



HAL
open science

Enonciations et espaces tensifs - Voir Au bord du lac de Patrick Bokanowski

Marie Renoue

► **To cite this version:**

Marie Renoue. Enonciations et espaces tensifs - Voir Au bord du lac de Patrick Bokanowski. Visio, 2001. hal-03867365

HAL Id: hal-03867365

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-03867365>

Submitted on 23 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉNONCIATIONS ET ESPACES TENSIFS

Voir Au bord du lac de Patrick Bokanowski

Marie Renoue
CNRS -FRE 2208
CeReS, Limoges

Proposer une étude d'objets singuliers peut apparaître d'emblée comme une limitation de l'investigation, un refus des élaborations conceptuelles et une minoration du général et de l'abstraction vers lesquels tendraient toutes sciences ou approches méthodiques. Ce peut être aussi faire d'abord confiance à l'objet, à son pouvoir opératoire et enrichissant pour l'approche qui le prendrait en charge, une manière de tester la rentabilité descriptive ou le pouvoir heuristique de la méthode d'analyse voire de relativiser les principes théoriques qui la soutiennent. Ou plus modestement, ce peut être une manière de vouloir équilibrer la force d'attraction du point de vue analytique qui définit l'objet par l'affirmation de son « être là », de la vertu de sa résistance à la saisie scientifique comme à la saisie perceptive. L'analyse pourrait ainsi être lue comme une tentative de décrire des formes regardées comme signifiantes ou « intéressantes » par la communauté sémiotique – au sens général du terme – qui, comme c'est le cas pour un objet artistique, les produit. Entre l'objet et le discours descriptif ou l'énonciation qu'il suscite, il y a tensions et place pour le « bricolage discursif » de l'analyste.

Dans la sphère de pertinence dessinée par un type d'approche, le choix de l'objet peut paraître plus ou moins judicieux. Son apparente illisibilité peut par exemple indiquer sa résistance à une appréhension immédiatement satisfaisante donc sa valeur opératoire quand il s'agit de rendre compte de saisies et de visées. Le caractère subversif ou interrogatif d'une œuvre apparaissant comme un indice de richesse tensives, nous avons choisi un film appartenant au genre dit du cinéma expérimental, *Au bord du lac* de Patrick Bokanowski

(1994). Notre démarche est celle de la sémiotique tensive, une sémiotique du continu qui, depuis *Sémiotique des passions* (1991) et *Tension et signification* (1998), a montré sa valeur heuristique pour traiter des processus de signification, du sensible et du visible auxquels elle s'est adaptée ; la réaffirmation des impératifs phénoménologiques par la sémiotique greimassienne, comme par différents courants de recherche, et les remarques tensives d'autres approches de l'art indiquant plus généralement l'actualité de ce regard sensible et dynamique.

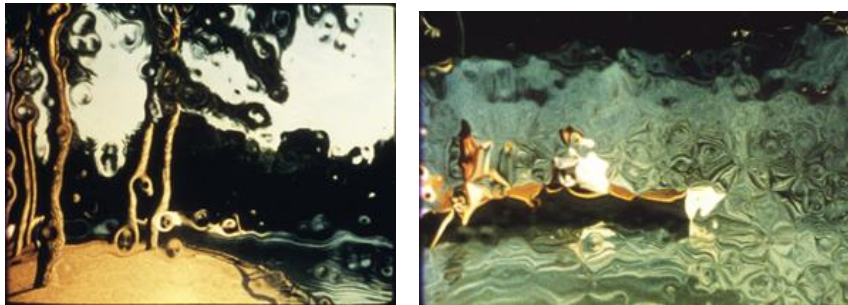
Présentation de l'objet : description formelle et clôture tensive

Etape indispensable pour guider le propos et la lecture, la description préalable de l'objet choisi pose le problème du point de vue de l'analyste, un questionnement sur les « apparences d'objectivité » du discours analytique. Nous optons ici pour une description partielle du film, réservons les points qui ressortiraient d'une intensification de l'effort d'interprétation à l'étude proprement dite. Donc peu de notations sur la reconnaissance des scènes visibles, mais une prise en compte de la forme générique de l'objet, de sa clôture et de sa composition suivant les termes techniques du discours cinématographique et suivant la segmentation attentive généralement requise dans ce type de discours.

Court métrage de 5'32, le film se compose d'un générique (de 10") en graphie noire sur deux cartons jaune pâle ponctués par un fondu au noir¹, puis en montage cut d'une succession d'environ 70 plans de durées inégales (de 9 à 1"). Un bruit régulier et facilement identifiable, un galop de cheval, et des notes de contrebasse au rythme variable alternent ou se superposent en variant d'intensité durant le générique d'ouverture et le film. Le silence apparaît avec le dernier « plan » (5") qui, introduit par un fondu au noir, est d'un noir profond et il se poursuit jusqu'à la fin du générique à la graphie blanche sur fond noir (de 32").

Le genre auquel est rattaché le film souligne son originalité : le cinéma expérimental contrarie plus ou moins des formes ou des codes efficients et propose du nouveau. Ici ce sont d'abord une texture brillante et une déformation optique des images relativement analogiques

et comparativement « mates » du film ordinaire qui apparaissent inédites et constantes et qui, en tant que telles, assurent la cohérence de l'ensemble et également sa cohésion, puisque les génériques d'ouverture et de fermeture, le dernier plan noir ne présentent ni la tonalité éclatante ni les déformations apparentes des autres plans – d'un point de vue technique, Patrick Bokanowski a filmé des scènes réfléchies sur une quinzaine de miroirs à la surface travaillée en relief, pliée, boursouflée, ... Les images obtenues sont ainsi plus ou moins méconnaissables ; et cette bivalence semble inciter le spectateur à tenter d'identifier des « formes déformées » et peut-être aussi à considérer les processus d'identification des formes qu'il met en œuvre.



Photogrammes issus d'*Au bord du lac* de Patrick Bokanowskiⁱⁱ

Si ces constantes semblent retenir l'attention par leur nouveauté, plusieurs variables semblent pouvoir la maintenir. Outre la composition, les couleurs, les formes qui varient à chaque plan – ce qui permet de les distinguer et de les opposer –, une variable semble surtout mise en valeur : le mouvement – jugé souvent comme définitoire du cinéma. Le mouvement cinématographique apparaît généralement sous deux aspects : 1. celui des figures ou formes se déplaçant sur un fond invariable, 2. celui du déplacement de ce « fond » qui signale un mouvement de caméra. Dans *Au bord du lac*, la deuxième forme – le déplacement de caméra ou la mobilité du fond – est unique : le 16^e plan présente autour d'un point fixe centré un espace en translation horizontale – une sorte de travelling d'accompagnement qui fige l'élément suivi –, alors que tous les autres plans sont fixes. La première forme de mobilité

domine largement et constitue une catégorie développée par le film – soit l’opposition plans mobiles vs immobiles.

Une typologie des plans apparaît ainsi et semble pouvoir être précisée en prenant en compte la forme du mouvement des plans mobiles analysable en :

1. rapidité et régularité – de la presque immobilité de gestes à la vitesse des « coureurs, patineurs, cyclistes ou cavaliers » –,
2. extension suivant :
 - a. l’amplitude du mouvement – du geste à la traversée du champ –,
 - b. son axe et sa situation – horizontal dans la partie inférieure de l’espace, diagonal de la gauche ou du centre au bas droit, presque vertical (rare) du bas au centre de l’image et complexe (également rare) car circulaire ou réorienté dans le bas de l’image – et
 - c. sa direction : gauche-droite et vice-versa, mais aussi du bas vers le centre de l’image (« passage du 1^{er} plan aux plans suivants et rétrécissement des formes » interprétable comme un déplacement en profondeur vers le fond).

