



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ

LA PHOTOGRAPHIE AU CINEMA:

ENJEUX DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE CINÉMA
NARRATIF

THESE

Présentée par ERIC PEDON

Sous la direction de Monsieur le Professeur NOËL NEL

TOME 1:

INTRODUCTION, CHAPITRE 1 & 2

1994

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1994 003 L
Cote	L/M3 94/1
Loc.	Magasin

REMERCIEMENTS

Que soient vivement remerciés tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce travail, et plus particulièrement :

- Monsieur le professeur Noël NEL, pour ses précieux conseils, ses utiles recommandations, sa grande disponibilité, et son soutien moral,
- Anne et Léna, pour leur dévouement et leur compréhension, ainsi que tous ceux, parents, collègues et amis, qui m'ont encouragé et soutenu.

AVERTISSEMENT

- Le texte est réparti en deux tomes :
 - tome 1 : introduction , chapitre 1 et 2
 - tome 2 : chapitre 3 et annexes.

- Le plan suit la numérotation universelle. La table générale des matières se trouve à la fin du tome 2. Une table partielle se trouve au début de chaque tome.

- La numérotation des notes de bas de page recommence à chaque chapitre.

- Les titres et références des ouvrages cités se trouvent dans la bibliographie en fin du deuxième tome. Dans le corps du texte, il est seulement fait mention du nom de l'auteur, de l'année de parution de l'ouvrage et du numéro de page (exemple : P. Dubois, 1987, 12). Si l'auteur compte plusieurs publications la même année, une lettre est rajoutée (exemple : D. Château, 1983a; D. Château, 1983b).

- Les titres de films cités sont repris dans un index à la fin du tome 2.

**« Je photographie parce que le temps passe trop vite
et je filme parce que le temps me manque »**

Johan Van Der Keuken.

TABLES DES MATIERES DU TOME 1

<u>INTRODUCTION</u>	p. 8
<u>CHAPITRE 1 : PHOTOGRAPHIE ET CINEMA : ELEMENTS D'ANALYSE COMPARATIVE</u>	p. 26
1.1 - Eléments d'analyse relatifs à la production des images photographique et cinématographique.	p. 28
1.2 - Eléments d'analyse relatifs à la dimension esthétique de l'image photographique et cinématographique.	p. 34
1.2.1 - Le rendu et la semblance photographique.	p. 36
1.2.2 - La ressemblance photographique.	p. 42
1.2.3 - La photographie figurative.	p. 51
1.3 - Eléments d'analyse relatifs à la réception des images photographique et cinématographique.	p. 56
1.3.1 - La dimension spatiale.	p. 56
1.3.2 - La dimension temporelle.	p. 59
1.3.3 - La dimension sociale.	p. 66
1.3.4 - La dimension fonctionnelle	p. 69

1.4 - Éléments d'analyse relatifs aux formes de la représentation photographique et cinématographique.	p. 79
1.4.1 - La forme de l'expression.	p. 81
1.4.2 - La forme du contenu.	p. 84
1.4.2.1 - Le rapport au temps.	p. 87
1.4.2.2 - Le rapport à l'espace.	p. 96
1.5 - Éléments d'analyse relatifs aux modes d'intellection de l'image photographique et du film.	p. 108
1.5.1 - Approche sémiologique.	p. 108
1.5.2 - Approche phénoménologique.	p. 122
<u>CHAPITRE 2 :</u> L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE FILM NARRATIF.	p. 134
2.1 - Typologie des films travaillés par la photographie.	p. 140
2.2 - Image photographique et narration filmique.	p. 146
2.2.1 - Données pragmatiques de l'image photographique.	p. 147
2.2.1.1 - La diversité des objets photographiques.	p. 148
2.2.1.2 - La diversité des pratiques photographiques.	p. 151
2.2.1.3 - La diversité des attitudes de réception.	p. 154

2.2.2 - Conceptions dominantes de l'image photographique dans les films narratifs.	p. 160
2.2.3 - Formes de l'image photographique dans les films narratifs.	p. 165
2.2.4 - Statuts et fonctions de l'image photographique dans la narration.	p. 176
2.2.4.1 - L'image photographique comme élément du décor.	p. 176
2.2.4.2 - L'image photographique comme élément du récit.	p. 181
2.2.4.3 - L'image photographique comme élément thématique.	p. 190
2.2.5 - Enjeux de l'image photographique dans la narration.	p. 195
2.2.5.1 - L'image photographique comme représentation.	p. 195
2.2.5.2 - L'image photographique comme actant de narration.	p. 202
2.2.5.3 - L'image photographique et le regard spectatorial.	p. 207
2.2.5.4 - La pensivité spectatorielle.	p. 218
2.2.5.5 - L'effet photographie.	p. 231
2.2.5.6 - Effet photographie et modes d'intégration de l'image photographique dans le film narratif.	p. 244
<u>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.</u>	p. 255

INTRODUCTION

Dans le domaine contemporain des arts de l'image, on assiste à des phénomènes d'échanges, d'interactions, d'interpénétrations, d'associations, de confrontations qui se manifestent dans les modes de conception, de réalisation et de production des images. Ces phénomènes de plus en plus marquants au sein des pratiques artistiques et médiatiques contribuent à renouveler d'une certaine manière les idées, les styles et les genres dans le champ de la création humaine. Ils se traduisent dans de nouvelles formes d'images qu'expérimentent de nombreux créateurs - artistes plasticiens surtout, mais également photographes, cinéastes, vidéastes, publicitaires - dans tous les arts et médias de représentation. Ils révèlent le permanent désir humain d'inventer de nouveaux moyens d'expression, de nouvelles formes de représentation, de nouvelles expériences de communication.

Les oeuvres ainsi produites dans les différents champs artistiques ne cessent pas de nous étonner par les effets visuels qu'elles génèrent, par les formes variées d'ajouts, de mélange, de fusion, d'hybridation d'images différentes qu'elles proposent, et par les relations conceptuelles qu'elles mettent en jeu dans le champ de la représentation. Elles sont marquées par un caractère apparent d'hétérogénéité qui affecte à la fois leurs matières visuelles et leurs systèmes de représentation. Dès lors, si l'on veut comprendre le fonctionnement de ce genre d'oeuvres pour un champ artistique donné, on doit mener une réflexion sur cette hétérogénéisation de la représentation, sur ses modes d'existence et sur ses fonctions, car elle présente un double intérêt théorique : d'une part, la matière de l'image

est devenue le lieu d'enjeux plastiques, esthétiques, technologiques, le sujet d'expériences de plus en plus élaborées et complexes; d'autre part, le système de représentation que met en jeu ce type d'image apparaît comme un témoin des rapports, des interactions, des télescopages, des emprunts que le champ artistique considéré peut exercer vis-à-vis des autres.

La recherche conduite dans le présent travail se donne comme objectif de contribuer à la compréhension en profondeur de l'une des formes particulières d'échanges entre types d'images, en l'occurrence celles qui se jouent entre image cinématographique et image photographique. Elle entend scruter les mécanismes et processus qui s'y développent à tous niveaux, et où le degré d'hétérogénéité de la forme de représentation ainsi atteint impose dans les arts visuels une sorte de "métissage" en voie d'expansion, et peut-être de généralisation. Pour le nommer, elle propose le terme de syncrétisme¹ comme type de combinaison multidimensionnelle, réalisée au sein d'un art de référence (le cinéma), entre substances, matières, formes d'expressions et de contenus, pratiques esthétiques de cet art, et celles issues d'un autre art (la photographie).

¹ A ce stade de développement, le terme de syncrétisme est donné comme terme générique subsumant toutes les formes d'hétérogénéité. Une définition plus fine en sera proposée dans la suite du présent travail.

D'une manière plus générale, selon que l'on distingue images fixes ou images animées, images produites par la main de l'homme ou images produites par des machines de représentation, on constate différentes sortes de "métissage" entre les principaux médiums visuels. On remarque qu'elles donnent lieu à ce que l'on pourrait appeler un mixage visuel, et qui serait soit le regroupement organisé, sur un même support et à des fins plastiques, de plusieurs matières visuelles originelles, soit la présence ou la coexistence, au sein de la représentation d'un médium à des fins de communication, d'images ou de matériaux visuels provenant de médiums différents.

Le mixage visuel se réalise dans différentes opérations de juxtapositions, de superposition, d'intégration, de transformation, de manipulation sur les matières et les représentations visuelles, opérations effectuées par les créateurs qui ont à leur disposition, dans certains domaines artistiques, des outils et des machines de plus en plus performantes, notamment électroniques et informatiques.

Un premier type de croisement concernant les images fixes entre elles - peinture, dessin, photographie - donne lieu à un mixage visuel surtout visible dans le champ des arts plastiques. Certaines tendances artistiques marquantes ont produit et produisent encore des images où des matières d'expression hétérogènes fonctionnent ensemble grâce à des pratiques de recouvrement, d'ajout, de superposition, de mélange, ... La matière visuelle y est le lieu d'un travail, d'une performance proprement humaine, où se développent des effets plastiques de détournement, de défiguration, de transfiguration.

L'image devient l'objet d'une surmatérialisation dans laquelle la figuration analogique peut se réduire et atteindre les limites de l'abstraction. On s'en rend compte, par exemple, dans le rapport qu'entretiennent peinture et photographie, plus particulièrement au 20ème siècle. La permanence de l'attrait pour des images, où la matière picturale et la matière photographique s'associent, se confondent, fusionnent, est significative de la recherche de nouvelles formes visuelles syncrétiques : pictorialistes, cubistes, Dada, Marcel Duchamp, hyperréalistes, Andy Warhol, artistes plasticiens comme Arnulf Rainer, tous ont tenté, dans certaines de leurs oeuvres, de dépasser les spécificités formelles du médium photographie et du médium peinture, en les associant et en les combinant dans des représentations visuelles inédites.

Par la nouveauté de conception et de réalisation des oeuvres produites, ce genre de pratique artistique d'hétérogénéisation s'accompagne nécessairement d'une remise en cause des frontières formelles traditionnelles qui définissent chaque domaine artistique. Chaque médium se trouve confronté au problème fondamental de la définition et de la spécificité de son champ de pratiques et à celui, non moins fondamental, de l'identité et du statut de ses images.

