

Cadrage.NET

1ère revue en ligne universitaire française de cinéma

Accueil | Actu | Analyses | Dossiers | ITVs | DVDs | Editions | Radio | Contact | Liens

DOSSIER

Février 2005

Le Hors-Champ dans le Cinéma des Premiers Temps

Par Serge Abiaad, Université de Montréal, Canada



Il s'agit dans cet essai d'étudier et de penser le hors-champ du cinéma des premiers temps. A préciser deux choses que l'on se doit d'énoncer avant d'entamer cet essai, d'abord, entendons nous sur l'étendue périodique du terme « premiers temps », prenant en considération le hors-champ comme sujet central. L'institutionnalisation du hors-champ est difficile à dater puisqu'on le retrouve chez les pionniers tels Lumière, Méliès, Edison et donc à la genèse du médium, et figure aussi de façon plus narrative et constructive chez Hepworth, Griffith et d'autres cinéastes de la relève. Comme conscience spectatorielle, le non-vu préfigure dans les tous premiers films, à commencer par « Entrée d'un train à la

gare de Ciotat » (Lumière, 1895), mais comme conscience narrative et esthétique, le hors champ ne pris un caractère officiel que vingt ans après son avènement, avec des films comme « Amour Pédestre » (Fabre, 1914). En gros, la tranche de temps qui nous intéresse couvre la période qui sépare les deux films mentionnés ci-dessus, (à l'exception de deux exemples « Variétés » 1922 et « Nana » 1926, pertinents pour notre étude). Un deuxième point à signaler est en rapport avec le regard et approche téléologique que l'on porte au cinéma des premiers temps. Nous comptons étudier le hors- champ en tant que phénomène filmique, langage cinématographique ou même hasard esthétique en s'abstenant de tomber dans les pièges du regard historique que l'on porte au cinéma. Effectivement, notre compréhension du développement cinématographique est telle, qu'il peut être encombrant pour un chercheur, étudiant ou spectateur de faire table rase de ses connaissances en analysant ou même visionnant ces premiers films.

La question que nous nous posons au préalable est de savoir comment rendre compte du hors-champ à ses débuts ; par périodicité, historicité, théorisation ? Les débuts d'une approche (cinématographique) qui trouve une place dans le temps se doit à priori d'être étudiée diachroniquement et donc dans son évolution temporelle, aussi bien que synchroniquement, à un moment donné de cette évolution, puisque tout commencement se fonde sur des éléments et la théorisation de ceux-ci, permettant leur agencement, leur devenir, et éventuellement leur institutionnalisation.

Le hors-champ s'est forgé une place narrative, esthétique et spectatorielle un peu par tâtonnement. Nous discuterons ainsi d'un côté des différents agencements cinématographiques du hors-champ que ce soit entre autres par l'utilisation spatiale du personnage, les mouvements de camera, le montage, en l'occurrence le montage alterné développé dans « Le Médecin du Château » (Firme Pathé, 1908) et « The Lonely Villa » (D.W. Griffith, 1908), ou de par le cadre comme outil de la mise en scène comme on le verra dans « A Chess Dispute » (R.W. Paul, 1905). D'un autre côté, nous chercherons à maintenir simultanément un regard théorique sur le hors-champ dans son accroissement langagier, dans son apport au cinéma de la période à étudier et de son pouvoir à penser et repenser le spatio-temporel au fur et à mesure que l'aspect narratif des films se développe et devient plus complexe.

Dans son « Esthétique du Film », Jacques Aumont définit particulièrement bien le hors-champ en écrivant que celui-ci est : « l'ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas

inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement, pour le spectateur, par un moyen quelconque » (1). En d'autres termes, le hors-champ serait la conscientisation du spectateur d'un prolongement spatiale, qu'il se doit d'imaginer et de mettre en place au sein du récit. Aumont distingue trois formes principales de hors champ que l'on retrouvait dans les premiers films. D'abord et surtout les entrées dans le champ et sorties du champ par les bords latéraux du cadre, le haut ou le bas. En 1895 l'opérateur ne dispose que d'une seule bande, c'est pourquoi l'emplacement de la caméra de même que les déplacements sont prévus à l'avance et répétés. Mais comme les vues Lumière étaient presque entièrement tournées en extérieur, ceci n'empêchait pas les imprévus de la part des passant qui n'hésitaient pas à rentrer et à sortir du cadre. Les entrées et sorties comme nous le verront tout à l'heure ne faisaient pas partie de la mise en scène, elles étaient plutôt vues comme des erreurs de tournage, il fallait attendre les premières mises en scène exhaustive pour accepter ce phénomène comme faisant parti du narratif. Aussi, le hors-champ peut être défini par des personnages dont une partie se trouve hors-cadre. Nous verrons plus tard deux exemples pertinents faisant systématiquement usage de l'espace off, « A Chess Dispute » (R.W. Paul, 1903) qui fait intervenir le cadre comme élément actif de la mise en scène, et « Variétés » (Dupont, 1922) qui utilise le hors champ comme litote, une utilisation sémiologique de celui-ci qui suggère le rapport direct entre le non-vu et l'assomption du spectateur. « Amore Pedestre », film du mouvement futuriste est aussi un exemple approprié de l'utilisation esthétique du hors-champ pour conter une histoire. Troisième façon de suggérer le hors-champ est l'interpellation de celui-ci par un élément du champ. Le moyen le plus utilisé est le regard hors-champ. Certains films au tournant du siècle dernier utilisèrent le regard pour appeler au prolongement spatial, à l'existence d'un protagoniste qui se cache en dehors du cadre, ou d'un événement à venir, insufflé par l'action dans le champ. « Attack on a China mission » (James Williamson, 1901) est l'un des premiers films à utiliser ce langage suggestif d'une action non-vue. Une femme sur un balcon agite son mouchoir comme pour appeler au secours, cet appel est une preuve du prolongement spatial qui s'établit entre le vu du cadre et le non-vu de l'arrière-caméra, direction vers laquelle le mouchoir est agité. Une quatrième forme qui a priori ne s'applique pas au cinéma muet est le son. Non pas le son extra-diégétique émanant d'une musique extérieure au récit, mais le son intra-diégétique suggéré par les gesticulations et mimes, amalgamées au contexte de l'action. « La soi-disant ère muette du cinéma, un fait de base qui à besoin d'être souligné, n'invoque pas nécessairement l'audition, mais invoque tout de même une compréhension » (2). Nous verrons plus tard, comment la suggestion du non-entendu dans « Le médecin du Château » (Pathé, 1908) conduit à une suggestion du non-vu.

Au commencement, quand les « Lumière » furent, le chasseur d'image ou cadreur, qu'on qualifierait aujourd'hui de réalisateur, cherchait à maintenir l'action dans son cadre, en se souciant d'abord de la continuité du profilmique, que le hors champ pouvait perturber par les entrées et sorties des badauds. Au tout début donc, le hors-champ était l'ennemi du cinéma. Les caméramans des frères Lumière se heurtaient dans les films de vue aux interventions des flâneurs (3) dans l'avant-champ. Dans « Rome : Cortège au Mariage du Prince de Naples » (Lumière, No 283), un soldat en uniforme armé d'un sabre, rentre brusquement dans le champ du profilmique pour chasser des curieux qui ont envahi le cadre et qui, de par leur empiètement, ont vole le spectacle à l'observateur. Une intervention similaire se produit dans « Paris : Bassin des Tuileries » (Lumière No 150) où un jeune homme est brutalement écarté pour s'être arrêté devant le spectacle que le cadreur s'entreprenait à filmer.

Dans les vues plus narratives, il s'agissait de garder une action centripète au sein du cadre. « L'arroseur arrosé » (Lumière, 1895) en est un exemple parfait. Le film montre un gamin jouant un vilain tour à l'arroseur avant de prendre la fuite vers la partie supérieure du cadre. Il est rattrapé avant sa sortie qui aurait provoqué une rupture de l'événement, et donc une rupture de la continuité. « C'est la condition de survie de l'événement filmique que l'instance actorielle doit assurer en respectant les limites imposées par le cadre, sinon la sortie du hors-cadre est considérée une défection du profilmique ». (4) Dans « **La Sortie des usines Lumière** » (Lumière, 1895), où l'action est centrifuge, les employés sortent des deux côtés du cadre, mais le regard spectatorielle est tout de même dirigé au centre du cadre, là où l'action congruente se déroule. L'angle de prise de vue de « Policeman Parade, Chicago » (Lumière, No 336) est en diagonale, créant l'impression d'un interminable défilement de policiers. Les entrées et sorties ne change rien à l'action centripète, le nombre des sortants étant égal au nombre des rentrants. Ce film de par le hors-champ est probablement le premier à mettre en relief une idée, même une idéologie de puissance. L'utilisation de ce hors-champ est prémonitoire à l'utilisation à venir du travelling horizontal.

Nous sommes en 1895, le chasseur d'image est un apprenti spectateur qui tente de s'imaginer l'effet qu'aura sa monstration sur le public. Il sait déjà que le hors-champ est un danger du

métier, il capte l'action et en décapite ce qui peut détromper la continuité. Dans « Loubet aux Course » (Lumière, 1899), Lorsque le président Loubet sort inopinément du cadre, l'opérateur à le réflexe d'arrêter le tournage pour le reprendre au moment opportun, créant donc un film pluri-ponctuel sans mettre en péril la continuité de la vue. Par contre, les preneurs de vue d'Edison se préoccupaient moins des entrées dans le cadre. Effectivement ces interventions ajoutaient à la narrativité des vues ou fictions. Dans « Seminary Girls » (Edison, 1896), des filles en pension se débattent avec des coussins quand la gouvernante rentre par une porte du haut du cadre. Il y a utilisation directe du hors-champ pour faire intervenir un personnage. « Feeding the Doves » (Edison, 1896) est une vue montrant une femme lançant du pain aux pigeons qui créent un mouvement de va et vient en sortant du haut du cadre et réapparaissant du côté droit du cadre. Il est difficile à dire si la délimitation du cadre est intentionnelle, mais les conditions de tournage des vues ainsi que le mouvement délibéré et imprévu des pigeons nous porte à croire à la coïncidence.