G. Deleuze présente un troisième type de mouvement, celui fragmenté – plutôt que discontinu – né du montage de plans fixesⁱⁱⁱ. Les plans successifs montrant généralement des scènes différentes, on a plutôt l’impression d’une juxtaposition de scènes disjointes. Une fois deux plans successifs semblent certes renvoyer à la même scène légèrement décalée ; mais cette impression de déplacement-mouvement de la caméra est brouillée par l’imprécision de la figure.

Les constantes : déformation optique et brillance (texture irrégulière et brillante)
--

Les variables qui permettent, plus ou moins régulièrement, de distinguer les plans :

- La durée (de 1 à 9")
- Juxtaposition cut des plans ou transition de la fin (un fondu au noir)
- Les couleurs, la composition, les formes
- Fixité du fond ou travelling (le plan 16)
- Immobilité ou mobilité de figures
 - Mobilité rapide vs lente, régulière vs irrégulière
 - Mobilité ample, axialisée, située et orientée

Autre variable qui se superpose aux plans :

- Le son

L'apparition et la disparition des constantes semblent, nous l'avons souligné, clôturer le film encadré par un générique anisotopie. Qu'en est-il plus précisément de l'enchaînement syntagmatique des variables relevées ?

Ces variables permettent de différencier, nous l'avons dit, les plans successifs qui sont toujours différents de celui qui précède – c'est-à-dire sans relation d'inclusion (comme le fait le gros plan par rapport au plan d'ensemble d'une scène), ni de chevauchement. L'ensemble semble cependant modulé plutôt que fragmenté. Précisons tout d'abord que les variables sont limitées : parmi les axes de mobilité, il n'y a pas d'oblique entre le bas-gauche et le haut-droit, mais principalement la diagonale inverse et des horizontales en bas de l'image. Une étude syntaxique plus précise montrerait par ailleurs une organisation générale des orientations : les mouvements sont dans la première partie du film orientés de la droite vers la gauche et c'est le contraire dans la seconde partie, après une nette opposition de l'orientation du 33^e plan puis une phase plus indécise de mouvements esquissés – la valeur de ces « désorientations » étant tributaires de leur extension et rapidité. Par ailleurs, il semble que les variations plastiques forment des regroupements « paratopiques » dans lesquels les contrastes entre plans successifs sont limités en nombre et en intensité : ou le contraste est partiel, jouant sur un seul paramètre – une partie de la composition, quelques aplats, quelques teintes –, ou il est peu

intense, proposant des variations graduelles entre valeurs – les lignes de composition et les teintes successives étant plus ou moins semblables.

Cette organisation générale semble donc favoriser une modulation de l'ensemble par l'intermédiaire de sortes de passages plastiques et dynamiques entre éléments variés. Le plan 16, qui présente le seul mouvement apparent de caméra : un travelling latéral, peut illustrer cette modulation des différences. Précédé par un plan qui montre la translation discrète de la gauche vers la droite d'un mobile à l'arrière plan et suivi par un autre composé autour d'une figure centrée immobile, il présente sur un fond en translation de la gauche vers la droite une forme « apparemment figée par le suivi de la caméra » au premier plan. Ce plan semble cerné par des plans en partie isotopes.

Au milieu de cette modulation formelle et dynamique générale, quelques accents d'intensité semblent marquer ponctuellement le cours du film. Parmi ces acteurs tensifs se trouvent : 1. les plans immobiles – surtout quand, comme au début ou à deux reprises dans la seconde partie, ils sont encadrés de plans à la mobilité rapide et étendue –, 2. ceux qui cumulent les contrastes^{iv} évoqués auparavant et aussi 3. ceux qui réapparaissent dans le cours du film ou encore 4. ceux qui sont discontinus. Plans discontinus ou seconds plans ? La valeur démarcative ou délimitative de la coupure varie en fonction de l'ampleur du décalage temporel et de l'attention du spectateur. Plus précisément, à quatre reprises, une « transition » apparaît par la juxtaposition non de cadres différents – comme il en est de règle depuis le début du film – mais de cadres identiques avec seulement un décalage ou une disparition-apparition des certaines figures dans l'espace : un décalage spatial des figures qui est lu comme l'expression d'une ellipse temporelle. Dans le contexte du film où chaque changement de plan est aussi un changement de scènes, ces variations limitées à une partie de l'image déroutent la saisie par leur concentration, par la syncope temporelle qui produit un accident rythmique affectant la réception globale de la chaîne rythmique. A un autre niveau, elles

contredisent également la corrélation établie par le film entre changement de plan et changement de cadre ; ce qui rend également compte de l'intensité des premières réapparitions de plans dans le film.

Avant cette progressive mise en place de « règles » de composition qui contraignent les valeurs, le début du film présente quelques variations de tempo et d'intensité remarquables. Nous proposons de les comparer avec celles de la fin dans une étude plus concentrée et précise des tensions visuelles qui encadrent le film.

L'apparition soudaine (en cut) des premiers plans et des suivants s'oppose à la disparition progressive du dernier plan qui s'efface sous un fondu au noir avant le noir complet. Une autre transformation du tempo tient à la durée des plans successifs. Si la durée des plans est dans le film variable et peu systématique (de 1 à 9"), les plans du début ont une durée moyenne – qui semble alors relativement importante, compte tenu de la nouveauté des images – tandis que sept plans successifs sont vers la fin les plus courts avec à peine 1". Cette accélération excessive et répétée est défaire avec la durée du plan suivant (de 5"), puis avec le dernier plan (de 5") qui fusionne au noir d'avant le générique final. Si nous considérons la rapidité de mouvements visibles dans le plan qui influence l'impression générale de rapidité et celle de la durée du plan^v, nous pouvons remarquer que les premiers plans sont immobiles, que le mouvement apparaît soudainement et dans deux sens opposés dans le troisième plan. A la fin, les sept plans très brefs présentent de manière répétée les mêmes formes ou presque se déplaçant rapidement dans la même direction, le motif identique du plan suivant ne ralentit pas le mouvement mais en contrarie la forme par une inversion de l'orientation, tandis que le dernier plan maintient la tension en présentant, sans transition, l'immobilité d'une nouvelle scène. Soient les successions initiales et finales suivantes :

Transition/durée	Forme de mobilité du plan	
Générique : durée 10"	Succession de deux cartons séparés par des fondus au noir	
en raccord cut : Plan 1 : 4"	Abs. de mouvement	
cut : Plan 2 : 4"	Abs. de mouvement	
cut : Plan 3 : 4"	Apparition de 2 mouvements rapides inversés après 1"	Suivant un axe horizontal rapide : gauche-droite et un autre horizontal très rapide : droite-gauche
en raccord cut : 57 plans		
cut : Plans 60 à 66 : 1"	Mouvements rapides	Sur une diagonale : de la partie centre du cadre vers le bas droit
cut : Plan 67 : 5"	Mouvement rapide inversé aux précédents	Sur une diagonale : du bas droit vers la partie centre
cut : Plan 68 : 5"	Abs. de mouvement	
fondus au noir : Plan 69 : 5"	Noir	
Générique : 32"	Succession de 9 cartons à la graphie blanche sur fond noir	