La représentation publicitaire est un champ d'expérimentation qui emprunte les formes de création visuelle de différents arts plastiques. On retrouve le précédent type de mixage dans le phénomène d'hybridation des formes visuelles au sein de l'image publicitaire, lequel atteint actuellement un niveau élevé de possibilités de

conjugaisons et d'accumulations en raison de l'évolution des techniques de représentation.

Parallèlement à l'esthétisation, la perpétuelle innovation visuelle par la conception et la création de représentations polymorphes dans l'imagerie publicitaire répond aux logiques de la communication commerciale, aux besoins des stratégies mises en place par les publicitaires : l'image (de marque) du produit doit apparaître au consommateur plaisante, attractive, originale, différenciée, moderne. En matière de réception du message publicitaire, ces images produisent une surprise visuelle, un choc sensoriel, un étonnement intellectuel qui naissent du degré de surréalité ou d'irréalité qu'atteint la représentation, où peuvent coexister savamment photographie, arts graphiques, peinture, infographie : l'image donne à voir une réalité construite imaginaire, fictive, virtuelle - que l'on retrouve évidemment dans le film publicitaire à un niveau supérieur.

Dans le domaine des images animées (cinématographiques, vidéographiques et de synthèse), ce que l'on désigne couramment par effets spéciaux, dont l'essor est indéniable dans notre imagerie moderne, notamment en matière de cinéma, d'art vidéo et de publicité, utilise en puissance toutes les possibilités de mixage entre images de nature différente : incrustation, greffe, fusion, synthèse, ... Cela est permis par un ensemble de dispositifs technologiques de transfert, de conversion, de manipulation, de programmation dans lesquels les ordinateurs occupent une place prépondérante. Les images y sont

traitées sous formes de données, d'informations électroniques ou numériques pour permettre les diverses opérations d'assemblage.

Le mixage visuel implique donc un processus de dématérialisation des images autorisant le cumul sur un même support, d'informations visuelles de sources différentes - filmique, vidéographique, informatique -, et par là-même la transfiguration des formes visuelles initiales. Il en résulte des effets visuels très performants, finalisés en fonction du contexte de communication et tendant à survaloriser la dimension spectaculaire des images. Finalement, la matérialité mutante des images animées peut désormais offrir la représentation d'un monde possible construit à partir de l'intégration mutuelle du simulacre et de la simulation.

Se situant davantage dans le polymorphisme d'une représentation figurative à la fois analogique et virtuelle, l'hétérogénéité des images truquées et des images manipulées est au service de nouvelles formes d'écriture visuelle que les réalisateurs peuvent introduire dans leurs créations. On pense en particulier à la modélisation très réaliste de figures visuelles nouvelles dans les vidéos de Zbigniew Rybszinsky, à la refiguration virtuelle des formes réelles que permet la technique du morphing, très présente dans les films publicitaires et introduite au cinéma depuis le film *Terminator II*, de J. Cameron (1991). On peut enfin souligner que, dans le domaine des images animées, cette nouvelle expressivité visuelle que se partagent désormais cinéma, art vidéo, publicité et informatique, marque l'état des relations et des

interactions que peuvent entretenir entre eux ces différents médiums².

Un autre genre de croisement, beaucoup moins spectaculaire mais plus répandu et plus ancien dans notre culture visuelle, s'établit lorsqu'un médium utilise dans le champ de sa propre représentation les productions visuelles de médiums différents. L'hétérogénéité que l'on peut constater se situe au niveau de la nature de la représentation dans laquelle s'insèrent des images hétéroclites. Les images importées apparaissent comme des objets iconiques stables et identifiables, dont la matière d'expression et la forme de représentation sont reproduites sans altération fondamentale des qualités visuelles, selon le moyen d'expression du médium qui les intègre dans son système de représentation.

L'action d'intégration peut s'opérer soit par inclusion au niveau de l'espace de la représentation, soit par substitution au niveau de la forme de représentation. De sorte que le mixage visuel se présente selon deux principaux types de figures : soit l'image dans l'image, avec

² Deux expositions ont permis de s'en rendre compte. D'une part, les Rencontres internationales à la Vidéothèque de Paris sur le thème "art cinéma, art vidéo, art ordinateur", qui ont eu lieu du 17 au 21 janvier 1990, ont permis d'appréhender les passerelles, les croisements entre ces trois arts technologiques, et de saisir la manière dont certains artistes plasticiens ont utilisé les différents supports chimique, électronique, infographique dans le domaine de la création. D'autre part, l'exposition *Passages de l'image*, qui s'est tenue au Centre G. Pompidou à Paris du 19 septembre au 18 novembre 1990, a proposé un intéressant état des lieux sur les rapports entre photographie, cinéma, vidéo et nouvelles images.

un dédoublement de la représentation, soit l'image de l'image, avec un redoublement de la représentation.

Comme la représentation télévisuelle, la représentation cinématographique est un domaine de choix en ce qui concerne ce genre de mixage que l'on pourrait assimiler à une forme de citation visuelle. Que ce soit dans le cinéma expérimental, le cinéma documentaire ou dans le cinéma de fiction, il est courant de remarquer la présence, au sein de la représentation filmique, d'images fixes ou animées produites par d'autres arts visuels³. On peut expliquer cette présence en termes de motifs thématiques, d'objets de discours, mais aussi en termes de dispositifs de représentation, de figures visuelles, de formes de narration, de contenus de fiction, de dimensions symboliques et cognitives, qu'elle peut offrir aux cinéastes selon leur contexte de création. En ce sens, la citation visuelle peut apparaître comme un acte d'énonciation qui se rapporte davantage à la fonctionnalité qu'à la dimension spectaculaire de la représentation filmique. Elle intervient au niveau de la structuration de la forme d'expression et de communication du film.

³ Toutes les images de notre culture visuelle peuvent être reproduites par le médium cinématographique. Certaines ont une place de choix et font l'objet d'études plus ou moins systématiques dans la théorie du cinéma. Les principaux thèmes récurrents sont cinéma et peinture, cinéma et photographie, cinéma et vidéo.

Ces exemples de configurations visuelles mixtes s'inscrivent dans des démarches artistiques tendant à augmenter la puissance expressive des images, à développer les formes de la communication visuelle, à faire varier les mécanismes de production de sens, dans le champ des écritures visuelles où les frontières deviennent incertaines. Pour un art donné, ils sont les produits de croisements avec d'autres domaines artistiques, dont le signe d'existence se manifeste par l'hétérogénéisation de la représentation, que ce soit au niveau du support, du dispositif ou du langage. On peut en concevoir les différentes déclinaisons selon trois axes principaux de référence : esthétique, technique, fonctionnel.

Dans ce contexte de "métissage" qui marque les arts de l'image à notre époque, le cinéma entretient avec la photographie des relations privilégiées qui illustrent ces éléments de réflexion. L'objet de cette thèse n'est pas d'étudier spécifiquement la totalité de ce genre de relations. Il est d'analyser une forme précise d'échange entre photographie et cinéma, celle qui se manifeste par l'insertion d'images photographiques dans les films, processus univoque puisque l'inverse n'est pas possible. Cette analyse se développe à trois niveaux.

1 - Si cinéma et photographie connaissent une tendance marquée à s'entrecroiser⁴, c'est parce qu'il existe entre eux des affinités et des contrastes qui les lient par nature. En tant que systèmes de représentation, ils présentent à la fois des rapports de conformité au niveau de leurs modes de production d'images proches du réel, l'image photographique étant consubstantielle à l'image cinématographique, et des rapports d'opposition au niveau des modes d'existence de leurs images pour un spectateur : d'un côté, les images animées, en séquence, projetées, temporalisées, de l'autre, l'image fixe, unique, imprimée, non temporalisée.

De ce fait, chacun peut tenter de se rapprocher de l'autre : le cinéma éprouve l'expérience de la fixité photographique avec l'arrêt sur image, les films de photos, tandis que la photographie éprouve l'expérience de la séquentialité cinématographique avec le photoroman ou l'expérience de la représentation du mouvement avec les effets de bougé ou de filé dans ses images.

En explorant ainsi les limites de leurs formes de création, cinéma et photographie perdent d'une certaine manière une part de leur pureté originelle, tout en augmentant leurs possibilités expressives. Dans le même temps, au niveau théorique, chacun des domaines essaye de définir une part de lui-même par les rapports qu'il entretient avec l'autre. Dès lors, la question de la présence de l'image photographique

⁴ Il semble difficile de situer historiquement ce phénomène. L'histoire générale des rapports entre photographie et cinéma reste à faire.

dans les films de fiction doit d'abord être située dans le contexte théorique qui traite des relations entre photographie et cinéma. Cela devrait permettre de fournir les références conceptuelles nécessaires à la description et à la compréhension des différents enjeux que soulève ce problème.

L'approche de ces rapports de proximité et de diversité sera abordée dans le chapitre 1. Cette approche constitue un premier mode de penser les relations entre photographie et cinéma, le plus ancien, centré sur les déterminations d'ordre structural et leurs modes de fonctionnement. Il consiste à définir l'objet photographie et l'objet cinéma et à les différencier dans une analyse comparative de leurs spécificités formelles et expressives.

Partant du fait qu'il existe des éléments de similitude et d'écart au niveau de la sphère de production des images, ce mode de pensée envisage les rapports entre les deux domaines artistiques surtout en termes d'oppositions et de différences, qui fonctionnent au niveau de la réception, de la représentation et de la signification des images. C'est la position de principe adoptée par la plupart des théoriciens du cinéma : confronter photographie et cinéma doit permettre de mettre en évidence certains traits distinctifs, certaines données fondamentales de l'objet cinéma.

2 - A l'inverse, une approche de type transversale sera menée dans le chapitre 2. Plus récent, ce second mode de penser les rapports entre photographie et cinéma est ouvert sur les influences réciproques en termes de formes et de contenus, et concerne donc la question du "métissage". Il propose de considérer les passerelles entre les deux arts à travers une approche transversale des pratiques de création. Il envisage les rapports entre photographie et cinéma en termes d'emprunts, de convergences, de croisements : c'est en particulier la position théorique de Philippe Dubois (1987 : 19), qui propose de « penser obliquement » tout art ou médium à travers un autre et décrit l'interpénétration dynamique des effets d'écriture⁵.