Du paradigme Lumière nous passons au paradigme Méliès. Nous avons évoqué jusque là l'existence d'un hors-champ crée par l'existence même du cadre. Les films Lumière voulaient que l'instance spectatorielle réfute le hors-champ comme partie intégrante de la prise de vue en centralisant l'action ou en coupant la bande pour réamorcer une action continue. L'existence même du hors-champ dans les vues Lumière suscite sa non-existence dans le sens où le regard du spectateur est toujours guidé vers le centre, vers l'action visuelle alors que chez Méliès c'est l'abstraction du hors-champ qui interroge le spectateur sur son éventuelle existence. Nous pouvons argumenter deux approches du hors-champ chez Méliès, d'abord celle de l'homogénéité du vu et du non-vu appartenant à un même espace imaginaire parfaitement homogène appelé espace filmique, ensuite à une conception plus technique qui serait l'hétérogénéité du hors-champ par rapport au champ qui serait l'espace de la production où joue tout l'appareillage technique, le travail de la réalisation, et dans le cas spécifique de Méliès, le changement de décor.

C'est avec Méliès et ses vues a transformation que l'on pourra pour la première fois « articuler de manière très précise un état primitif du hors-champ, une disposition spécifique et originaire ». (5) Dans ses films, le personnage se substitue, change de vêtement, disparaît, ou même change de place au niveau du même cadre, il y a donc un truquage, une saute, où le personnage, en temps réel, sort du cadre, se rhabille, et y retourne pour continuer le tournage. « le laps de temps écoulé entre l'arrêt de la camera et sa remise en marche à pour fonction de permettre au personnage de sortir du champ, de changer de vêtements et de réapparaître ainsi, dans sa nouvelle mise, instantanément métamorphosé dans la diégèse grâce à la saute. » (6) Pour le spectateur de 1897, il y a éblouissement, la magie théâtrale s'est transférée à l'écran, il se questionne sur ces trucages et leur agencement, et prend conscience d'un espace filmique. Ces sautes articulent plus un état du hors-champ qu'une complétude théorique, elles énoncent une idée conceptuelle du hors champ. « Sur le plan spatial, le cinéma de Méliès se définit comme un cinéma du dedans reposant essentiellement sur une conception de l'écran comme cadre centripète » (7). En d'autres termes, dans les vues à transformations conçues par Méliès, tout est déjà dans le plan, il n'y a pas « d'ailleurs » (8) du plan. Le plan s'autosuffit et n'a nullement besoin du hors-champ pour former une complétude, ce que Noël Burch appelle « l'Autarcie du Plan ». Le plan constitue donc un tout de par lui-même, c'est une entité en soi. C'est tout à fait la différence paradoxale avec les films des Lumière, où les spectateurs sont conscients du hors-champ mais ni porte aucune attention alors que Méliès conscientise sur le non-vu par son effacement. « Si originellement, essentiellement, le cinématographe Lumière est dédoublement, le cinéma Méliès lui, originellement, essentiellement, est métamorphose. » (9) C'est le faux-raccord qui dynamise l'espace de la diégèse, le hors-champ n'existant pas, une force se doit de prendre sa place. En plus du hors-champ spatial, l'institution d'une forme de hors-champ temporel à lieu de par la manipulation mise en œuvre par l'arrêt de camera et la modification de l'espace.

Si l'on s'attarde sur Méliès c'est évidemment parce qu'il est le chef de file de ce cinéma prestidigitateur et qu'il aurait surtout écrit un important article intitulé « Les vues cinématographiques », publié en 1907, et qui serait le premier essai théorique du cinéma dans lequel il analyse entre autres l'effet des sautes. Ces sautes obéissent aux quatre opérations rhétoriques fondamentales à commencer par la suppression, initiée dans « Escamotage d'une dame au Théâtre Robert-Houdin » (Méliès, 1896) ou encore dans « La Conquête du Pole » (1912) où le hors-champ suggère la disparition d'un explorateur qui se serait fait avaler par le monstre. La suppression insufflé donc une sortie du champ qui ne serait pas diégétique, mais qui induit une continuité homo-cadre qu'on appelle « uniponctualité apparente » (10). En second lieu l'adjonction est quand à elle orientée vers la figure de l'apparition ou réapparition. La victime du monstre, pour reprendre l'exemple suivant est recrachée suite aux coups de fusil des