Un commentaire sur les valeurs en jeu s'impose. Le début et la fin semblent plus ou moins marqués par différentes tensions. Il y a celles par « à-coups » du commencement où les premiers plans immobiles a-génériques ont une valeur plus saillante qu'à la fin du film durant lequel ils ne deviennent qu'une variante d'une déclinaison plus vaste de la mobilité – les valeurs sont variables, définies d'un point de vue paradigmatique ou générique et d'un point de vue syntagmatique au cours de la saisie en devenir de l'objet. Après ce début immobile, l'apparition soudaine de mouvements rapides inversés dans le troisième plan semble en effet profiter d'une saillance cotextuelle qui met en valeur son tempo et la complexité de sa mobilité. A l'autre bout du film, l'intensité ne réside plus dans le caractère inattendu de l'immobilité, ni même dans la plastique ou la variété des motifs qui motive l'attention, mais dans l'accélération importante et répétée de la succession des plans et des mouvements. C'est alors une sorte d'acmé cumulative qui signale l'achèvement^{vi} : le rythme et le tempo prennent le pas sur la saillance formelle du motif, les accents du rythme sur le contenu formel. Le plan 68 s'oppose à ce qui précède par l'inversion du mouvement tout aussi rapide des mêmes

motifs et il modère le tempo du montage, donne la mesure temporelle du plan immobile qui suit et dont la progressive disparition propose une transition-clôture continue étrangère au film. Les modes tensifs de la fin semblent donc complexes et variables, cumulatif, en partie dépressif avant la dilution finale. Notons encore que la dernière scène à la disparition progressive n'est pas dénuée de saillance ni de tension : elle présente après huit plans aux motifs à peu près identiques un « paysage » riche et différent, et une immobilité qui fait contraste. Il semble ainsi qu'il y ait une alternance entre intensité des motifs – par leur nouveauté ou variation – et rapidité du rythme – celui du montage et du contenu du plan^{vii}.

Dernière notation réduite sur le montage vertical du film, non celui des variables visuelles retenues : composition, couleur dominante du plan et forme de mobilité,... – dont l'étude laisserait apparaître quelques constantes relativement prévisibles au plan figuratif : le vert, une forme horizontale et l'immobilité, par exemple –, mais la superposition du son et des images. Si le montage horizontal joue de variations d'intensité et de tempo par l'aspect des apparitions, la durée et le contenu mobile des plans, la « superposition » n'est pas exempte de tensions. Précisons seulement que son et images semblent indépendants par leur scansion ; les changements de l'un ne correspondant pas toujours à ceux des autres. Parfois cependant, des points de synchronisation entre modification du son et changements de plan soulignent les ruptures du montage cinématographique. Indépendants, ils le sont également ou presque par leur contenu ; les sons semblent prévenir un motif qui fait défaut – nous y reviendrons.

Pour l'analyste qui rechercherait une forme de cohérence, celle-ci semble surtout d'ordre figural ; la non-concordance figurative mettant en valeur une autre isotopie plus abstraite, à savoir : la structure répétitive, la déréalisation et la « technicité » apparentes dans le son, dans le montage et dans l'image^{viii}.

Orientations d’embrayage : mesures et savoirs

Les modalités de l’embrayage et de son corollaire le débrayage ont été précisées dans le *Dictionnaire de sémiotique* (1979 et 1986), à savoir, pour ce qui nous intéresse ici : la pluralisation des instances énonçantes du débrayage (je et l’autre, ici et ailleurs, maintenant et alors), la suspension d’oppositions catégorielles de l’embrayage qui *réunifie et homogénéise les figures* ou encore l’imperfection de celle-ci – *l’embrayage se présente à la fois comme une visée de l’instance d’énonciation et comme l’échec, comme l’impossibilité de l’atteindre*. Ces tensions de l’embrayage ou de la visée évoquées indirectement dans notre introduction, nous les trouvons développées et systématisées par J. Fontanille et Cl. Zilberberg dans *Tension et signification* (1998). En termes tout aussi généraux, nous pouvons retenir différents points pour préciser les présupposés de notre étude visuelle. Tout d’abord, l’affirmation de l’imperfection de la visée – qui rappelle la tonalité du discours phénoménologique ou des commentaires sur l’art – peut être interprétée comme l’expression du décalage entre saisie et visée, entre présence objectale et attente subjectale, finalement comme le moteur nécessaire et positif qui motive et entretient le parcours énonciatif, l’intérêt pour « l’examen » de l’objet. L’importance donnée à l’imperfection est évidemment une manière d’affirmer le rôle fondateur de la tension dans la sémosis – et indirectement d’intégrer le discours social sur l’art dans la sémiotique. Les notions de pluralisation et d’homogénéisation des instances peuvent être reformulées ou figuratives en terme d’exclusion et de participation. Ainsi, la saillance d’un « lieu » pour le « je », sa distinction et sa démarcation, ne va pas sans une presque exclusion du reste qui devient l’entour ou le contexte, c’est-à-dire un fond qui vaudra pour sa manière de mettre différemment en valeur « le lieu ». La saillance, la visée-saisie^{ix} est exclusive ou plutôt elle est focalisation, tension vers une participation exclusive. Cette participation est phénoménologiquement une codéfinition des instances. Pour rendre compte de cette « homogénéité interactive » sensible et cognitive, nous pouvons traiter de

convocation et de révision des compétences par l'instance énoncée, de définition de celle-ci – un moment d'unité ou d'identité, dirait J. Fr. Bordron – par l'instance énonçante, d'une régulation de la visée à la mesure de la source et de la cible, modulée par la configuration perceptive qui émerge et par les compétences variables de l'énonçant. Dans une sémiotique de l'énonciation et du corporel, il s'agirait d'une sorte de régulation des valences, nécessaire pour la constitution des valeurs. Plus trivialement, le corps se met à la mesure de l'autre, et cette mesure semble analysable en termes d'intensité, de tempo et d'extensité.

L'intensité, c'est celle de la saillance d'un « motif » qui oriente l'attention, celle de ses valeurs et contrastes formels qui cadrent la mesure quantitative de la visée, l'acuité de l'attention à donner – la ténuité relative des contrastes perceptifs appelant par exemple une intensification et une concentration particulière^x. Les notations d'excès, d'insuffisance, d'« à-coups » tensifs évoqués dans la présentation de l'objet relèveraient en partie de cette quantification relative au genre puis à la configuration de l'objet. Nous verrons que la variabilité des contrastes d'*Au bord du lac* demande une modulation constante et plus ou moins importante de l'intensité de l'attention et de la concentration.

Le tempo, c'est le temps de voir des images ou la mesure de la rapidité des transformations : une durée imposée au cinéma. Dans le film de Patrick Bokanowski, il s'agit de s'adapter à la rapidité des mouvements et des mouvances formelles qu'ils entraînent, des changements de plans dans un montage rapide et irrégulier (de 1 à 9 "). Nous en avons relevé différentes manifestations dans notre étude de la clôture : l'aspectualisation de la disparition ou apparition des plans, la rapidité de la succession du montage et celle de la vitesse des figures qui semblait également influencer l'impression de durée du plan. Le tempo de la visée-saisie sera donc modulé par la rapidité du devenir des formes et par l'irrégularité de la succession qui peut tendre l'attente ou la visée ...