Le deuxième temps de mon travail se base sur le constat de la présence courante dans les films de fiction de l'image photographique. On remarque en effet que cette dernière est l'objet d'un emploi régulier de la part des cinéastes qui lui assignent le plus souvent un rôle fictionnel, une fonction narrative. On peut reconnaître aisément la place que peut occuper l'image photographique dans différents récits

⁵ Roger Odin (1992 : 90) signale que « (...) toutes les avancées théoriques dans la réflexion sur le cinéma se sont effectuées *entre* : c'est entre cinéma et peinture ou entre cinéma et littérature que se sont élaborées les premières théories du cinéma (S.M. Eisenstein, les formalistes russes, R. Arnheim, Béla Balazs, etc.); c'est entre langue naturelle et langage cinématographique que s'est constituée la sémiologie du cinéma. » Il souligne l'intérêt des recherches transversales, non pas pour aborder les problèmes « en termes d'influence, de spécificité ou de comparaison », mais en termes « d'interpénétrations (P. Dubois), de passages (R. Bellour, *L'Entre-Images*) et de parentés (J. Aumont, *L'oeil interminable*) ».

fictifs : cela tient à la diversité des pratiques photographiques, à la diversité des usages sociaux publics et privés de cette image-document et à la pluralité de ses rapports avec les questions d'information, de témoignage, de vérité, de passé, de mémoire. La photographie est un phénomène culturel qui offre ainsi des thèmes, des fonctions, des situations, des actes, des figures dans lesquels la fiction cinématographique et la narration filmique peuvent s'investir. Cela conduit à identifier l'image photographique comme un actant d'importance dans le programme narratif, comme une image-ressource dans l'écriture de scénarios de fiction, comme un vecteur spatio-temporel de savoir sur un état, un évènement, une action, savoir intégré dans un récit audiovisuel de fiction, comme un vecteur de symboles, de métaphores induisant des situations de communication particulières. L'image photographique dans le film narratif est une image informative à laquelle s'applique donc un contrat d'intelligibilité et de crédibilité.

3 - L'insertion de l'image photographique dans les films narratifs est un sujet de réflexion qui relève à la fois de ces deux modes de pensée. Du point de vue de la forme d'écriture visuelle, l'intérêt de l'insertion réside dans le fait d'introduire ou d'agencer la représentation photographique dans la représentation filmique, alors que du point de vue des potentialités expressives, l'intérêt se manifeste dans la mise en jeu des différences entre image photographique et image filmique dans l'hétérogénéité visuelle, partielle ou totale, ainsi proposée.

Après avoir présenté, dans les deux premiers chapitres, les éléments fondamentaux sur lesquels s'appuient ces deux types d'approche, qu'il conviendra, évidemment, d'évaluer et, si besoin est, de reformuler ou de compléter, il sera question dans le chapitre 3 d'étudier les effets les plus importants en termes de signification liés à l'insertion de l'image photographique dans la représentation filmique.

L'intégration d'images photographiques dans certaines situations narratives peut correspondre à d'autres fonctions plus spécifiques, se rapportant au travail d'écriture des cinéastes sur la représentation filmique elle-même, en termes de figures visuelles, de modes d'expression, des phénomènes de syncrétisme au niveau de l'expression et du contenu. Dans ce cas, l'image photographique dans un film n'est pas seulement un objet diégétiquement présent, elle peut être également considérée comme une forme de représentation pouvant donner lieu à des configurations visuelles singulières, configurations liées à des dispositifs de monstration, inscrites dans l'espace et le temps du film, et qui entretient des relations complexes avec le contexte narratif; une forme de représentation à laquelle s'applique donc un régime de visibilité⁶.

⁶ Les concepts de "régime de visibilité" et de "contrat de crédibilité" sont proposés par Noël Nel, dans les 2ème et 3ème parties de son ouvrage, *Le débat télévisé* (1990). De même, l'accent mis sur l'hétérogénéité des dispositifs et le caractère syncrétique de certains processus, au premier rang desquels la communication, apparaissent chez le même auteur, qui dit notamment : « Le débat télévisé se présente par dessus tout comme un réseau *pluricodique*. Il est un objet syncrétique, c'est-à-dire un ensemble signifiant qui conjugue parole, image, mouvement, espace, son, qui donc met en

(la note continue sur la page suivante)

L'image photographique se définit par des caractéristiques esthétiques, formelles et expressives qui peuvent être traitées au niveau de la représentation filmique, et que les cinéastes peuvent exploiter dans certaines formes d'insertion pour des effets d'écriture visuelle, des modes de vision, des effets de sens. L'introduction de l'image photographique est un acte signifiant car elle implique toute une série d'enjeux dans l'ordre du discours filmique : elle dépend de dispositifs de monstration, de logiques de narration et de stratégies d'énonciation. Sur cette question, certains chercheurs ont proposé à partir d'analyses ponctuelles de films, des éléments de réflexion intéressants⁷.

oeuvre plusieurs langages de manifestation relevant de sémiotiques hétérogènes. Une communication orale, un film, une émission de télévision sont des textes syncrétiques réclamant (...) des métalangages non encore constitués totalement. »(id : 47)

La recherche proposée ici développera certains éléments de réflexion se situant dans une perspective identique à celle de N. Nel : la combinaison image photographique-image cinématographique sera envisagée, dans certains cas, comme un objet syncrétique.

⁷ A ma connaissance, les analyses sont relativement peu nombreuses. On peut citer les textes de R. Bellour, « Le spectateur pensif », « L'interruption, l'instant » dans *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris, 1990; les textes réunis autour du thème *Films de photos* dans la *Revue Belge du Cinéma* n°4 (1983); l'article de J.L. Leutrat, « Encastrées », dans *La Recherche Photographique* n°3 (1987); l'article de S. Roumette, « La vraisemblable vérité », dans *Photogénies* n°5 (1984); l'article de C. Murcia, « Fonctionnement de la photographie dans la diégèse filmique d'*Elisa Vida Mia* de Carlos Saura », dans *Pour la Photographie, de la fiction*, Colloque de Venise/Université Paris VIII, Germs, Sammeron, 1987; les diverses contributions de P. Dubois auxquelles mon étude doit beaucoup.

D'une manière générale, l'insertion de l'image photographique est considérée dans cette étude comme objet d'une expérimentation dont les finalités s'inscrivent dans plusieurs dimensions du film. Elles peuvent être d'ordre :

- diégétique : l'image photographique et son environnement participent à titre d'évènement dans le récit.
- narratif : l'image photographique sert de fondement à certaines logiques de narration : mini-récit , introduction, suite descriptive, mode de narration déléguée (évocation, suggestion, rappel).
- formel : le traitement filmique de l'image photographique propose des dispositifs et des procédures de monstration originaux.
- discursif : les relations entre la représentation filmique et la représentation photographique se rapportent au travail de l'énonciation.

Le but principal de cette étude est donc d'étudier les modes d'actualisation, d'évaluer les finalités expressives, d'examiner les significations théoriques de cette forme de présence de la photographie dans le champ du cinéma narratif. Il s'agit d'analyser l'introduction de l'image photographique en tant que forme d'écriture visuelle, moyen de représentation et de communication, dans certaines situations

filmiques conçues par un cinéaste à des fins d'écriture, de représentation et de communication, c'est-à-dire de comprendre la spécificité des enjeux, des significations, des fonctions, des valeurs au niveau du travail sur la forme et l'expression, que recouvre la présence de l'image photographique dans le cinéma narratif dominant.

CHAPITRE 1

LA PHOTOGRAPHIE ET LE CINEMA, ELEMENTS D'ANALYSE COMPARATIVE.

Lorsqu'on compare la photographie et le cinéma en tant que systèmes spécifiques de représentation, produits à partir de dispositifs de vision, visualisation et réception, on met donc en évidence des rapports fondés à la fois sur des similitudes et des différences selon les niveaux d'analyse. L'histoire des techniques de la photographie et du cinéma démontre que les similitudes et les écarts se situent au niveau de la production matérielle des images, et que l'on retrouve dans la dimension esthétique, tandis que des analyses théoriques montrent que les différences apparaissent lorsque l'on considère le mode de réception des images, la forme des représentations et les dimensions cognitives qui s'y rattachent, et le type d'interprétation des images.

1.1 - ELEMENTS D'ANALYSE RELATIFS A LA PRODUCTION DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUE ET CINEMATOGRAPHIQUE.

Un bref rappel historique et technique permet d'établir que les similitudes tiennent au fait que la photographie est l'élément matériel fondamental à la base du cinéma (sauf pour le cinéma d'animation) : le photogramme cinématographique est par nature une image photographique.

Le procédé primitif du cinéma est né à la suite des premiers appareils d'animation de l'image fixe (thaumatrope, phénakistiscope, zootrope, praxinoscope), mais sa conception s'est imposée surtout après que la photographie eut rencontré dans son évolution technique l'étude analytique du mouvement. Dans la lignée déterminée par l'instantané photographique, la photographie séquentielle de Muybridge, la chronophotographie de Marey, le kinétoscope d'Edison, le spectacle cinématographique débute lorsque les frères Lumière eurent perfectionné la technique de projection des images en mouvement. La photographie et l'effet-phi (phénomène perceptif de mouvement apparent¹) ont permis l'invention du cinématographe : après avoir décomposé le mouvement dans une suite segmentée d'instantanés photographiques qui restitue les positions successives, on le recompose grâce à des procédés mécaniques qui créent l'illusion de mouvement en

¹ Voir la mise au point sur la perception du mouvement de Jacques Aumont (1990 : 31-34).

faisant défiler la suite d'instantanés photographiques à une cadence régulière telle que la segmentation n'est plus perceptible par le spectateur, et que les stimuli lumineux font apparaître une impression de mouvement apparent dans l'image. Dans ce rapport de filiation, la photographie, considérée comme l'art de fixer des impressions lumineuses sur une surface sensible, a légué au cinéma son procédé technique, ses principes optiques, ses opérations physico-chimiques, ses matériaux, qui concourent à la formation des images sur la pellicule.

Le cinéma emprunte à la photographie la "chaîne" de production de l'image : l'image cinématographique est réalisée selon le schéma captation-enregistrement-restitution des informations lumineuses. Le dispositif machinique et les opérations physico-chimiques, qui règlent la circulation de la lumière, fonctionnent sur le modèle photographique : l'énergie lumineuse se distribue depuis la source jusqu'à l'image, son impact est régulé, transformé, transporté, transféré et fixé définitivement au niveau de l'unité visuelle minimale du film, le photogramme.