explorateurs. L'adjonction à un aspect presque hallucinatoire dans « A Man and his Bottle (Hepworth, 1908) où la saute adjonctive est exploitée pour montrer les divagations du personnage principal, sous l'effet de l'alcool. Une troisième saute est la substitution qui transforme un passage du rien au tout ou du tout au rien ou un personnage de lui-même à un autre. Dans « Le Cycliste et la Sorcière » (Larsen, 1909), un cycliste est transformé en clochard par un geste sorcellaire. « La saute substitutive permet au réalisateur de donner consistance sur pellicule aux pouvoirs surnaturels [...] d'ouvrir le champ de la diégèse au féérique, à l'illusion, à l'irréalisme, sinon au fantasme. » (11) Le dernier type de saute est la permutation, ou celle-ci modifie au sein du cadre les places respectivement occupées par les décors ou personnage. « Le Diable au manoir » (Méliès, 1896) démontre un redéploiement des chaises qui résulte en un exercice réussi du burlesque.

Tous ces trucages impliquent une modification du champ, qui, dans un cas non illusionnant, viendrait du hors-champ. Or, l'utilisation du hors-champ est elle-même diégétique nous insinuant à penser que le champ lui-même incorpore le hors-champ. L'assassinat du hors champ par Méliès entraîne la première cogitation sur le phénomène même de tournage. Entendons nous sur le fait que Méliès avait pour but primordial d'amuser son publique et non d'ouvrir les horizons de la théorie du hors-champ. A ce sujet, « Il [Pascal Bonitzer] aborde la question du hors-champ « anti-classique », qui serait hétérogène au champ, se définissant comme l'espace de la production au sens large du mot » (12). Méliès ne serait-il pas le précurseur de l'approche prise par Bonitzer ? Ce dernier incorpore même l'idée du leurre dans son concept du hors-champ technique, « Un tel point de vue [espace de la production] est loin d'être sans intérêt ; il a en particulier la vertu de mettre fortement l'accent sur le leurre que constitue la représentation filmique, en occultant aussi systématiquement toute trace de sa production » et d'ajouter plus loin qu'il serait plus adéquat de définir le hors-champ comme hors-cadre : « Ce terme, qui a l'inconvénient d'être peu usité, offre en revanche l'intérêt de référer directement au cadre [...] à un artefact de la production du film, et non au champ, qui est, lui, déjà pleinement pris dans l'illusion. » (13)

Finalement, autant que le cinéma des frères Lumière et celui de Méliès se divergent dans leur genre ; prétention documentaire versus prétention fictionnelle, naturalisme versus spectacle, aucun des deux ne peut nier l'importance de la monstration centripète, le reflux de toute l'action au centre de l'image. La particularité du hors-champ chez Méliès étant de contracter ou resserrer l'action vers son centre de gravité à tel point que les personnages, décors ou autres éléments diégétiques ne peuvent apparaître, se dissiper, se substituer ou se permuter que dans l'instantanéité de la saute, sans contraindre ces éléments à faire usage des bords latéraux du cadre. Le Hors-Camp chez Méliès est, comme on l'a vu, un moteur de continuité de l'illusion, un vide qu'on peut désigner de faux raccord qui enchaîne l'action, techniquement mis, en arrêt de la camera. Méliès sacrifie le hors-champ diégétique pour centrer et donner l'impression d'enchaînement fluide de l'action. Pour ce, il a ramené le dehors dans le dedans, emprisonnant le non-vu dans le vu. Méliès a même prouvé que le hors-champ reste un espace imaginaire même quand désigné, puisqu'en fin de compte ce qu'on ne voit pas fait aussi parti de l'espace technique de la production. Il ne fut pas le seul à montrer, ou plutôt conscientiser le spectateur sur le prolongement du hors-champ dans les coulisses, mais il était le premier à fragmenter son usage et établir une pensée systématique et ultérieurement structurale du hors champ.