L'extension est le lieu de focalisation du cadre, celui de la concentration évoqué dans le paragraphe sur l'intensité, mais aussi l'espace énoncé ouvert ou fermé, le champ et le hors-champ dont l'évocation peut être plus ou moins intensifiée par la scène, ses axes, ses mouvements, les sons. L'indépendance des sons et des images d'*Au bord du lac* pose à ce titre problème. Elle semble favoriser une sorte de dislocation de la saisie figurative ou sémantique et oriente la recherche de cohérence vers un niveau plus abstrait, figural. Notons encore que ces relations entre images et sons semblent modulées, tributaires de la saillance variable du son ou de l'image. Peut-être devons-nous différencier des degrés de présence du son et de l'image qui seraient entre autres dépendants de leur intensité et de leur valeur de contraste, de la répétition ou réapparition ou apparition d'une forme ou d'un son.

Le décalage entre visée et saisie est une condition de la progression de l'énonciation, aussi il convient d'insister sur la variabilité de ces « mesures », sur le fait que l'intensité du décalage module le parcours, lui donne un style. *Au bord du lac* a ainsi multiplié dans un premier temps l'apparition de l'inattendu : celle d'images peu lisibles et imprévisibles, puis celle soudaine de mouvements à travers le cadre de l'image. Le son joue aussi de cette démodalisation dans ses rapports à l'image : ainsi, les bruits, des galops de chevaux, qui, audibles dès le générique – à ce titre peu typiques –, anticipent généralement sur le contenu de l'image à venir, sont sans objet ; du moins dans un premier temps, car lorsque l'attente sera dissipée, les représentations d'abord attendues apparaîtront. Une étude plus précise du brayage pourrait prendre en compte ces variations, ces phénomènes de rupture ou de contrariétés générique et cotextuelle de l'énonciation tant au niveau figuratif que figural.

Si la modalisation de la visée que nous venons de présenter est assimilable à l'acquisition d'une sorte de pouvoir-voir, la visée-saisie est complexe, convoque des aptitudes « corporelles » – un savoir-voir^{xi} – et cognitives, un savoir que nous avons évoqué à plusieurs reprises en traitant de la saillance générique ou a-générique d'un objet.

L'originalité du film a d'abord trait à l'aspect des images, un effet de surface ou de texture brillante et irrégulière, à la « fluence » des formes et à l'illisibilité relative des scènes qui s'ensuit, à l'utilisation du son, et moins spécifiquement à la succession de courts plans fixes, à l'absence première de mouvements et à leur apparition soudaine à travers le cadre. Les sphères sensibles et cognitives, par les contrastes perceptifs et par les modes d'existence sociale des valeurs – présent/nouveau et passé/courant ou périmé –, rendent également compte de l'intensité de la présence d'un objet.

Le savoir convoqué n'est pas seulement cadré par le genre de l'objet, sa catégorisation ; d'autres univers de références et de valeurs sont évoqués en vertu d'une analogie figurative de l'objet avec des formes mémorisées. De cette saisie molaire ou associative dont traite J. Geninasca – fondatrice, avec la dimension sémantique et syntaxique, de l'activité discursive ou énonciative –, retenons le rapprochement, fait dans les livrets de la BIFI, entre certains plans immobiles et le pictural, des peintures de Max Ernst ou des oeuvres impressionnistes ou pointillistes – *La grande jatte* de Seurat. La banalité des scènes filmées est rapprochée de celle des premiers documentaires des frères Lumière, par exemple *Le repas de bébé*, et les motifs des chevaux peuvent évoquer ceux des précurseurs du cinéma, E. Muybridge et E. J. Marey. Les renvois sont juxtaposés ; ils forment une sorte de constellation multi-générique autour de l'instance énoncée.

Plutôt que ces renvois, ce qui peut retenir l'attention, c'est la démodalisation figurative des instances, une sorte de problématisation de la saisie sur ce qui assure ou non la reconnaissance des figures. Les premières images seraient alors lues comme une sorte de formatage cognitif du sujet en forme de problématisation, avec la mise en évidence d'un manque et d'une résolution possible. L'identification est une opération de construction, elle présuppose l'altérité, nous dit le *Dictionnaire* (1979) ; ici, le degré d'altérité formelle est

amplifié par rapport à ce qu'il est ordinairement au cinéma et il force à reconnaître les figures et peut-être aussi les motifs de l'adéquation analogique.

Entre dé-modalisation et identification : con-fusion et fluence

Constantes évoquées auparavant, les « déformations optiques » réalisées par Patrick Bokanowski sont telles qu'elles génèrent un programme d'identification « iconique » des formes présentées. Ces efforts d'identification sont sollicités et entretenus durant le film par la complexité et la variabilité de leur modalisation. Complexité, puisque l'image ou une partie de l'image ressemble toujours plus ou moins à du déjà-vu, et variabilité parce que la reconnaissance est plus ou moins facile durant le film et que les premières identifications semblent faciliter celles de la suite. Ce sont également cette complexité et cette variabilité qui légitiment le terme de déformation ou encore la tendance à narrativiser l'identification, à en chercher les agents dissipateurs et les agents facilitateurs.



Photogrammes d'*Au bord du lac* de Patrick Bokanowski (1994)

Le défaut d'iconicité qui perturbe la reconnaissance a trait à ce que J. Fr. Bordron nomme *l'intentionnalité schématique : les règles qui rendent possible la représentation des objets et qui leur sont phénoménologiquement antérieures* (1991, p. 51), à savoir : l'extension de contrastes stables d'intensité et la permanence de contrastes lors de leur translation à travers l'espace.

Le premier cas est globalement exemplifié dans les plans immobiles et le second dans les plans avec mouvement. Dans les premiers, les contrastes de couleur sont stables mais leurs extensions spatiales – donc leurs valeurs – sont brouillées par la forme homogène et

pluritensive de l'espace. Homogène, car la brillance et les angularités ou rondeurs lumineuses de la texture recouvrent l'espace sans égards pour les contrastes colorés donc les limites. Pluritensive, car ces contrastes de luminosité peuvent apparaître comme des foyers réflecteurs distributeurs de nouvelles et de déformations locales.

Plus précisément, la brillance et ses contrastes perturbent l'iconicité de l'image, c'est-à-dire la distribution compositionnelle des couleurs de différentes manières. Il y a modification numéraire des contrastes par désaturations locales de la couleur : les intensités lumineuses semblent désintensifier celle de la teinte par excès – en provoquant son éclaircissement – ou par défaut – pour l'obscurcissement. A un niveau explicatif « plus physique », c'est la brillance de la surface qui intensifie les valeurs de luminosité puis le mode d'extension de la texture, c'est-à-dire l'orientation irrégulière de la surface réfléchissante qui est, pour un point de vue donné, l'opérateur de variations d'intensité lumineuse donc de transformations variées des couleurs « touchées » – et ce, en vertu d'une logique distributive exclusive où l'orientation de la lumière intensément réfléchi dans un sens se fait au détriment des autres directions. Ces contrastes excessifs de clarté des couleurs rendent les démarcations incertaines : trop ou insuffisamment nombreuses, et elles en modalisent le cours, les concentrent ou diluent voire les mélangent. Avec cette imprécision des limites, il semble que la distinction entre fond et figures se trouve amoindrie et que même l'impression de profondeur de l'espace soit perturbée par le nivellement des différences et par la brillance de la surface.