La caméra cinématographique est dotée des mêmes principes optiques concernant la captation de la lumière que l'appareil photographique, lui-même conçu sur le modèle de la camera obscura du 16ème siècle. Le dispositif optique permet ainsi la visée monoculaire d'un sujet, vision cadrée et organisée en fonction d'un point de vue, celui de l'opérateur. Le cinéma utilise le procédé

d'enregistrement de l'image que la photographie a mis au point au 19ème siècle, sous la forme d'une inscription lumineuse sur une pellicule sensible. Cette opération est répétée 24 fois par seconde, puisque le film est entraîné dans la caméra par de brefs déplacements entrecoupés d'arrêts, le temps de l'exposition devant la source lumineuse. Après la phase de traitements chimiques qui rendent visibles les informations lumineuses, le film sur la pellicule se présente sous la forme d'une suite d'instantanés photographiques séparés et juxtaposés dans le sens vertical.

A ce niveau, le photogramme isolé est équivalent à une diapositive. L'image cinématographique prélevée dans le matériau filmique est une image inscrite sur un fragment de pellicule, c'est-à-dire l'empreinte lumineuse d'un référent capté, enregistrée sur un support celluloïd photosensible et formaté, semblable à celui utilisé par la photographie. Le photogramme est fondamentalement une image photographique², il en possède toutes les propriétés physiques.

² On doit rappeler qu'il existe une exception dans le cinéma expérimental : le film sans photogramme, c'est-à-dire sans prise de vue. Par exemple, Norman McLaren est connu pour avoir réalisé des films d'animation où la représentation des formes plastiques est travaillée directement sur le support sensible : les images étaient peintes de sa propre main sur la pellicule filmique. Il faut ajouter qu'en photographie, on peut également réaliser des images abstraites sans l'aide d'un appareil photographique : les plus connues sont sans doute les "rayogrammes" de Man Ray. Rappelons enfin que dans ce genre d'expériences photographiques, le terme de photogramme n'a pas le même sens qu'au cinéma : il désigne l'empreinte lumineuse obtenue en laboratoire par l'éclairement d'objets posés directement sur le papier sensible.

Cette similitude comporte par conséquent un corollaire d'ordre sémiologique : par son mode de production, l'image photographique est un *index*, au sens de Charles S. Peirce (1978 : 144), un signe par connexion physique, une empreinte, une trace³. Le film, constitué par des photographies, est donc lui aussi un signe indexical : le signifiant correspond de fait au référent. A ce propos, Christian Metz (1989 : 170) précise que « ce qui est indexical est le mode de production lui-même, le principe de *prise* »⁴.

³ Cette notion d'index à propos de la photographie a été développée et théorisée par Philippe Dubois (1988 : 58-59). L'image photographique est un index car elle « apparaît *d'abord*, simplement et uniquement, comme *une empreinte lumineuse*, plus précisément comme *la trace, fixée sur un support bidimensionnel sensibilisé par des cristaux d'halogénure d'argent, d'une variation de lumière émise ou réfléchi par des sources situées à distance dans un espace à trois dimensions* ». Ce qui signifie qu'avant d'être la représentation ou la reproduction des apparences d'une entité physique ou d'un spectacle du monde, l'image photographique est « d'abord, essentiellement, de l'ordre de *l'empreinte*, de *la trace*, de *la marque*, du *dépôt* ». Cette notion est également au centre de l'étude qu'a menée Jean-Marie Schaeffer (1987) sur l'image photographique.

⁴ « En fait de prise, le film n'est qu'une série de photographies, de photogrammes. Mais, justement, une *série*, et avec des supports supplémentaires (sonores), de sorte que le déroulement lui-même, le *défilement*, mobilise l'attention au détriment du lien qui unit chaque image à son référent, au détriment de l'indexicalité, qui pourtant reste entière mais devient moins sensible. Une chose est d'ailleurs frappante : on sait qu'un film est composé de photographies, mais on n'en *voit* aucune. La photo fixe, au contraire, plus *têtue*, plus *butée*, continue éternellement à nous montrer du doigt (de l'index) ce qui a été et qui n'est plus. » C. Metz (id : *ibid*).

En résumé, le cinéma en tant que technique utilisant le système photographique de formation des images (procédés physico-chimiques, principes techniques, matériaux et matériels, vocabulaire pratique), apparaît comme le développement de la photographie associée à la technique de la reproduction du mouvement et à la technique du son : au niveau du film, les images photographiques sont animées et sonorisées. Par rapport à la photographie, le cinéma ajoute non seulement le mouvement et la pluralité des images, mais aussi les voix, les bruits, la musique, et les mentions écrites. D'une certaine manière, le cinéma est photographique : pour pouvoir reproduire le mouvement, il doit nécessairement intégrer et maîtriser la fixité photographique dans la dynamique filmique⁵. Il apparaît d'autant plus photographique lorsqu'au niveau du film cette fixité dure ostensiblement : c'est le cas avec l'arrêt sur image, où le photogramme normalement invisible devient visible en se répétant.

⁵ On rejoint ici la remarque d'Alain Fleischer (1984 : 13) : « Du point de vue de la stricte mécanique instrumentale qui me semble ici le plus pertinent, le cinéma n'est qu'un bricolage de la photographie, une astucieuse amélioration pour faire en sorte que des images fixes, en se bousculant les unes derrière les autres plus vite que l'oeil n'a la capacité de percevoir ce qui les sépare, créent l'illusion d'un continuum et restituent, sans segmentation perceptible, tous les événements et toutes les transformations intervenant dans un champ visuel entre deux moments donnés. (...) La fixité est au départ et reste au coeur du film comme elle est à l'arrivée de toute photographie. »

Finalement, on remarquera que cette similitude partielle entre photographie et cinéma ne peut s'établir que si l'on compare une diapositive et un photogramme filmique en tant que représentations matérielles produites par des techniques visuelles relativement proches. C'est en comparant une image photographique et un film à un niveau phénoménologique que l'on peut mesurer les écarts qui existent entre photographie et cinéma dans les conditions courantes de vision, c'est-à-dire sur une épreuve papier, sur laquelle l'image photographique est *matérialisée*, et sur un écran, où les images filmiques *apparaissent*. Le tableau suivant propose les traits pertinents de l'image photographique et de l'image cinématographique qui s'opposent, dont certains peuvent être partagés par l'une ou l'autre image dans certains cas.

IMAGE PHOTOGRAPHIQUE	IMAGE CINEMATOGRAPHIQUE
impression	projection
unicité	multiplicité
support non temporalisé	support temporalisé
fixité	animation
continuité	discontinuité
mutisme	sonorité

1.2 - ELEMENTS D'ANALYSE RELATIFS A LA DIMENSION ESTHETIQUE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET CINEMATOGRAPHIQUE.

Si on approche le cinéma en tant que système destiné à reproduire mécaniquement le réel, la similitude entre la technique de la photographie et la technique du cinéma a donc un corollaire d'ordre esthétique, que la théorie du cinéma a largement étudié - de Bazin à Barthes, sans oublier Kracauer, Benjamin, Mitry, Morin, etc⁶ - : on considère que les images filmiques dans les formes cinématographiques dominantes, souvent décrites comme des images photographiques mises en mouvement, relèvent naturellement du réalisme photographique, par la présence d'éléments visuels possédant les caractéristiques formelles et expressives de l'analogie photographique. Il s'agit donc d'examiner sur quoi se fonde la dimension esthétique de l'image photographique et que partage l'image cinématographique.

J'entends par dimension esthétique de l'image photographique, non pas les rapports de la photographie à l'art, ou à une science du Beau, mais la dimension qui appartient en propre à l'image photographique, la dimension en quelque sorte génétique (au sens de

⁶ On renvoie également à l'intéressant article de Constance Penley, *L'imaginaire de la photographie dans la théorie du cinéma*, paru dans la revue Photographies n°4 (1984), qui traite des relations entre le «filmique» et le «photographique».

genèse) de l'image. Autrement dit, j'entends par esthétique de l'image photographique ce qui fonde la photographicité, c'est-à-dire ce par quoi une image est sentie comme photographique. Cette dimension esthétique se rapporte donc à l'ensemble des traits distinctifs, des composants fondamentaux, des qualités originelles, des finalités visuelles primitives, qui déterminent la sensation de l'image photographique en tant que telle, la reconnaissance de cet artefact visuel en des termes spécifiquement photographiques. Elle ne peut donc être définie en dehors du dispositif, de l'acte et du fonctionnement de la vision qui prédéterminent les conditions premières de l'existence de l'image photographique.

En fonction de cette approche, je propose de partir de l'analyse de Pierre Dreyfuss (1983 : 186 à 199), dans la mesure où la dimension esthétique de l'image photographique y est pensée en termes spécifiquement photographiques, et de l'étendre ensuite en y intégrant la question de l'analogie. P. Dreyfuss définit l'image photographique comme un objet bi-dimensionnel marqué de trois traits définitoires que le regard perçoit : le rendu, la semblance, et la photogénie. Les notions de rendu, de semblance et de photogénie photographiques, se rapportant explicitement à la vision, me semblent particulièrement opérationnelles pour comprendre comment l'image photographique se manifeste en tant que sensation spécifique. Elles sous-entendent en effet l'idée d'une intentionnalité expressive spécifiquement photographique, dont les modalités formelles de mise en oeuvre permettent au

spectateur de reconnaître l'image photographique en tant que telle et, partant de là, d'en identifier le contenu représenté lorsque l'image photographique appartient au code réaliste.

1.2.1 - LE RENDU ET LA SEMBLANCE PHOTOGRAPHIQUE.

Le « rendu » (photogénique) a trait à la dimension plastique de l'image photographique. Il est défini par P. Dreyfuss comme une « structure », c'est-à-dire qu'il est organisé par « la somme homogène d'invariants identifiables », ni absolue ni fixe (id : 189). Chaque invariant peut connaître des modulations et donc modifier l'équilibre structurel. Dreyfuss distingue deux catégories d'invariants fondamentaux et l'image ne serait pas photographique s'il venait à en manquer un :

- ceux qui ont trait à la matière de l'image : le « format », la « mise en page » (la mise en évidence du cadrage), le « support » (matière et surface);

- ceux qui ont trait à l'expression de l'image : la « granulation » et le « contraste » du négatif, en rapport avec la « gradation » du papier de tirage.