La grande différence au sein du hors-champ entre les vues à transformations de Méliès et les « films à sujets composés » (14) de Porter, Edison, Williamson, etc. c'est le hors-champ comme zone morte et le hors-champ comme prolongement filmique. Ces films narratifs, hormis « les vues de plein air » (15) des Lumière faisaient usage systématique et non structurale de l'espace-off. Prenons l'exemple de « A Chess Dispute » (R.W. Paul, 1903) et « Variétés » (Dupont, 1922) qui tout deux utilisent le cadre comme élément actif de la mise en scène. Le film de R.W. Paul qui se caractérise par un recours burlesque du hors-champ, situé dans le prolongement du bord inférieur du cadre, est le récit de deux hommes jouant paisiblement une partie d'échec. Suite à une tricherie, une dispute a lieu et la situation dégénère rapidement. Les deux hommes se jettent à terre (par insinuation puisque le cadre ne change pas), le bord inférieur du cadre joue comme une censure puisqu'on ne voit que des bras, des jambes et des morceaux de vêtements faire surface, disparaître en dessous de l'écran et réapparaître à nouveau pour simuler une bagarre violente. Vers la fin, le maître arrive et sépare les protagonistes que l'on voit dans le champ, défigurés, ensanglantés, vêtement déchiquetés. Le hors champ dans ce film est utilisé pour intensifier le côté spectaculaire et burlesque de la vue mais aussi à un rôle d'ellipse donnant l'idée que la bagarre à une durée diégétiquement prolongée. « [...] La tâche principale des acteurs consiste non pas à rester dans le cadre, mais à accorder leur jeu au cadrage, à jouer consciemment avec ses bords, ce qui permet de produire l'impression d'une bagarre très violente. » (16) Effectivement, le champ va confirmer ce que le hors-champ suggérait. Mais

dans ce genre de film qui se rapproche aux vues à transformations de Méliès d'abord par leur arrêt de camera, et donc manipulation filmographique et ensuite par leur uniponctualité apparente, le hors-champ n'est qu'un langage attractionnel et non discursif. Le film muet qui sera considéré comme le plus significatif dans son approche structurale du hors-champ est « Variétés ». Ce film établi pour la première fois une approche sémiologique du rapport entre le vu et le non vu. Le récit de ce film est très proche au dernier. Deux protagonistes se bagarrent en se roulant par terre, laissant le cadre temporairement vide puis un bras allongé muni d'un couteau fait surface dans le champ avant de replonger dans l'espace-off. Quelques secondes s'écoulent avant que l'un des deux, qui on l'aura deviné aurait porté le coup mortel, se relève et apparaît dans le champ. Le hors-champ dans ce cas ne crée pas d'ellipse comme l'aurait fait « A Chess dispute », mais un lien direct avec le spectateur. Le vide dans l'image entre la bagarre imaginaire et l'apparition du couteau et ensuite entre le cadre abandonné jusqu'à l'apparition d'un homme dans le champ, relève d'un temps réel créé par la confirmation attendue du champ sur ce qui se tramait en dehors de celui-ci. Mais ce qui est réellement novateur dans l'utilisation de ce hors-champ c'est la forme de figure de style qui crée du sens, l'apparition et la disparition du couteau suggère une litote qui en dit le moins possible sur la situation, effectivement en cachant l'action, pour signifier plus. Certains films, rare en l'occurrence, font usage du hors-champ de manière purement esthétique, sans insinuation, ou ajout narratif. « Amour Pédestre » film italien du mouvement futuriste, est l'histoire d'une rencontre qui éclore en relation amoureuse. Tous les plans sont cadrés au niveau supérieur des genoux, les personnages s'expriment donc par leurs pieds. Le hors-champ pour la première fois s'isole comme un langage en soit, un langage artistique d'abord qui ouvre le chemin au cinéma expérimental, et un langage narratif qui développe une histoire laissant au spectateur libre cours de lier la logique à l'imaginaire puisque le hors-champ dans ce cas est en parfaite complétude au champ, sachant que le non-vu n'est autre que la partie supérieure des corps dans le cadre.

Dans les films homo-cadre, à l'exception des vues à transformations qui incorporent le non-vu dans le vu, le hors-champ reste imaginaire puisqu'il nous est jamais révélé, dans les deux exemples que nous venons de voir, il n'y a ni montage qui viennent nous montrer l'espace abstrait, ou les coulisses de l'action, ni mouvements de camera qui puissent mettre au clair ce que le hors-champ suggérait. Le seul espace, celui de la révélation, est le cadre, ou les événements qui ont eu lieu en dehors du regard du spectateur viennent prouver l'existence de ce hors-champ. Le cinéma a ce pouvoir divin de faire croire aux plus sceptiques ce qu'ils ne peuvent voir. Un exemple étudié par Noël Burch dans son approche empirique est le film « Nana » (Renoir, 1926), où il fragmente le concret et l'imaginaire du hors-champ. « Lorsque dans Nana la main de l'impresario entre dans le champ pour prendre la coquette, l'espace ou celui-ci se trouve et qu'il définit est imaginaire, puisqu'on ne l'a pas encore vu, qu'on ne sait pas à qui appartient ce bras. Mais au moment du raccord dans l'axe qui nous révèle la scène dans son ensemble, cet espace devient rétrospectivement concret. » (17) Williamson utilise dans « Attack on a China Mission » les deux formes concrète et imaginaire du hors-champ. D'abord la maison dans laquelle la femme et le bébé vont prendre refuge est une cache dans le cadre. Les Boxers pénètrent dans la maison pour y mettre le feu, mais l'action nous est cachée, ce hors-champ est imaginaire. Quelques instants plus tard, la femme sort au balcon confirmant qu'elle aurait survécu et vraisemblablement combattu les assaillants à l'intérieur de la demeure. Le hors-champ imaginaire de par son nom, permet au spectateur de construire son propre récit entre le vraisemblable et l'improvisation de l'imaginaire. Ensuite, la femme agite son mouchoir et l'on voit en contre-champ les marins venir à la rescousse. De cause à effet, le contre-champ va concrétiser le hors-champ, on parle du devenir-champ du hors-champ. « Au théâtre, l'espace-off l'est, off, sans recours. Au cinéma au contraire, il entre dans la dimension du temps et du mouvement, le hors-champ (un certain hors-champ) devient champ, et inversement par le jeu du champ contre champ. » (18)