L'intensité et la répartition du lumineux perturbent en effet les contrastes de couleur, leur intensité qui semble tributaire d'un juste équilibre lumineux, donc leurs fonctions démarcatives et compositionnelles ou encore spatialisantes, si l'on reprend la description plastique des couleurs comme opérateurs de profondeur – cf. entre autres évidemment W. Kandinsky ou R. Delaunay pour lesquels certaines couleurs sortent quand d'autres rentrent.

Contraires aux valeurs spatiales des couleurs, l'éclat et sa clarté semblent « relever » l'espace à (ou à fleur de) la surface^{xii}. Brilliance et teinte opposent aussi leur intensité et leurs valeurs spatiales. Notons que ces excès et interactions de brillance, de clarté et de saturation n'existent pas dans une photographie prise par l'auteur ; les teintes déssaturées y semblent comparativement presque éteintes et c'est manifestement cette déssaturation « grise » et son nivellement des intensités de contraste qui produit un espace également dépourvu de profondeur et de densité. Mais, les tensions sous-jacentes semblent différentes : quand le film joue de tensions contradictoires, donc de complexité, la photographie propose une atténuation des contrastes, une sorte de neutralité sur la surface – à un lieu près – en juxtaposant des teintes qui, « é-teintes », peuvent sembler paradigmatiquement et non syntagmatiquement des espaces de couleurs contenues ou étouffées.



Photogramme d'Au bord du lac et photographie de Patrick Bokanowski

Dans les plans mobiles, ces transformations des intensités colorées, donc des limites perdurent, mais l'espace devient un lieu dynamique, structuré entre autres par les formes qui s'y déplacent et auxquelles la mobilité donne une valeur démarcative par rapport au fond – nous le verrons dans le chapitre suivant. Cette mobilité est facteur de transformation spatiale, de disjonctions, mais aussi de décomposition, de fluence eidétique, car les limites des formes mobiles varient et celles-ci se « déforment », voire même disparaissent pour réapparaître ensuite sur la même trajectoire – la conservation de la trajectoire apparaît ainsi comme un des éléments définitionnels des formes qui semblent des mobilités de contrastes colorés plus ou moins étendus.

Démarcation, opposition fond-figure, non-permanence des contrastes d'intensité, « valeurs iconiques pures » incertaines ou instables : l'univers présenté se fait au détriment des formes. L'indépendance des figures est perturbée par l'homogénéité relative de l'ensemble ou la fluence nuit à leur stabilité. Dans les termes évoqués auparavant, l'exclusion spatiale qui accompagne l'émergence des figures n'est pas suffisamment assurée, puisque les limites sont brouillées ou parce qu'elles sont sans cesse redéfinies lors des déplacements. Soit sous forme de tableau :

La constante : défaut d'iconicité ou d'indépendance de la forme dans l'espace dont l'opérateur est la texture brillante et irrégulière	
Dans les plans immobiles	Dans les plans mobiles
contrastes stables aux limites brouillées	contrastes instables aux limites fluentes
dans un espace insuffisamment démarqué	dans un espace structuré et fluent avec la forme

L'efficacité de la manipulation énonciative envisagée ici – l'invitation à chercher à identifier les formes – est tributaire de la complexité, du mélange entre altérité et identité ou plutôt entre une iconicité et une confusion schématique à laquelle la saisie-visée s'adapte petit à petit. L'altérité, nous l'avons vu, c'est ce qui modifie l'espace, un espace reconnaissable par ailleurs.

Plusieurs éléments semblent assurer cette fonction de reconnaissance : la composition classique des scènes par des teintes corrélables à des valeurs figuratives. L'espace représenté est en effet orienté, décomposé par des zones de couleurs qui sont « paysagères » : parfois du bleu en haut, du vert ou de l'ocre en bas et une zone médiane où « ça » peut bouger. Les formes ne sont pas quelconques ; une différence de proportion, un aspect global permettent parfois de les identifier. Une corrélation entre extension et situation des aplats et valeurs iconiques des couleurs semble donc constituer la base d'une identification, ainsi que nous l'avons évoqué auparavant en traitant de montage vertical visuel. Plus ambigu, le mouvement

des formes semble aussi participer sinon à leur stabilité, sans cesse remise en question, du moins à leur identification.

Le mouvement comme opérateur de distinction et d'espace

Cette ambiguïté de la fonction figurative du mouvement apparaît d'abord par la fluence des formes mobiles, l'épanchement ou la concentration de leurs limites dans l'espace. Bouger, c'est se transformer, changer d'apparence tout en restant identique. L'identité est constituée par la corrélation d'attributs comme la forme du mouvement lui-même, certaines valeurs colorées – qui, si elles peuvent disparaître, ne peuvent être remplacées complètement par d'autres – et une forme de gradation de la présence qui, même « invisible » un instant, réapparaît ensuite ou signale son « existence ». Complexe métabolique – au sens grec du terme μεταβολη –, la forme se déplace et se transforme, elle flue et, dans le film, modifie ses relations avec l'entour^{xiii} par une sorte d'interpénétration ou de fusion partielle et éphémère avec les teintes voisines du fond. Les limites de la forme fluente peuvent ainsi apparaître comme un lieu de passage possible, une forme d'enveloppe « franchissable ».



Photogramme issu de l'un des derniers plans du film

Mais, en même temps, dans l'espace plus étendu de l'image, la mobilité des figures semble à même de leur donner une certaine indépendance spatiale. Elle assure la distinction entre le mobile et le reste, appuie celle entre la figure et le fond dont celle-ci se détache en se déplaçant^{xiv}. Formés, « continus » – parfois de manière virtuelle – et orientés, et à ce titre très différents de la fluence des formes, ces mouvements sont, à leur échelle, l'expression d'une relative cohésion de la figure dont la stabilité est, nous l'avons souligné, également assurée par le maintien d'une trajectoire, d'une rapidité.

Corrélativement, en accentuant la disjonction – et l'indépendance – des figures mobiles sur le plan, le mouvement participe à la structuration de l'espace, il lui donne une dynamique et assoie son orientation, éventuellement sa profondeur, d'autant plus que la mobilité des figures réaffirme en les suivant la forme des aplats colorés qui le composent. Ainsi, le déplacement horizontal et parallèle de mobiles semble stratifier l'espace, accentuer l'impression d'une superposition de plans (1^{er}, 2^e, 3^e ... plans). La diagonale et la verticale associées à une transformation de la taille donnent à l'espace une certaine profondeur. L'espace dynamisé s'oppose alors à l'espace « de surface » de la brillance.

Le mouvement peut donc apparaître comme démarcatif et structurant pour l'espace même s'il provoque indirectement la fluence des formes. Il a également une autre fonction évoquée généralement dans les ouvrages de cinéma : celle d'ouvrir ou de donner une certaine présence au hors-champ. C'est en quelque sorte la fonction protensive du mouvement qui, suivi par le regard, l'oriente dans le champ ou à l'extérieur suivant la direction du mobile ; d'où l'intérêt de noter l'amplitude du mouvement à travers l'image. Précisons seulement que cette valeur vectorielle semble dépendre du nombre. L'occupation constante du champ par des mobiles successifs semble donner moins de valeur au hors-champ ; surtout quand les figures sont comme ici relativement peu individualisées – paradoxalement dans ce cas, le nombre semble concentrer l'attention. Plus précisément, l'extension de l'attention est maintenue sur le champ toujours « rempli » et tendue cependant vers le hors-champ où disparaissent successivement les figures^{xv}. En cela, ces plans mobiles diffèrent de ceux où le champ est le lieu cadré où il se passe quelque chose ou plus encore de ceux qui sont immobiles.