Le rendu résulte de l'état d'équilibre entre ces six invariants de base, auxquels on peut adjoindre la couleur, le virage. L'effet global du rendu est perçu par notre regard lorsque nous entrons en contact avec l'image photographique; ce que nous percevons fondamentalement en premier, c'est cette référence directe et exclusive de l'activité technique de création photographique : « (...) le rendu serait la base poïétique par quoi l'image photographique nous apparaît (...) » (id : *ibid*).

La proposition de Dreyfuss peut paraître restreinte, car elle ne prend pas en compte le mode de production de l'image photographique. Il convient de l'approfondir en resituant la notion de rendu photographique par rapport à deux pôles que suppose toute image photographique : l'« operator » et le « spectator »⁷ . Pour l'opérateur, le rendu est un résultat visuel à construire, à créer, grâce à ses connaissances techniques du mode de production de l'image photographique, et en utilisant au mieux ses savoirs-faire en fonction de ses choix personnels, de son style et de sa sensibilité. Pour le spectateur, le rendu photographique est un résultat visuel qu'il est amené à percevoir, à recevoir, avant de pouvoir lire et interpréter le

⁷ On sait que R. Barthes (1980 : 22) utilise les termes d'« Operator » et de « Spectator » pour désigner respectivement le photographe et le sujet regardant une photographie. Le « Spectrum » étant le référent, la cible, ce qui est photographié, constitue un troisième pôle. Pour moi, le terme opérateur désigne à la fois le photographe, celui qui *prend* la photographie, et le technicien qui *réalise* l'image photographique et qui se confond parfois avec le photographe.

contenu visuel⁸.

Pour l'opérateur, le rendu photographique est donc fonction de la maîtrise opératoire des différentes techniques qui oeuvrent dans le mode de production de l'image photographique. D'une part, celle-ci est créée à partir d'un phénomène physique, celui de la formation d'une image bidimensionnelle - issue de la vision d'une réalité tridimensionnelle - par l'intermédiaire d'un dispositif optique, et à laquelle on peut rattacher les invariants physiques modulables qui déterminent cette image : le format, le cadre. D'autre part, cette image « physique » devient véritablement *photo-graphique* par un phénomène chimique, celui de l'enregistrement de l'image optique. Celui-ci est obtenu par l'action imprégnante de la lumière - pendant une certaine durée - sur les cristaux d'halogénure d'argent disposés en couche sur un premier support physique, modulable par son degré de sensibilité à l'énergie lumineuse, la pellicule. L'image photographique est alors latente. Cette première phase met donc en jeu le système de captation de l'image. Lui succède une seconde phase qui met en oeuvre le système de visualisation grâce auquel l'image est rendue visible.

⁸ C'est ce que souligne à sa manière R. Barthes, lorsqu'après avoir défini l'operator, le spectator et le spectrum, il s'interroge sur la photographie en termes de pratiques : « Il me semblait que la Photographie du *Spectator* descendait essentiellement, si l'on peut dire, de la révélation chimique de l'objet (dont je reçois, à retardement, les rayons), et que la Photographie de l'*Operator* était liée au contraire à la vision découpée par le trou de serrure de la *camera obscura*. » (1980 : 23-24).

Cette image latente devient visible par un traitement chimique, le développement, grâce auquel elle est révélée et fixée sur la pellicule où interviennent les invariants de granulation et de contraste. L'image photographique est alors soit positive (c'est le cas pour la diapositive), soit négative.

Dans ce dernier cas, l'image photographique visible par le spectateur, l'épreuve, s'obtient par un second traitement, le tirage, qui met en oeuvre un second dispositif optique (l'agrandisseur) où peuvent jouer à nouveau le format et le cadre de l'image, et de nouvelles manipulations photo-chimiques (révélation et fixation sur un papier photographique) qui stabilisent les invariants de l'image, le contraste, la couleur, le grain, en fonction de la gradation et de la texture du support papier.

On en conclut donc que, chez l'opérateur, le rendu photographique est une opération esthétique complexe associée à l'acte photographique saisi dans toutes ses dimensions pragmatiques, opération sujette à des modulations importantes tant physiques que plastiques, et visant à un effet perceptif chez le spectateur. Celui-ci est amené à reconnaître comme image photographique, une image réelle *extraite* d'un continuum référentiel, *référable* à une vision (celle du photographe), *transformée* en une image optique bidimensionnelle par un appareillage physico-optique, *déposée* pendant un court instant sur un support sous une forme analogique et digitale, et *affectée* de qualités plastiques spécifiques par diverses expérimentations photo-chimiques.

Cette notion plus large du rendu photographique nous permet de mieux saisir *par quoi* l'image photographique existe : par un enchaînement d'actions, extraction (le cadre optique), référenciation (la vision du photographe), transformation (optique et géométrique), déposition (imprégnation lumineuse instantanée) et affectation (organisation plastique). Le rendu est immanent à l'image photographique, quelle que soit sa forme. Il en est le signe d'existence.

La semblance « photogénique » est, pour P. Dreyfuss, le deuxième trait caractéristique de l'image photographique et se rapporte à la question de la représentation. Elle est inséparable du rendu. La semblance est définie comme « la façon dont l'image représente le référent (c'est-à-dire : d'une manière tout à fait photographique, compte-tenu des exigences du rendu photographique et de l'aptitude de la photographie à représenter quoi que ce soit) » (id : *ibid*). Dreyfuss distingue semblance et ressemblance : « Je ne dis pas, la re-semblance, parce qu'il me sem^{ble}le que ce à quoi ressemble une image photographique, c'est avant tout à une autre image photographique (ce serait sa référence) » (id : 190). La photographie est, pour lui, incapable de ressembler en tous points au référent, d'en être une copie parfaite; elle ne peut que « sembler », « c'est-à-dire qu'elle présente au moyen des images photographiques comment celles-ci représentent les choses et comment elles se renvoient les unes aux autres pour se distinguer. » (id : *ibid*).

Ainsi selon Dreyfuss, le rendu et la semblance sont les deux entités corollaires, qui déterminent la façon dont l'image photographique représente un référent que l'on peut identifier. On remarque que, dans la notion de semblance, la question de la ressemblance est évacuée par Dreyfuss de manière arbitraire, et qu'elle resurgit avec l'identification du référent. L'identification ne peut se faire en effet que s'il existe un degré de ressemblance suffisamment fort entre le référent représenté et le référent réel. On peut relever que la raison du refus de Dreyfuss de prendre en compte la question de la ressemblance est qu'elle ne puisse être pensée en des termes spécifiquement photographiques, puisqu'elle est présente au niveau de la représentation iconique en général : « cette « analogie » n'est pas primordiale, ni spécifiquement photographique : toutes les images sont à des degrés divers analogiques » (id : *ibid*)⁹.

⁹ Dreyfuss insiste également sur le fait que la notion d'*analogon*, que l'on trouve chez R. Barthes, n'est pas non plus spécifique à la photographie : « le fait que nous ayons conscience de la présence imaginaire et imaginative de quelque chose ou de quelqu'un n'est pas un signe de spécificité photographique; songeons à Léonard de Vinci, par exemple, découvrant par la contemplation du délabrement d'un mur de gigantesques batailles fantômatiques. L'image photographique est indépendante des intentionnalités du sujet-spectateur. On oublie trop souvent l'origine mathématique de l'analogie, des obstacles qu'elle impose à l'épistémologie depuis Bachelard; c'est vraisemblablement par l'aide qu'elle fournit à la Cybernétique pour la mise en correspondances par parentés de phénomènes désordonnés qu'elle fut prisée auprès de philosophes comme J.P. Sartre. Ce dernier assignait à l'image photographique l'équivalence analogique de l'univers imaginaire qui lui donne sens, sorte d'intermédiaire entre la vision d'un photographe et celle d'un contemplateur d'images photographiques. Cette
(la note continue sur la page suivante)

Même si la question de l'analogie n'est pas du domaine propre à la photographie, il me semble cependant que cette question doit être considérée au niveau de la dimension esthétique de l'image photographique, dans la mesure où la ressemblance est la qualité fondamentalement reconnue, la finalité première clairement revendiquée de l'image photographique, et ce depuis ses débuts, dont on peut saisir certaines caractéristiques qui se réfèrent à la photographicité dans son rapport au réalisme.

1.2.2 - LA RESSEMBLANCE PHOTOGRAPHIQUE.

On peut considérer la ressemblance photographique comme le mode de représentation et de perception du r f rent qui tient compte des conditions du rendu photographique et des moyens spécifiquement photographiques qui traitent expressément la question de l'analogie; ces derniers se rapportent au travail sur la lumière (l'exposition, le jeu avec les ombres), sur l'espace (la netteté et la profondeur de champ), et sur le temps (le moment et la durée de la pose).

participation à l'oeuvre a un caractère mystique indéniable : on le retrouve chez Roland Barthes (...). C'est aussi un écho aux théories romantiques de Baudelaire et de son thème pluriséculaire de la « Cenesth sie ». »(id : ibid).

Le rendu et la ressemblance seraient les deux traits distinctifs, intimement liés, qui déterminent la façon qu'a la photographie de représenter de manière réaliste (mais imparfaite) un référent identifiable. Ils définissent une manière d'être de l'image photographique, un mode par lequel elle se fait représentation figurative appartenant au code réaliste.

Ainsi définie, l'image photographique propose l'expérience d'une perception iconique d'un référent qui vient suppléer la perception visuelle de ce référent dans la réalité. Les différentes opérations relevées dans l'analyse du rendu photographique imposent dans l'image ce que F. Luckel (1987 : 200) désigne par « un autre *monde iconique de substitution* ». L'image photographique est un objet perceptif construit : les éléments de la réalité visuelle sont sélectionnés, prélevés, enregistrés, transformés et organisés sur un support matériel par un ensemble structurant d'opérations et de choix techniques de mise en forme. Par conséquent, la relation de ressemblance perçue entre les éléments iconiques de l'image et les éléments réels du référent est une relation expressive également construite, programmée, sélectionnée : l'image photographique est jugée ressemblante lorsqu'elle met en jeu des processus de perception, de reconnaissance et d'interprétation des formes visuelles suffisamment proches de ceux impliqués dans la vision naturelle. Or cette proximité peut parfois s'établir sur un mode très variable, des oeuvres photographiques célèbres telles que les rayogrammes de Man Ray ou les distorsions d'A. Kertész montrent que

la ressemblance peut être sujette à des modulations formelles, voire à un déni plus ou moins revendiqué.

