de la mise en scène à partir des choix très concrets déterminés par une maîtrise de la figuration de l'espace et du temps » (p. 9-10). Terminologie empruntée au théâtre, la mise en scène réfléchie du plan est notable dès le cinéma de Charlie Chaplin. Comment cela a-t-il fait travailler notre imaginaire et nos propres constructions/destructions des films ? Quelle place donner aux récents dispositifs mobiles (caméra, téléphone) qui ouvrent au « découpage sensible » (p. 15) ? De quelle façon s'érige-t-il alors comme « supplément d'art » (p. 43) ? L'ouvrage tente de répondre à ces questionnements grâce à la décomposition tripartite du colloque : « histoire », « analyses » et « poétiques ». D'une certaine manière, le lecteur entre, pour ce faire, dans les « coulisses du cinéma » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Georges Michel Coissac. En tant que lecteur, nous prenons connaissance, grâce aux auteurs et à leurs différentes approches, de quelques hypothèses de transferts primordiaux de la scène théâtrale au cinéma. André Gaudreault se concentre sur le « premier plan » (de la numérotation du plancher de la scène à la profondeur de champ des images en mouvement) et ses mutations au tout début du XXe siècle. L'auteur ancre pleinement son analyse sur une recherche – notamment grammaticale – poussée et précise aux multiples références, et ce, sans jamais perdre de vue le sujet principal qu'est le découpage. Dominique Chateau poursuit cette archéologie du terme par le désamorçage des différentes théories (voire idéologies) divergentes entre Dziga Vertov et André

Bazin, par exemple. Par la suite, il est intéressant de voir que le découpage permet un retour aux influences premières, comme les règles du trompe-l'œil définies par Miriam Milman et employées par Georges Méliès. Le cadre du théâtre garde alors sa place de précurseur à l'image en mouvement ou au « plan-tableau » (p. 65), à la « scène composée » (p. 69). Mais à l'instar d'autres formes de création artistique, le cinéma a connu des ruptures significatives, et a été le lieu d'innovations. La plus notable étant le « passage de la barre » (p. 71), ou la mobilisation de la caméra (*cut-in*, *travelling*, rapprochement de l'acteur), qui se produisit entre 1908 et 1914. Ces effets ont eu pour particularité de créer une nouvelle lisibilité, un nouveau regard, point de départ des différentes sortes de découpages (du scénario, technique, éidétique, au tournage, au montage) révélées par Jean-Pierre Sirois-Trahan (« Découpage, mon beau souci », p. 63-80). De cet ensemble théorique, Hervé Joubert-Laurencin prend la relève en insistant plus particulièrement sur le devenir du mot entre 1927 et 1956, et invoque de grands noms : Walter Benjamin, André Malraux ou encore Jean-Luc Godard. A partir de ces premiers textes de contextualisation, il est alors plus facile pour celui ou celle, tout d'abord investi de questionnements, de préjugés ou de doutes liés à l'ambivalence de la notion, de s'approprier la diversité des découpages et ses conséquences diégétiques et esthétiques. Prennent corps, au sein de cet ouvrage, des études de cas accompagnées d'illustrations aidant la lecture des singularités filmiques.

- 2 Le texte intitulé « A travers la cascade : la double expérience phénoménologique du spectateur dans le cinéma documentaire » (p. 191-201), écrit par Frédéric Sabouraud, permet de faire la distinction avec le découpage hollywoodien de Jean Renoir, soulevé par François Thomas. *Vivre libre* de 1943 fait partie de ces œuvres qui jouent des plans fixes et des reprises d'axe pour plus d'efficacité dans le poids des images et de fascination face aux scènes qui se déploient sous les yeux des spectateurs. Le cinéma documentaire de Pedro Costa (*Dans la chambre de Vanda*, 2000), usant également de ces plans fixes mais étirés dans le temps, provoque, à la différence du film de Jean Renoir, une distanciation vis-à-vis de l'histoire et de la réalité, « un sentiment de malaise chez le spectateur face au lent spectacle de la mort au travail » (p. 195). L'évolution de l'emploi du découpage montre bien ici la progression de « l'illusion de réel » (Jean-Pierre Sirois-Trahan, p. 65), où le spectateur revêt une importance supérieure à la caméra, vers la perturbation de la réalité engendrée par le « point de vue du réalisateur » (Frédéric Sabouraud, p. 196), dispositif devenu l'égal du sujet filmé. « Il s'agit de ne pas nier l'altérité » (p. 196). Ainsi, lié à ce dispositif, le découpage se formalise différemment sur chaque pellicule, dès lors empreinte d'un récit, d'une dialectique unique. Les résonances avec le travail du metteur en scène au théâtre ne sont pas très loin... L'étude ouvre encore de nouvelles perspectives au sein de la dernière partie de l'ouvrage (« Poétiques », p. 243-359), où les expériences visuelles sont développées minutieusement à travers une chronologie des avancées technologiques. Se succèdent alors différentes poétiques : l'improvisation comme acte de création, l'ubiquité et la découpe de l'espace par l'emploi du champ-contrechamp, la corporéité d'une image produite par les nouveaux dispositifs mobiles, ou encore la virtualisation du travail de découpage grâce à la *performance capture*. Cet ouvrage s'imposera comme un outil nécessaire pour les études cinématographiques, mais il semble qu'il en a également ouvert le champ théorique.