Ajoutons cependant qu'au-delà de cette opposition entre plans immobiles et mobiles, l'évocation d'un hors-champ ou pour le moins d'un ensemble commun semble induit par la redondance formelle et figurative des plans ; nous retrouvons plus ou moins ce que, lecteur soucieux de concilier Bergson et le cinéma, G. Deleuze disait du mouvement fragmenté créé

au montage par la succession de plans fixes. Si nous avons négligé cette forme discontinue de mouvement^{xvi}, il va sans dire que l'isotopie plastique et figurative des plans successifs invite petit à petit à imaginer l'ensemble plus vaste qui serait fractionné par chaque prise, et ce d'autant plus que certains plans ou cadrages réapparaissent au cours du film et relient en quelque sorte par leur saillance l'espace filmique.

Outre le décollement, la dynamisation et la structuration de l'espace, le mouvement présente également pour le travail d'identification l'immense avantage d'opposer les mobiles – le terme marqué – au reste (l'immobile définitif ou passager qui ne peut bouger ou ne bouge pas) et de renvoyer ainsi à la catégorie sémantique de l'animé et de l'inanimé, c'est-à-dire le plus souvent du vivant – ou des figures – et du paysage – ou du fond.

Identification : une figuration abstraite

Composition classique, mouvements appuyant la structuration de l'espace, catégorisations perceptives et sémantiques : tout cela concourt à faciliter l'identification des formes. Et chemin faisant, cette identification sera de plus en plus rapide. Qu'est-ce qui est identifié ? Non pas une histoire dont l'enchaînement et la cohérence seraient syntaxiquement codifiés, mais une juxtaposition de tableaux ou de saynètes – jeu de ballon – qui, référant au même univers possible, présente la cohérence catégorielle des catalogues avec leurs différentes séries. Le domaine figuratif reconnu, l'identification est orientée, cadrée et facilitée.

Cependant, il convient de préciser la teneur figurative de ce qui est perçu, c'est-à-dire la valeur d'événement du visible et sa densité de présence ou sa valeur typique et plus abstraite. Les scènes reconnaissables le sont en effet d'autant plus qu'elles sont familières, typiques des après-midi dans les parcs ou à la campagne, *au bord du lac*, avec jeux de ballons, pêcheurs, canotiers, lecteurs, promeneurs, patineurs, cyclistes, cavaliers. Il ne s'agit pas

d'événements particuliers. La confusion figurative des figures semble même désindividualiser les scènes : ce que l'on voit, c'est quelqu'un, un homme, une femme ou un enfant, en train de faire une action banale. Les figures et leurs actions semblent valoir plus comme types que comme occurrences. A ces caractères familiers, peu individualisés s'ajoute un aspect répétitif : dans un plan, la répétition mécanique, en boucle, d'un geste – le lancée d'une balle –, la réapparition rare de plans dans le film, celle plus courante de plans à peu près identiques dans les sous-ensembles qui composent le film : par exemple les cavaliers à la fin et finalement le caractère répétitif de ces actions banales. Or, les répétitions semblent désintensifier également la présence et le caractère des motifs au bénéfice d'un effet d'accentuation rythmique.

Cette abstraction de la figuration, nous en voyons un autre exemple dans l'utilisation du son. Nous avons évoqué auparavant l'apparition dès le générique de bruits typiques : le galop de chevaux ; l'appariement^{xvii} est aisé et semble à tort indiquer la visualisation à venir de la source dans l'écran. La valeur d'indice – vecteur et symptôme – du son au cinéma est détournée ; entre le son et l'image, la combinaison est au mieux semi-libre ou libre, suivant la terminologie de L. Jullier (leur source située dans un hors-champ contigu ou non contigu, cf. 1995, p.92). Les plans se succédant sans possibilité d'ancrer les sons, ceux-ci conservent leur valeur de type^{xviii} et finissent, comme le prévoit l'auteur, par se détacher de l'image, par « flotter » de manière autonome par rapport à l'image. La possibilité d'ancrer le son à une source visible apparaît seulement avec une forme de cavalier au 44^e plan. Cependant l'unité entre le son et l'image n'est pas encore réalisée, le son n'est pas synchrone – la combinaison est liée. Ce qui est en cause alors, ce n'est plus la source du son qui est visible, mais sa spatialisation – l'espace de propagation – que la qualité du son indique. Or, ici quelle que soit la position du cavalier, proche, éloignée, encore ou déjà hors-champ, le son conserve la même intensité, la même qualité de réverbération et le même spectre^{xix} qui laissent penser que sa

source est proche. L'ancrage entre son et image fait ainsi toujours plus ou moins défaut et leur disjonction tend à déréaliser le spectacle visible et sonore.

L'identification figurative des images et des sons ouvre ainsi la porte au banal, au général, à une forme d'abstraction. Et, si la visée se fait plus attentive à la qualité des images et du son qu'aux figures éventuellement représentées, la concordance figurale des sons et des images peut sembler plus évidente. Pour décrire cette correspondance ou cette isotopie entre sons et images, nous pouvons recourir à des termes généraux. Par exemple la réverbération du son – l'entretien du son – peut être analysée en termes de désintensification en continu, de durée plus ou moins longue, et cette durée peut-être rapprochée de celle des plans. La structure répétitive des sons peut être rapprochée de celle du montage, de l'allure de la succession des plans, des scènes dont elle oriente la réception.

Fluence de forme et immobilité tensive

Plus que le contenu figuratif des scènes, ce sont les tensions rythmiques et plastiques plus novatrices qui semblent mises en valeur, à savoir la dynamique du film et des plans, la modulation ou transformation des teintes par la luminosité, la structuration contradictoire de l'espace, la fluence des formes... que nous avons plus ou moins analysées auparavant. Il convient de regarder plus précisément cette dernière notion.

La fluence, nous avons évoqué sa manifestation dans les plans mobiles sous la dépendance du mouvement. En tant que dynamique, nous l'avons distinguée de ce dernier qui nous apparaissait comme orienté, plus prévisible – ce qui permettait d'en concevoir la continuité même virtualisée lors de la disparition passagère du mobile. La distinction entre les deux semble néanmoins perdre de son évidence visuelle quand la mobilité est réduite au geste ; alors la fluence vaut comme indice d'un geste « invisible ». Il semble qu'il faille également la distinguer du rythme, celui plus structuré et répétitif du son et du montage. Nous l'avons par contre considérée comme l'expression d'une forme instable, d'un mixte d'identité

« stable » – une dynamique et une non-négation de teintes par d'autres teintes – et de modifiable – les contours et la forme eidétique –, une *métabolê* grecque. P. Sauvanet, spécialiste du rythme grec^{xx}, évoque l'acception du *ruthmos* notamment chez les atomistes en des termes qui semblent convenir pour notre étude, à savoir : *spatial avant d'être temporel, visuel avant d'être musical, il finit par réunir en un même concept l'espace et le temps, sous l'aspect d'une « configuration changeante »* et plus loin comme « *forme fluide* », mais *distinctive, caractéristique*.