La ressemblance, la mimésis « scientifique »¹⁰ photographique, n'est donc qu'un effet photographique possible, certes le plus recherché, mais c'est un effet de circonstance, qui résulte d'une certaine configuration formelle et structurelle, sélectionnée au niveau de l'acte photographique afin que l'empreinte photographique paraisse conforme à notre vision naturelle¹¹, et en rapport avec les moyens

¹⁰ Pour D. Matthys et P. Willemarck (1987 : 246-247), la photographie se limite à une mimésis scientifique, c'est-à-dire optique, et résoud ainsi le problème de la mimésis reproductive : « Mais quel est le sens de la mimésis reproductive dans la photographie? (...) Procédant par projection lumineuse elle rend la figure par contour et contraste. En plus, le propre de la photographie c'est qu'elle rend *toute chose* que la lumière lui projette. Pas moyen d'échapper à la représentation. (...) La photographie est projection optique, trace, fixation, mémoire,... Le sens de la mimésis qu'elle produit est celui d'un *lumen materiale*. »

¹¹ La thèse de la "naturalité" de la ressemblance photographique, défendue par J.M. Schaeffer, s'oppose à la thèse de la "conventionnalité" de la représentation iconique soutenue par U. Eco.

J.M. Schaeffer (1989 : 45) s'appuie sur l'idée que l'image photographique est une empreinte qui ressemble naturellement à son référent car « (...) ses formes analogiques (celles de l'icône photographique) ne sont pas dues à une sélection culturellement spécifique, mais sont modalisées selon des critères d'universalité anthropologique, à savoir leur parenté avec la vision physiologique ».

Chez U. Eco, la propriété qu'a le signe iconique de proposer une « structure perceptive 'semblable' » à celle que provoque l'objet, repose sur la base d'un apprentissage et sur un réseau d'accords culturels (1978 : 153-154) : « Un jugement de 'ressemblance' est donc fondé sur des critères de pertinence fixés par des conventions culturelles ». On sait que, chez Eco, la thèse de la conventionnalité du

(la note continue sur la page suivante)

esthétiques qui modalisent cet effet. C.S. Peirce l'avait déjà signalé dans ses écrits (1978 : 151) :

« Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. »

signe iconique repose sur des analyses ayant porté sur les icônes graphiques : « *La convention règle chacune de nos opérations figuratives. (...) Cette constatation est valable pour les icônes graphiques comme pour les icônes photographiques* ». (1972 : 181). Par la suite, il précisera que les rapports de ressemblance, qu'indice et icône entretiennent avec leur référent, sont liés à la convention qui détermine leurs modes de production et d'interprétation sémiotique (1988 : 70) : « Même les index et les icônes fonctionnent sur la base d'une convention qui règle les modalités de leur production. De sorte qu'une icône n'est pas un signe ressemblant à l'objet qu'elle désigne parce qu'elle le *reproduit* : elle est plutôt un signe fondé sur des modalités particulières de *projection* (ostension, utilisation d'une partie de l'objet, translation, etc.) d'une impression perceptive qui, le plus souvent à travers le rappel d'autres expériences (tactiles, auditives, etc.), et par le jeu de processus synesthésiques complexes, est considérée comme « semblable » à celle qui a été éprouvée en présence d'un objet donné. Dès lors, les notions de ressemblance, de similitude, d'analogie, etc., ne constituent pas des explications de la spécificité des signes iconiques, mais sont plutôt des « synonymes d'iconisme », lesquels ne peuvent être distingués que dans l'analyse des différentes modalités *productives* des signes ».

La ressemblance photographique est donc un choix intentionnel surtout optique et plastique, afin que soient produites sur l'image des formes analogiques perceptibles par le spectateur. Pour J.M. Schaeffer, c'est d'abord le dispositif optique qui autorise la relation analogique¹². Tandis que pour P. Dubois, c'est davantage le dispositif physico-chimique qui permet la figuration analogique¹³. Il faut donc retenir que la ressemblance photographique n'est pas une donnée immanente à l'image, que celle-ci « n'est pas *à priori mimétique*, qu'elle n'est pas

¹² « La relation analogique est en effet garantie par le dispositif optique dont la finalité technique n'est autre que la production d'une image traductible en champ quasi perceptif par superposition (partielle) des formes imagées avec des formes perceptives, finalité réalisée à travers une parenté de genèse de l'image photographique avec la perception physiologique. Cette parenté porte à la fois sur le support de transmission de l'information, à savoir un flux photonique, et sur certaines des conditions d'organisation de celui-ci, dont la plus importante est évidemment le centrage optique ». (1987 : 40).

¹³ « Certes, il *arrive* que les photos ressemblent à des objets, des personnes, des situations - c'est même plutôt l'effet général -, mais justement cet analogisme figuratif n'est qu'un *effet*, il n'est pas premier, il résulte d'une certaine organisation des cristaux d'halogénure d'argent de l'émulsion, qui réagissent à l'impact des rayons lumineux émis ou réfléchis par les objets du monde extérieur en constituant des *plages* plus ou moins différenciées qui se structurent elles-mêmes progressivement en images éventuellement reconnaissables comme ayant les mêmes apparences que celles des objets dont elles émanent. Ce sont donc des lois physiques (celles propres à la projection de rayons lumineux sur une surface photosensible) qui déterminent la relation entre les objets de départ et leurs effets sur le support photographique. Cette relation *peut* aboutir, à terme, à la mise en place d'un effet de représentation mimétique mais celui-ci n'est nullement donné d'emblée comme tel ». (1983 : 66).

nécessairement à *l'image* (à la ressemblance) de l'objet dont elle est la trace » nous dit Dubois (id : 66)¹⁴; elle résulte seulement d'un programme individuel et social de configuration technique qui relève spécifiquement de la pragmatique photographique. Citons encore P. Dubois (id : 83) :

« Il ne faudra jamais oublier, dans l'analyse, sous peine d'être piégé par cette épiphanie de la référence absolutisée, qu'en amont et en aval de ce moment de l'inscription « naturelle » du monde sur la surface sensible (le moment du transfert automatique d'apparences), que de part et d'autre il y a des gestes et des processus, tout à fait « culturels », dépendant entièrement de choix et de décisions humaines, individuelles et sociales. »

Comme le propose R. Odin (1990 : 181-182), il faut donc reconnaître l'existence de codes technico-culturels dans le processus photographique de transmission, et le fonctionnement de conventions culturelles dans le phénomène de la vision naturelle. Pour que la reconnaissance du référent puisse opérer, la configuration du dispositif

¹⁴ J.M. Schaeffer va dans le même sens : « Quant à l'empreinte à distance qui constitue le fondement matériel de l'image photographique, sa fonction analogique, de ressemblance (indirecte) entre signe et objet, suppose une finalisation par rapport à la vision physiologique qui est indépendante du principe de l'indice considéré *in se* (...) ». (id : 56).

photographique, que R. Odin désigne par la « chaîne de transmission » (appareil, objectifs, pellicule, traitements chimiques), doit être conçue de telle sorte que l'analogie soit produite à la suite d'un choix culturel, antérieurement à la formation de l'empreinte photographique.

L'image photographique est loin d'être l'imitation visuelle conforme d'un réel par simple reproduction mécanique : elle représente moins le réel qu'elle ne reconstruit un *réel spécifiquement photographique*, en faisant intervenir le rendu et la ressemblance selon des codes technico-culturels inhérents à l'acte photographique lui-même. Autrement dit, les modalités de production de l'image photographique recréent, en fonction d'un choix technico-culturel et sur le mode de la substitution, une *réalité visuelle photographique* - dont la cause est un référent réel -, possédant sa propre organisation¹⁵.

¹⁵ F. Luckel (id : 200-201) distingue deux niveaux d'organisation :

- le niveau de la *déformation inhérente* à la pratique photographique. Cette déformation résulte de la réduction à un espace bidimensionnel d'un espace réel tridimensionnel, de la compression de l'échelle des intensités lumineuses, de la réduction des nuances chromatiques, du déplacement des gradations des valeurs de gris et du spectre chromatique. Elle dépend des variables techniques de réglage de l'appareil, des caractéristiques du support (dimensions, proportions, structure et texture, granulation). Elle est enfin perceptible dans la fragmentation de l'univers visible à partir d'un point de vue, à un instant et à un moment, en fonction de « compétences variables », de fixations individuelles sur certains objets, d'états d'âme divers.

- le niveau des sélections et des choix qu'opère librement le photographe. Il comprend la sélection du « remarquable photographique » propre à l'intérieur du « remarquable photographique collectif », la sélection des éléments du répertoire en vue de réaliser une image ou une série d'images, le choix des relations métriques et topologiques

(la note continue sur la page suivante)

Cette organisation complexe permet la reconnaissance des éléments visuels car ils conservent plus ou moins, dans certaines conditions de réalisation de l'image¹⁶, les mêmes apparences perceptibles dans la réalité.

La ressemblance photographique est perçue idéalement lorsque l'image appartient au régime figuratif, ce qui est le cas le plus courant et qui, par ailleurs, situe fortement l'image photographique comme un objet culturel, socialisé. Du reste, on peut souligner que lorsqu'on parle d'image photographique, on ne conçoit, la plupart du temps, que l'image photographique figurative, alors qu'elle peut prendre également une forme non figurative. Cet ancrage normatif dans la conscience collective est une conséquence à la fois de la forte demande sociale d'images de type réaliste, et de la capacité qu'a l'image photographique de construire une réalité qui ressemble très fortement à la réalité photographiée. Cela explique la force d'attraction et de

entre les éléments du répertoire (composition, point de vue,...), le choix du matériel et des matériaux, le choix d'utiliser ou non les « défauts » de l'image (flou, grain) pour produire des effets de sens.