En 1903, les premiers mouvements de camera sont un tournant dans la façon de voir et de penser le hors-champ. L'action se déroule au sein du cadre bien qu'il soit paralysé, mais avec la genèse du mouvement « la camera va se libérer, les objets ne vont pas circuler autour de la camera, mais la camera autour des objets [...] Ce phénomène est lourd de conséquences quant au statut de la vue ou du cadre, le hors-champ se libère du champ et s'en va coloniser les territoires limitrophes aux quatre bords du cadre, il devient proprement hors-champ, il consacre alors un dehors véritable. » (19) Les mouvements de camera permettent, contrairement aux sautes de Méliès, l'effacement du champ qui donne place au hors-champ, de faire découvrir et valoir ce qu'on ne voyait pas en créant un effet surprise, concept utilisé dans les films de poursuites et de bandits. Ils permettent d'utiliser le hors-champ de manière plus appropriée au récit que le montage, ou les films homo cadre. Le déplacement de la camera, en concrétisant le hors-champ et faisant découvrir ce qui se cachait va mettre le spectateur à un niveau supérieur de la connaissance du récit par rapport aux personnages de la diégèse, c'est le début de la

focalisation et donc de l'interaction direct du spectateur avec le récit du film.

« Hooligan in Jail » (Edison, 1903) est le premier film au travelling avant. Le travelling sur un prisonnier dans sa cellule met en évidence les mimiques de ce dernier. Premier film donc qui restreint le champ de par son mouvement de caméra et non le mouvement du décor habilement utilisé chez Méliès. On se rend compte que par élimination on peut mettre en évidence une action centripète. Ce mouvement de l'avant invitait le spectateur à s'impliquer davantage dans la diégèse. Dans « Western Stage Coach Hold-up » (Edison, 1904), on prend conscience de l'effet organique et dictateur de la camera qui dirige le regard du spectateur. Le film, en un seul plan, développe une série complexe de panoramiques vers la droite et vers la gauche, de manière à suivre les mouvements des bandits et de la diligence. Un tel panoramique vers les personnages hors-champ accroît la tension dramatique du film de manière beaucoup plus consciente que ne le faisaient les premiers efforts accidentels. D'autres films comme « The Lost Child » (Biograph, 1904) ou « Stolen by Gypsies » (Edison, 1905) utilisent le panoramique pour créer un effet de suspense et d'angoisse vu que la camera va révéler au spectateur ce que les personnages concernés ne peuvent voir (effet de marque chez Hitchcock). Dans « Stollen by Gypsies », une bonne s'occupe d'un bébé à l'extérieur de la maison. Un homme entre dans le champ et s'empare de l'enfant alors que la bonne n'y porte aucune attention. La camera suit le kidnappeur en le panoramiquant. La bonne et la mère se rendent compte de la disparition alors que la camera panoramique vers la droite pour nous montrer deux voleurs tenant un sac. Croyant que ce sont les ravisseurs, elles se mettent à leur poursuite. « Le panoramique, dans ce film, établit clairement que les individus poursuivis ne sont pas les véritables coupables, ce qui aurait été plus difficile à exprimer par le montage. Par conséquent, le panoramique implique directement le spectateur dans le récit, lui faisant connaître des éléments ignorés des protagonistes du film. » (20)