Dans le film, elle est une forme dynamique en déformation continue, imprévisible. Comment la décrire ou pour le moins, à défaut de syntagmatique, en préciser des stades qui pourraient donner l'idée de changements possibles ? Dresser une échelle de degrés de variabilité de la forme et de la dynamique, selon une fréquence, semble une possibilité. Ainsi, nous pourrions, comme nous l'avons fait auparavant, évoqué elle-même :

1. les aspects de son apparition : de son apparition à sa – rare – disparition complète
2. les composants visuels qui la caractérisent et la distinguent :
 - a. la valeur de ses limites – soulignées ici par le décollement de la forme en mouvement, mais aussi franchissables, permettant parfois un mélange ou une introduction des teintes du fond
 - b. son étendue maximale et minimale : une fraction par rapport à l'espace visible, une forme axialisée : de la verticale à l'horizontale, ...
 - c. une luminosité ou des teintes, à l'exclusion d'autres – la possibilité ici de voir la couleur chair, des teintes vives.
3. la forme ondulante ou anguleuse des modifications des limites et de la forme – ici, l'ondulation prévaut mais parfois une coupe nette vient limiter la forme.
4. le tempo des variations : rapide ou lent (en d'autres termes, la fluidité de la fluence)

5. la régularité des modifications – ici, elles oscillent entre une déformation continue des limites et de la forme et une allure de catastrophe où la forme qui flue peut d'un seul coup disparaître entièrement et réapparaître très étendue ensuite.

Il s'agirait ainsi de cadrer un potentiel de transformation des intensités et de l'étendue, les modalités d'un dynamisme interne, voire les conditions extérieures de la fluence : ici, le mouvement ou le déplacement à travers l'espace – une corrélation qui nous invite à poser derrière une fluence seule visible l'expression d'un petit geste « caché ».

A ce potentiel de devenir s'oppose la stabilité des plans immobiles, que P. Sorlin évoque en ces termes : *l'immobilité obsédante soulignant la pesanteur du moment figé sur lui-même* (1992, p.101). Espace et temps arrêtés, l'univers de la fixité semble marqué par la contention. Plus précisément, ce qui semble caractériser les plans immobiles et fixes, c'est leur compacité, une force de cohésion et de connexité intérieure – suivant l'analyse de Fr. Bastide (1989, p.15). G. Deleuze est plus explicite et abstrait lorsqu'il parle de l'image mouvement : *le mouvement suppose une différence de potentiel et se propose de la combler* (1983, p.18). Est-ce cette différence de potentiel qui manquerait au plan fixe et qui en ferait un compact tensif – non pas un lieu atone, mais, dans le genre dynamique du cinéma, un lieu tendu ou contensif dont on attendrait qu'il bouge.

Cependant, si du point de vue de la chaîne rythmique du film, les plans immobiles apparaissent comme des arrêts, des formes de blocage intenses et concentrées qui imposent leurs limites aux plans adjacents, ils ne sont pas dépourvus d'autres formes de tensions, plus ténues : celles plastiques de la texture, de la composition et de la brillance que notre interprétation narrative et tensive a soulignées.

Conclusion

L'approche tensive nous a permis de rendre compte d'aspects plastiques relativement abstraits ou ténus que nous avons interprétés ou narrativisés sous la forme de tiraillement entre valeurs contradictoires, celles de la brillance et des couleurs, des espaces colorés, lumineux ou mobiles, du traitement des limites insuffisantes ou partiellement perméables, des conditions « d'émergence » de la figure et de sa définition minimale : une rection – ou une fluence – et une non-négation par des valeurs totalement contradictoires. Il y a là des « tensions élémentaires » qui définissent la forme ou l'unité de la figure, des forces de cohésion ou de connexion opposées qui vont avec le statisme ou la fluence.

Mais, il va sans dire que le film nous met également face à nos carences descriptives : comment décrire plus précisément la fluence ? le mode de présence du film, sa texture pellicule, la valeur typique des motifs et des sons qui semblent perturber l'illusion référentielle habituelle du cinéma pour évoquer un univers plastique plus « abstrait » ? La vertu opératoire des objets sémiotisés réside entre autres dans la mise en évidence de l'imperfection de la saisie et de la nécessité de poursuivre son étude.

Bibliographie

- AMIEL V., *Esthétiques du montage*, Nathan cinéma, Paris, 2001
- BASTIDE Fr ., « Le traitement de la matière », *Actes sémiotiques – documents*, IX, 89, Institut national de la langue française, Paris, 1987
- BORDRON J.Fr., « Les objets en parties » in J.Cl. Coquet et J. Petitot (éds), « L'objet, sens et réalité », *Langages*, n° 103, Paris, Larousse, 1991
- CASSETTI F., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan cinéma, Paris, 1999
- CHION M., *L'audio-vision*, Nathan Université, Paris, 1990
- COQUET J. Cl., « Qu'est-ce qu'un objet de recherche ? » in *Hors-cadre – 10* Paris, Centre National des Lettres, 1992
- Courts métrages, lycéens au cinéma*, cassette VHS, CNC, Paris, nov. 2000
- DELEUZE G., *L'image mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983
- DELEUZE G., *L'image temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985
- FONTANILLE J., *Le Savoir partagé*, Hadès-Benjamins, Paris, 1987
- FONTANILLE J., *Sémiotique du visible*, PUF, Paris, 1995
- FONTANILLE J. et ZILBERBERG Cl., *Tension et signification*, Mardaga, Hayen, 1998
- GREIMAS A.J., COURTÉS J., *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 2 t., 1979 et 1986
- GREIMAS A.J., *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987
- GREIMAS A.J., FONTANILLE J., *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991
- Hors cadre 10, Arrêt sur recherches*, P.U. de Vincennes, Saint-Denis, 1992
- Huit courts métrages*, Ministère de l'Education Nationale, BIFI, Paris, 2000
- JULLIER L., *Les sons au cinéma et à la télévision*, A. Colin, Paris, 1995
- LOTMAN, J.M., *Semiotica dell cinema*, Edizioni del prisma, Catania, 1994 (2^e ed.)
- MERLEAU-PONTY M., *Sens et non-sens*, Editions Gallimard, Paris, 1996 (1966)

Protée, vol. 19 n°3, automne 1991, « Le cinéma et les autres arts », Chicoutimi

Protée, vol. 25 n°1, printemps 1997, « Sémiotique des mémoires au cinéma », Chicoutimi

RENOUE M., « Les sculptures de crin de Pierrette Bloch », in *Visio* 3-3, Montréal, p.141-153, 1998-99

RENOUE M., *Sémiotique et perception esthétique*, PULIM, Limoges, 2001

SAUVANET P., *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, PUF, Paris, 1999

SORLIN P., *Esthétiques de l'audiovisuel*, Nathan Université, Paris, 1992

VANOYE F., GOLIOT-LÉTÉ A., *Précis d'analyse filmique*, Nathan Université, Paris, 1992

ⁱ Définition de quelques termes cinématographiques : le fondu au noir est un effet de transition qui clôt lentement un plan par obscurcissement progressif de l'image ; le cut est la succession directe de deux plans sans effet de transition ; le plan cinématographique est la portion de film continue comprise entre deux changements (ou deux arrêts repérables de caméra), une unité sécable.

ⁱⁱ Les photogrammes d'*Au bord du lac* ont été réalisés par la BIFI : Bibliothèque filmique de Paris.