¹⁶ Je pense notamment à l'importance de certaines variables qui déterminent la *qualité* de la ressemblance, laissées au libre choix du photographe, telles que la définition de l'image, notion subjective qui réunit la netteté, la granulation et le pouvoir de résolution, la profondeur de champ qui permet une perception de l'espace, proche de celle de la vision naturelle, la valeur de l'exposition lumineuse pour le respect des nuances chromatiques.

fascination qu'exerce l'image photographique et la tendance exprimée par le sens commun à la considérer comme un document "direct" à propos d'un réel. La puissance figurative qui provient de la réalité de l'image photographique est telle que celle-ci se constitue comme un simulacre du réel représenté, comme une « émanation du référent » (R. Barthes, 1980, op. cit. : 126), bien que cela relève d'une imposture ontologique comme l'indique H. Damisch (1990 : 35) :

« Or cette image (photographique) a pour trait caractéristique de se donner comme le résultat d'un processus objectif : les figures que les faisceaux lumineux impriment sur la plaque ou la pellicule sensible, ces figures (ou peut-être, et pour mieux dire, ces signes ?) ne peuvent manquer d'apparaître comme la *trace* même d'un objet ou d'un spectacle du monde réel, dont l'image s'inscrit, sans intervention directe de l'homme, dans la substance gélatineuse qui recouvre le support. D'où la présomption de « réalité » qui définit la situation photographique : une photographie est cette image paradoxale, image sans épaisseur et sans matière (et si l'on veut tout irréaliste), que nous ne pouvons lire sans avoir à nous défendre de l'idée qu'elle a retenu quelque chose d'une réalité dont elle relève, d'une certaine façon, par sa constitution physico-chimique. C'est là l'imposture constitutive de l'image photographique (étant entendu que toute image, comme Sartre l'a montré, est par essence imposture). »

1.2.3 - LA PHOTOGRAPHICITE FIGURATIVE.

Le rendu et la ressemblance sont les deux traits définitoires et indissociables, proposés dans cette étude, pour expliquer les caractéristiques esthétiques de l'image photographique lorsqu'elle appartient au domaine de la représentation réaliste. A ce titre, ils constituent les traits par lesquels cette image fixe se reconnaît formellement, s'auto-désigne en tant que photographique : ils peuvent être considérés comme les composantes de la dimension esthétique du (photographique). On pourrait dès lors définir une *photographicité figurative* qui serait formée par l'ensemble des données esthétiques induites, selon des codes technico-culturels, par la relation indissociable et interactive entre les éléments physiques et plastiques à l'origine du rendu photographique de l'image, d'une part, et les propriétés analogiques et figuratives caractérisant le mode de représentation de cette image, d'autre part. Cette relation de fusion entre rendu et ressemblance, qui fonctionne au niveau de la perception, est indispensable car elle permet l'identification du référent représenté dans l'image photographique.

Pour sa part, P. Dreyfuss (1983 : 190) propose de définir un troisième trait perceptif caractéristique de l'image photographique, la « photogénie » photographique, comme le résultat de « l'union intime et solidaire » du rendu et de la semblance. Dreyfuss détourne le sens habituel du terme photogénie (qualité de ce qui est susceptible d'être photographié, de telle sorte que l'effet esthétique est plus satisfaisant visuellement que l'effet naturel) pour désigner « l'aptitude de la

photographie à produire des images photographiques plus soucieuses de leur référence (la photographie, les images photographiques) que de leur référent (ce qu'elles re-présentent) » (id : ibid) :

« La photogénie au sens où je l'entends, union du rendu et de la semblance, situe l'image photographique dans une position d'aptitude à s'interroger d'elle-même sur les processus grâce auxquels elle parvient à nous offrir un résultat visuel en partie exclusivement photographique, en partie « analogique ». »

La photogénie serait donc la capacité d'« auto-réflexion » de la photographie qui permettrait l'étude des mécanismes « signifiants » de la photographie et de l'image photographique¹⁷. Dreyfuss laisse ainsi sous-entendre que toute image photographique contient en elle-même un degré de réflexivité photographique.

Cette notion de photogénie me permet de préciser davantage la définition de la photographicité figurative en nuancant la proposition de Dreyfuss. A mon sens, la notion de photogénie s'adresse plutôt aux images photographiques non figuratives, car elles signifient davantage la nature du processus qui les génèrent que le mode de représentation

¹⁷ Selon P. Dreyfuss, ces trois traits - rendu, semblance et photogénie - permettent une description du processus de production des images au niveau de la photographie à travers trois approches : poétique, esthétique, sémiotique (id : 191).

qu'elles proposent, elles insistent davantage sur la forme de l'expression¹⁸. Inversement, la notion de photographicité figurative s'appliquerait aux images photographiques qui privilégient la forme du contenu. La photographicité figurative serait en quelque sorte le contrepoint de la photogénie : elle signifierait que les images photographiques sont considérées comme autant soucieuses - sinon plus - de leur r f rent que de leur référence.

Cette notion de photographicité figurative peut servir à décrire partiellement l'esthétique de l'image cinématographique, puisque les photogrammes sont de nature photographique.

Au niveau du photogramme filmique, on retrouve les caractéristiques perceptives du rendu et de la ressemblance photographiques. Même s'il existe des différences entre les appareillages optiques cinématographique et photographique, les systèmes d'enregistrement (pellicule) et de visualisation (traitements chimiques) de l'image cinématographique sont équivalents à ceux de l'image photographique. Ce qui fait que, du point de vue du rendu et de

¹⁸ Le groupe μ (1992) propose une distinction entre le signe iconique et le signe plastique. Ce dernier y est décrit par trois propriétés de base : la texture, la forme, la couleur (id : 186-250).

La notion de rendu décrite ci-dessus intègre les paramètres de la texture et de la couleur. Les notions de ressemblance et de photogénie concernent ceux de la construction de la forme selon une échelle qui va de la photographicité figurative à une photographicité plus nettement abstraite, dans laquelle les formes seraient travaillées en dimension, position, orientation, pour des effets de dominance, équilibre, rythme, etc.

la ressemblance, les éléments visuels constitutifs de l'image cinématographique sont homologues à ceux de l'image photographique. Cependant, ils ne peuvent se confondre pour le spectateur.

Au niveau de l'objet film, ce qui fonde la spécificité de l'image cinématographique est la représentation du mouvement qui résulte de la suite organisée d'images photogrammatiques plurielles. Ce caractère pluriel de l'image filmique a pour conséquence qu'un objet film, contrairement à un objet photographique, est un objet esthétique évolutif et instable, voire hétérogène (cela a été déjà souligné dans l'introduction). Pour l'image photographico-filmique, si les propriétés physiques du rendu (format, cadre, support) sont généralement invariables, par contre, les propriétés plastiques du rendu (granulation, contraste, texture, chromatisme) peuvent évoluer, connaître des valeurs variables en fonction des conditions de lumière lors du tournage, des filtres utilisés sur la caméra, des traitements chimiques de la pellicule filmique, etc. D'autre part, en ce qui concerne la relation de ressemblance établie entre le réel (fictif ou non) et sa représentation cinématographique, l'image filmique possède un degré de réalisme supérieur à l'image photographique, puisqu'elle représente de manière analogique la formes des êtres et des choses, et le mouvement qui les affecte. Toutefois, dans le film de fiction, cette relation de ressemblance peut devenir instable lorsque la représentation du mouvement s'effectue sur un mode irréaliste et non conforme à la perception naturelle (ralenti, accéléré, inversion, fragmentation).

Même si la photographie figurative fait partie intégrante de l'image filmique, elle ne suffit pas pour rendre compte totalement de ses composants esthétiques. D'autres paramètres, relatifs à la pluralité et à la diversité des images, à la représentation du mouvement et de la durée, interviennent.

1.3 - ELEMENTS D'ANALYSE RELATIFS A LA RECEPTION DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUE ET CINEMATOGRAPHIQUE.

Les relations qu'entretient le spectateur avec le cinéma et la photographie sont déterminées par les conditions de réception qu'ils impliquent et par les principaux statuts sociaux et fonctions qu'on leur reconnaît. Je me borne ici à présenter une synthèse rapide dans ces domaines d'étude, en m'inspirant sur certains points des remarques de Christian Metz (1989) formulées dans une analyse sur les relations du cinéma et de la photographie avec le fétichisme. En effet, cet auteur est notamment amené à comparer les dimensions spatiale et temporelle des unités sociales de lecture (les « lexies ») et les principaux usages légitimes du cinéma et de la photographie, et propose à cette occasion des mises au point fort utiles.

1.3.1 - LA DIMENSION SPATIALE.

Pour C. Metz, le film (la lexie cinématographique) et "la photo" entendue comme image photographique sur papier (la lexie photographique) diffèrent par leur taille. Il y a une différence évidente entre la « petite » image photographique, immobile et muette, et les « grandes » images cinématographiques (l'agrandissement étant dû à la projection), mouvantes et sonores. Il faut ajouter à cela le fait que cette question de l'espace physique de lecture implique des rapports spatiaux

déterminant la vision¹⁹ et des contacts sensoriels et affectifs différents de la part du spectateur.

Avec la photo, le spectateur a généralement un rapport de proximité, ce qui lui permet d'entrer en relation avec elle par la vue et le toucher : la photographie est une image que le spectateur peut tenir dans les mains pour la regarder, il est en quelque sorte "attaché" physiquement à l'image. Cet attachement d'ordre physique, permis par le petit format, plus "intime", est une des spécificités de la photographie et peut se doubler d'un attachement d'ordre psychique qui peut revêtir plusieurs formes d'expression : amour, possession, fétichisation, vénération, célébration, érotisation.

Avec le film²⁰, le spectateur a un rapport d'éloignement relatif, et entre en contact avec lui par la vue et l'écoute. Cette mise à distance, ce détachement physique, cette frontière entre le spectateur et le film sur l'écran, se voit redoublé par un mouvement invisible, que le grand format de l'image facilite : le regard du spectateur "plonge" dans l'image ou, pour reprendre l'expression de Jacques Aumont (1989 : 55), « le cinéma est une aspiration du regard par l'écran », ce qui fait

¹⁹ Pour Jacques Aumont (1990 : 104-105), « toute image a été produite pour prendre place dans un environnement, qui en détermine la vision », et la taille de l'image est un élément fondamental qui détermine et précise le rapport entre l'espace propre du spectateur et l'espace plastique de l'image.

²⁰ On se reportera avec intérêt au récent travail d'André Gardies (1993 b) qui débute précisément par la question de l'espace cinématographique : l'auteur analyse comment la construction de cet espace transforme le sujet social en sujet spectral.

que le spectateur peut "s'incorporer" imaginativement dans l'univers du film.