Les spectateurs et cinéastes ont été amené à penser le hors-champ à partir du montage dans certains films clés du début du siècle dernier dont « Life of An American Fireman » (Porter, 1903), qui est une vraie leçon de cinéma. La partie dans le film qui est pertinente pour notre étude recouvre les deux dernières scènes filmées de deux points de vue différents. Dans une chambre, une femme et son enfant sont pris aux pièges par les flammes. On voit d'abord un pompier entrer par la porte de la chambre pour ressortir de la fenêtre avec la femme sous ses bras, pour rentrer de nouveau par la fenêtre et ressortir avec l'enfant. Deux hommes arrivent par la fenêtre et éteignent le feu. Ensuite, on revoit la même scène filmée de l'extérieur. Nous voyons les pompiers arriver et puis tendre une échelle. Un pompier sort de la fenêtre avec la femme sous ses bras, rentre de nouveau et sort avec l'enfant. Deux pompiers monte l'échelle et pénètre la chambre. Nous voyons d'abord de l'intérieur ce qu'on ne peut voir de dehors, et inversement, de dehors, ce qu'on ne peut voir de l'intérieur. Ce film montre le non vu et démontre que dans le champ filmique, l'action continue. La chambre, et l'extérieur de la chambre constituent un espace contigu défini par le « ici » et le « là » termes employés par André Gaudreault. Le montage alterne dans « Le médecin du Château » permet une démystification de l'articulation entre le « ici » et le « là ». Le potentiel narratif nous est clairement explique, « ici » c'est la femme et son enfant et « là » c'est l'espace des pompiers. Dans la deuxième partie ou le « ici » devient le « là », Porter met en lumière la restriction du champ. Le spectateur, en visionnant la seconde partie met en évidence ce qu'il aurait assumer dans la première. Pour un spectateur des premiers temps, c'est la genèse de la compréhension d'un certain langage du vu et du non vu à partir du montage. Dans ce sens, « Life of an American Fireman » est un film innovateur.

Un autre exemple non moins intéressant en rapport avec le montage est « Rescued by Rover » (Hepworth, 1905), un des multiples films qui à pour thème le sauvetage de dernière minute très célèbre et apprécié à l'époque. Un enfant est kidnappé et Rover le chien retrace le chemin du kidnappeur et retourne à son maître pour l'alerter. Toute la séquence de sauvetage est filmée par un agencement de plusieurs hors-champ, chaque plan étant une continuité du plan précédant, le chien passe d'un côté à l'autre du cadre en profondeur de champ pour rentrer dans le plan suivant. Donc Rover passe, de « l'ici » au « là » qui devient « ici » et puis au « là » et ainsi de suite jusqu'à arriver à destination. Le chien arrive à un « là-bas » par une contiguïté de l'espace. « C'est dans les articulations possibles entre un « ici » et un « là », lui-même appelé à devenir bientôt un « ici », que réside une bonne partie du potentiel narratif du cinéma. » (21)

« Des l'instant où les événements présentés au sein d'un montage alterné ne sont pas contiguës, l'enjeu dramatique ne se joue plus seulement dans le prolongement spatial, mais davantage dans le développement narratif. » (22) C'est le cas même du film « Le Médecin du Château » (Pathé, 1908) qui est l'histoire de deux malfrats qui déjouent le père de famille, un médecin, lui envoyant une fausse note venant soi-disant du propriétaire du château. Après son départ pour

le château, les deux hommes s'acharnent sur la maison et terrorise la mère et le fils qui se cloîtent dans le bureau du médecin. La femme appelle son mari chez son patient qui arrive avec du renfort pour sauver sa famille à la dernière minute. Il existe dans ce film deux utilisations différentes du hors-champ. D'abord le « ici » et le « là » entre les malfaiteurs et la famille du médecin, séparés par un espace contigu, mais aussi et surtout le « là-bas » entre le mari et sa femme séparés par un espace non contigu, communiquant par téléphone dans un champ contre champ. La dynamisation du récit se fait par l'articulation entre ces deux espaces retranchés l'un de l'autre. Le film a un aspect théâtrale vu le nombre d'entrées et de sorties des personnages, et contrairement à la majorité des films à raccords de l'époque, les personnages dans « Le Médecin du Château » ne sortent pas d'un « ici » pour aller directement vers un « là », mais ils semblent se déplacer vers un là-bas. « C'est avec ce type de raccord de direction, qu'intervient la première prise en compte explicite de l'orientation psycho-physiologique du spectateur » (23). Le son ou plutôt les sons imaginaires qui seraient intra-diégétique brisent les frontières entre champ et hors-champ. Effectivement, lorsque barricadée dans le bureau, la femme tend l'oreille vers la porte, une mimique qui indique au spectateur que les bandits sont dans la pièce d'à côté.

Il est certain que le hors-champ des premiers temps comporte des traces institutionnelles, mais ces configurations ne sont pour la plus part du temps qu'intuitives, qui n'empêche pas leurs possibilités théoriques. Le fil unissant l'espace du champ à l'espace du hors champ s'est fait par tâtonnement, par épreuves et erreurs. Il fallait attendre le cinéma classique sonore, un cinéma qui ne tend pas uniquement l'oreille pour achever pleinement l'expression du hors-champ.