ⁱⁱⁱ In *L'image-mouvement*, 1983, p.68 : [...] *le mouvement de caméra, chez les auteurs [...], reste réservé à des moments remarquables, tandis que le pur mouvement ordinaire renvoie plutôt à la succession de plans fixes.*

^{iv} Notons que ces plans nouveaux donc plus saillants ont, à deux exceptions près, une durée moyenne ou longue (4 à 7""); ce qui donne au spectateur le temps nécessaire pour saisir ce qu'il n'attendait pas du tout. Pour intéressante qu'elle soit, une étude plus précise de ces variations de durée dépasserait les limites d'un article ; nous en évoquerons l'intérêt cependant dans l'étude plus précise du début et de la fin du film.

^v Entre la durée du plan – c'est-à-dire la rapidité des changements de plan – et la rapidité de mouvement des motifs présentés dans chaque plan, il y a une influence qui, relevée dans les études de cinéma, mériterait un examen plus approfondi. En fait, le contenu d'un plan – son échelle, son rythme plastique, ses mobilités – influence l'impression de durée et de poids tensif du plan. Par exemple, l'échelle du plan semble corrélable à l'impression de lenteur ou d'arrêt (en d'autres termes, dans deux plans de même durée, un gros plan semblera plus long ou lent qu'une vue panoramique), l'immobilité et la fixité de la scène présentée provoque également une impression de lenteur – comme si dans ce dernier cas, il y avait une sorte d'effet cumulatif entre rapidité des transformations dans les scènes visibles et dans le montage du film.

^{vi} En évoquant ce « signalement » de la fin, nous laissons entendre que les fins ont souvent une forme déterminée au moins tensivement : par exemple l'épuisement ou l'accumulation de tensions, intensité, rapidité ou extension. La réapparition d'un motif du début peut également avoir cette valeur ; ici ce pourrait être le retour de l'immobilité des premiers plans. Cependant la corrélation avait été déjouée auparavant, puisque l'apparition de plans immobiles dans le cours du film n'annonçait pas la fin prévisible – au contraire, il s'agissait en quelque sorte de se jouer de la fonction souvent limitative et « clôturante » des retours.

^{vii} Cette alternance des valeurs plutôt que leur accumulation possible – par exemple variations simultanées des motifs, des orientations, de la vitesse – peut être lue comme un refus de « l'excès excessif », celui qui perdrait durablement le spectateur par excès des valeurs et de leurs transformations. L'absence de plan avec mobilité du fond et des figures – un plan entièrement en mouvement – semble répondre également à ce relatif équilibre du film.

^{viii} La technicité du film et des images semble pouvoir être référée par la brillance de la texture qui met en valeur la surface, une sorte de pellicule colorée et lumineuse qui peut évoquer le support technique du film.

^{ix} Visée et saisie forment dans notre exposé un terme complexe, l'un dépendant de l'autre et le formantant. Il ne s'agit donc pas de passer de la visée à la saisie, mais de voir comment la visée est sans cesse modulée par la saisie en cours de l'objet, comment toutes deux peuvent varier, compte tenu de la forme de l'instance à énoncer et des motivations de l'instance énonçante.

^x Il s'agit donc d'une sorte de contrat énonciatif ou fiduciaire sur les valeurs en jeu, la mesure des valeurs. Cf. M. Renoue, 1998

^{xi} Nous pensons à la formule célèbre de Paul Klee désirant « apprendre aux spectateurs de ses toiles » à voir. D'un point de vue phénoménologique, il s'agirait de l'acquisition ou du peaufinage, par différents moyens :

commerce avec les œuvres, avec les discours sur l'art, etc., d'une certaine ouverture au monde, d'une attention analysable en terme d'acuité c'est-à-dire d'intensité, de concentration mais aussi de disponibilité cognitive.

^{xii} La brillance de la texture et l'effet de profondeur semblent varier de manière inverse. L'éclat semble en effet favoriser un effet de surface, de pellicule tandis que le satiné peut mettre en valeur la profondeur de la texture, sa matérialité (Cf. Renoue 2001 sur les vitraux de Pierre Soulages). L'opposition de l'effet de profondeur des teintes et de la clarté se trouve ainsi modifiée, non éliminée mais tendue. Ajoutons, ce qui complexifie la chose, que les valeurs d'intensité des teintes et des clartés sont fonction de l'entour, de la prise en compte du cadre par le regard. Rappelons également que cet effet de surface brillante, de support peu dense, nous l'avons interprété auparavant comme négateur de densité visuelle, de réalisme cinématographique, comme l'expression d'une illusion projetée et irréelle qui pourrait référer au support technique.

^{xiii} Cf. la définition du mouvement donnée par G. Deleuze comme *translation dans l'espace et changement qualitatif dans le tout* (1983, p.18), à laquelle répond à sa manière le film.

^{xiv} Notons un élément que, faute de place, nous ne pouvons étudier : dans le plan avec travelling, la forme fixée au centre semble davantage encore se « décoller » du fond en translation et en déformation.

^{xv} Le hors-champ s'impose d'autant plus qu'apparaît dans le champ l'indice d'une présence non visible – cf. le classique *M. le Maudit* – ou parce qu'une figure disparaît sur le bord du champ. Les figures, patineurs ou coureurs, qui se succèdent et « superposent » dans le champ semblent retenir le regard qui y voit toujours quelque chose. Précisons cependant que les différences que nous faisons ici sont graduelles ; le hors-champ s'impose plus ou moins comme le lieu vers lequel l'attention tend.

^{xvi} Il va sans dire que cette lecture d'une forme de mouvement est parfaitement justifiable, surtout quand une vue d'ensemble est ensuite fractionnée par des vues « rapprochées » - ce que nous n'avons pas dans notre film composé de plans d'ensemble ou de semi-ensemble.

^{xvii} L'appariement est défini par L. Jullier in *Les sons au cinéma et à la télévision* (1995, p.186) ainsi : *relation de causalité établie mentalement par l'auditeur entre un son et sa source, dans une situation où l'un des deux n'est pas perçu*. Entre sons et images, il note quatre combinaisons possibles : synchrone, liée, semi-libre et libre, en fonction de la situation plus ou moins évidente de la source dans un hors-champ plus ou moins contigu ou dans le champ. Rappelons également la distinction faite par M. Chion, à la suite de P. Schaeffer, entre écoute causale : identification d'une source, écoute sémantique : tributaire d'un code de signification et écoute réduite : perception des qualités propres au son (qu'il différencie de l'écoute acousmatique où la source n'est pas visible), in *L'audio-vision*, 1990, p.25 s.

^{xviii} Les bruits semblent ainsi garder un statut général, et ils peuvent à ce titre se rapprocher de la musique avec laquelle ils alternent.

^{xix} L. Jullier note des corrélations entre qualités du son et interprétation de la distance de la source (1995, p.39) : une intensité faible, une réverbération importante et un son grêle indiqueraient ainsi l'éloignement, tandis que les qualités contraires indiqueraient la proximité.

^{xx} P. Sauvanet, *Le rythme grec*, PUF, Paris, 1999, p.124 s. Notons également son analyse du cycéon pour *Héraclite l'Obscur : le paradoxe veut que, « pour qu'une chose soit, elle soit en mouvement »*. *Le cycéon nomme ainsi le mouvement. L'unité même de l'être ne se trouve pas, comme on le croit, dans l'immobilité, dans le repos, mais dans le mouvement lui-même, et la réunion des contraires qu'il implique.* (p.24-25) Or, nous avons vu que, dans le film, tout en provoquant la fluence de la forme, le mouvement assure sa démarcation par rapport au fond – même si des inclusions et des mélanges ont lieu – donc sa distinction plastique.