Bibliographie:

- Aumont, Bergala, Marie, Vernet. *Esthétique du Film*. Nathan, Paris, 1983.
- Belloi, Livio. *Poétique du Hors-Champ*. *Revue Belge du Cinéma* No 31, 1992
- Belloi, Livio. *Lumière and his View, The Cameraman's Eye in Early Cinema*. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Oct. 1995
- Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la Voix*. Paris, Union General d'Éditions, 1976
- Bordwell, David. *La Saute et L'Ellipse*. *Revue Belge du Cinéma* No 22-23 p.85-90
- Burch, Noël. *Nana ou les deux espaces*. *Praxis du Cinéma*. Gallimard, Paris. P.31-50
- Burch, Noel. *La Lucarne de l'Infini*. Paris, Nathan, 1991.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris, Minuit, 1985
- Gartenberg, Jon. *Les Mouvements de Camera : Dans les films Produits par Edison et la Biograph*. *Cahiers de la Cinémathèque* No 29 Hiver 1979. p. 58-71
- Gaudreault, André et Jost, François. *Le Récit Cinématographique*, Nathan, Paris, 1990.
- Gaudreault, Andre, Frank Kessler, « L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne », Laura Vichi (dir.) *The Visible Man: Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Udine, Forum, 2002, p. 23 à 32.
- Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. Paris, Minuit. 1978.
- Perron, Bernard. *The Transi-Sounds of Parallel Editing. The Sounds of Early Cinema*. Abel, Altman. Indiana University Press, 2001. p. 79-86
- Perron, Bernard. *Scène/Hors-Scene: L'alternance dans « Le Médecin du Château" (1908)*. *La Firme Pathé 1896-1914*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004 p.165-176.
- Perron, Bernard. *Au-delà du Hors-Champ : Le hors-scène*. *Communication* Vol. 13 No2. p.85-97

Notes

- (1) Aumont, Bergala, Marie, Vernet. *Esthétique du Film*. Nathan, Paris, 1983. p.15
- (2) Perron, Bernard. *The Transi-Sounds of Parallel Editing. The Sounds of Early Cinema*. Abel, Altman. Indiana University Press, 2001. p.82. (C'est moi qui traduit)
- (3) Terme de Baudelaire désignant les passants et repris par Livio Belloi dans un article : *Lumière and his View, The Cameraman's Eye in Early Cinema*. *Historical Journal of Film, Radio*

and Television.

- (4) Gaudreault, André. Kessler, Frank. *L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne*. P.4
- (5) Belloi, Livio. *Poétique du Hors-Champ*. *Revue Belge du Cinéma* No 31, 1992. p.3
- (6) Bordwell, David. *La Saute et L'Ellipse*. *Revue Belge du Cinéma* No 22-23 p.87
- (7) Belloi, Livio. *Poétique du Hors-Champ*. *Revue Belge du Cinéma* No 31 P.6
- (8) Expression de Belloi emprunte à Méliès pour expliquer l'homogénéité du plan.
- (9) Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. Paris, Minuit. 1978. p.62-63
- (10) Gaudreault, André. Kessler, Frank. *L'Acteur Comme Opérateur de Continuité, ou: les Aventures du Corps mis en Cadre, mis en Scène et mis en Chaîne*. P.4
- (11) Belloi, Livio. *Poétique du Hors-Champ*. *Revue Belge de Cinéma* No 31. p.5
- (12) Aumont, Jacques. *Esthétique du film*. Nathan, Paris, 1985. p.19
- (13) Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la Voix*. Paris, Union General d'Éditions, 1976. p.17
- (14) Dans son article 'Les vues Cinématographiques' publié en 1907, Méliès distingue globalement quatre grandes catégories de "vues cinématographiques" : les vues de plein air, les vues scientifiques, les sujets composés et les vues à transformations
- (15) Idem référence précédente.
- (16) Gaudreault, André. Kessler, Frank. *L'Acteur Comme Opérateur de Continuité, ou: les Aventures du Corps mis en Cadre, mis en Scène et mis en Chaîne*. p.5
- (17) Burch, Noël. *Nana ou les deux espaces*. *Praxis du Cinéma*. Gallimard, Paris. P.36
- (18) Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la Voix*. Paris, Union Générale D'éditions. 1976. p.16
- (19) Deleuze, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris, Minuit, 1985. p.40
- (20) Gartenberg, Jon. *Les Mouvements de Camera : Dans les films Produits par Edison et la Biograph*. *Cahiers de la Cinémathèque* No 29 Hiver 1979. p. 67.
- (21) Gaudreault, André et Jost, François. *Le Récit Cinématographique*, Nathan, Paris, 1990. p.87
- (22) Perron, Bernard. *Scène/Hors-Scène: L'alternance dans « Le Médecin du Château" (1908). La Firme Pathé 1896-1914*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004 p.167
- (23) Burch, Noel. *La Lucarne de l'Infini*. Paris, Nathan, 1991. p.201

Serge Abiaad, Cadrage février 2005

[Accueil](#) | [Actu](#) | [Analyses](#) | [Dossiers](#) | [ITVs](#) | [DVDs](#) | [Editions](#) | [Radio](#) | [Contact](#) | [Liens](#)

© Copyright Cadrage/Arkhom'e 2006. Site légal déposé au CNIL sous le numéro 1014575