A ces différences spatiales concernant les lexies photographique et cinématographique et leurs rapports avec le spectateur, on pourrait ajouter celles concernant le lieu de lecture. Pour la photo, ce lieu est surtout un environnement privé, intime, et éclairé, dans lequel elle a une place attribuée (rangée, collectionnée, encadrée, accrochée, etc.); le spectateur n'a pas véritablement à se déplacer, il n'a pas une place déterminée, il peut choisir librement le moment de lecture et manipuler la photo; dans ce lieu, le spectateur a donc une certaine emprise sur la photo. Pour le film, le lieu est une salle publique, spécialement conçue, et obscure, le spectateur doit se déplacer ("on va au cinéma"), prendre sa place et une position assise, immobile, passive; son moment de lecture est programmé; dans la salle de cinéma, le spectateur n'a donc pas d'emprise sur le film. Enfin, il faut noter que ces lieux déterminent des rituels différents : la lecture de la photo est l'objet de rituels plutôt individuels, de cérémoniaux variables, tandis que la séance de cinéma est l'objet d'un rituel plutôt collectif, invariable.

1.3.2 - LA DIMENSION TEMPORELLE.

Pour C. Metz, la photo n'a pas de durée fixe, son temps de lecture varie selon le spectateur qui « est vraiment (ici) le *maître du regard* » : il est vrai qu'il peut être prolongé aussi longtemps que dure l'intérêt du spectateur et peut être répété autant de fois que le spectateur le désire. En revanche, la durée et le rythme du film sont prédéterminés par le cinéaste, et le spectateur ne peut voir le film qu'à une date et un horaire précis. Ce qui fait qu'avec la photo, le spectateur a « un temps libre de réécriture », tandis qu'avec le film, il connaît « un temps imposé de lecture »²¹. Il y a donc un contraste prononcé entre le temps spectatoriel d'une photographie, un temps de vision empreint de liberté, et celui d'un film, marqué par des contraintes. Il faut également rappeler que l'image photographique et l'image filmique ont des statuts temporels différents, qu'elles n'ont pas le même rapport au temps. Cette question importante mérite d'être soulignée plus longuement.

²¹ Christian Metz reprend ici les expressions de Peter Wollen (1984 : 17) qu'il convient de citer dans leur contexte : « La photographie lui (il s'agit de Barthes, ndlr) est apparue comme un art plus spatial que temporel, plus vertical qu'horizontal (simultanéité des traits plutôt que consécutive), et qui donne liberté au temps du spectateur de faire des détours par des enchaînements d'idées, de revenir tourner autour de l'image, de la traverser et de la croiser en tous sens. Le temps, pour Barthes, devrait être le privilège du lecteur/spectateur : un temps libre de réécriture plutôt qu'un temps imposé de lecture. »

L'image photographique renvoie au passé : elle nous présente (maintenant) un moment capté et situé dans un « alors » qui recule toujours, pour reprendre les termes de Peter Wollen (1984 :17), elle installe la conscience de ce que Roland Barthes (1964 : 47) désigne par « *l'avoir-été-là* » de la chose, en l'opposant à la conscience de « *l'être-là* » de la chose. Dès lors, pour ce dernier, résulte une opposition fondamentale entre photographie et cinéma (id : *ibid*) :

« (...) il faudrait donc rattacher la photographie à une pure conscience spectatorielle, et non à la conscience fictionnelle, plus projective, plus "magique", dont dépendrait en gros le cinéma; on serait ainsi autorisé à voir entre le cinéma et la photographie non plus une simple différence de degré mais une opposition radicale : le cinéma ne serait pas de la photographie animée; en lui *l'avoir-été-là* disparaîtrait au profit d'un *être-là* de la chose (...) »

S'interrogeant sur l'impression de réalité au cinéma, Christian Metz (1968 : 15-16) reprend à son compte la proposition de Barthes en qualifiant l'être-là de « vivant »²² et déplace l'explication de cette expérience du versant de l'objet perçu vers le versant de la perception.

²² « Aussi la photographie est-elle très différente du cinéma, art fictionnel et narratif, dont on connaît le considérable pouvoir projectif; le spectateur de cinéma ne vise pas un avoir-été-là mais un être-là vivant. »(id : 16).

Il est conduit ainsi à opposer (id : 18) la réalité passée de la photographie à la réalité actuelle du film par le biais du mouvement qui apporte « un indice de réalité supplémentaire et la corporalité des objets » :

« Allons plus loin : la photographie fixe étant en quelque sorte la *trace* d'un spectacle passé, comme le disait André Bazin, on s'attendrait à ce que la photographie animée (c'est-à-dire le cinéma) soit ressentie de façon parallèle comme la trace d'un mouvement passé. En fait, il n'en est rien, car le spectateur perçoit toujours le mouvement comme *actuel* (même s'il « reproduit » un mouvement passé), de telle sorte que la « pondération temporelle » dont parle Roland Barthes - cette impression d'un « autrefois » qui irréalise la visée d'une photographie - cesse de jouer devant le spectacle d'un mouvement. »²³

²³ On relève une différence de taille entre Roland Barthes et Christian Metz : le premier considère que le cinéma n'est pas de la photographie animée, le second pense le contraire. En fait, l'un s'attache à la question de la photographie, l'autre au trait animé. Barthes se situe du côté du perçu : le cinéma n'est pas de la photographie (le terme animé lui importe peu) car il ne permet pas la conscience d'un avoir-été-là. Metz se situe du côté de la perception : le cinéma est animé (le terme photographie n'est pas nécessaire) car il est doué de mouvement, de vie. Pour ma part, je pense que parler de photographie animée en terme d'impression est impropre et prête à confusion : la photographie est par essence une image inanimée. D'un point de vue strictement matériel, le cinéma est une technique d'animation à partir d'une suite de photographies (ou de dessins), et dire cela ne signifie pas que la photographie est animée à l'écran, mais que l'image cinématographique est une image animée.

Il convient cependant de noter, à l'encontre de C. Metz, que l'on est amené à éprouver l'impression d'un « autrefois » lorsqu'on a affaire à un film documentaire, ou à un film d'archives, ou encore à un film de fiction qui intègre certaines séquences de type documentaire, ou qui en adopte la forme.

Le film, comme l'image photographique, a enregistré quelque chose qui a eu lieu, mais le cinéma, expérience vécue comme une illusion par le spectateur, est perçu non pas sur le mode du passé, de l'« ici et autrefois », mais sur celui du présent, de l'« ici et maintenant ». Le passé de la photographie est exprimé au titre du discours, alors que le présent du cinéma est exprimé au titre de l'histoire ou de la fiction. Pour André Gaudreault et François Jost (1990 : 102), cette question du présent qui caractérise l'image filmique par rapport à l'image photographique, en tant qu'elle « *actualise* ce qu'elle montre » (une action, un procès), doit aussi être abordée en regard de la question de l'aspect, c'est-à-dire en termes de perfectivité (l'action est considérée comme révolue) ou d'imperfectivité (l'action est présentée en train de s'accomplir dans une certaine durée). Ainsi, l'analyse de l'aspect duratif dans les deux types d'images permet de marquer plus fortement leurs différences (id : 103) :

« Fixe, la photographie renvoie moins au passé qu'au révolu : c'est un pur « *ça-a-été* » (Barthes, 1980 : 120), à la fois parce que nous savons qu'elle est « la rétention visuelle d'un [moment] spatio-temporel "réel" (Schaeffer), mais aussi parce qu'elle ne nous donne pas l'illusion de se dérouler devant nous. L'image cinématographique, en revanche, qu'on considère ou non qu'elle renvoie à un moment révolu de la réalité (le temps de l'enregistrement), est d'abord une image qui frappe par le fait qu'elle montre le procès narratif en train de s'accomplir devant nous. (...) L'image cinématographique se définit donc moins par sa qualité temporelle (*le présent*) ou modale (*l'indicatif*) que par cette caractéristique *aspectuelle* qui est d'être *imperfective*, de montrer le cours des choses. »

Ce rapport au temps et à la durée intérieure, qui permet au spectateur de saisir directement les transformations d'une situation dans l'image filmique, serait inexistant dans l'image photographique : on pourrait penser que l'instant capté ayant une durée infime, voisine de zéro, la situation étant bloquée en elle-même, sur un "point" spatial mais aussi temporel²⁴, il ne peut y avoir d'actualisation simultanée dans

²⁴ Dans la pratique photographique, l'expression "faire la mise au point" se référant au réglage de la netteté dans l'image, se rapporte explicitement à l'aspect de l'espace. On peut également employer cette notion de point dans le rapport au temps : dans la photographie, il y a aussi cette idée de mise au point sur le temps, lors du choix de
(la note continue sur la page suivante)

l'image, ni en-deça ni au-delà. Pourtant, selon Philippe Le Roux (1992 :44), le « ça-a-été » peut exprimer à la fois l'accompli, au sens de « ça-a-été mais n'est plus », et l'inaccompli, au sens de « ça-a-été durant une époque ». Il souligne la possibilité de « parler d'une discursivité du temps pour signifier que les relations impliquées par le « ça-a-été » comportent une pluralité de termes, et que le passage de l'un à l'autre n'est pas libre, mais réglé par la langue ».

On retrouve cette possibilité dans l'analyse de Peter Wollen (id : 17-19) qui emprunte une autre voie. Notant que la durée est une notion en elle-même inadéquate pour expliquer le fonctionnement de l'aspect, il s'interroge sur les possibilités qu'a le signifié de l'image photographique (état, processus, évènement) d'être statif ou perfectif/imperfectif non-statif, et cherche à montrer que :

« Le fait que les images peuvent apparaître comme ponctuelles, intrinsèquement dénuées de durée, ne signifie pas que les situation, qu'elles représentent soient dépourvues de toute caractéristique de durée et des qualités liées au temps. »

l'instant. Ainsi, on peut reprendre la remarque de Peter Wollen (1984 : 17) : « La métaphore naturelle et familière est que la photographie est un point, là où le film est une ligne. » Il faut également rappeler que R. Barthes (1980 : 148) distingue à côté du « punctum » de la forme, du détail, et un autre « punctum », nouveau, « qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure. »

Pour cela, P. Wollen s'appuie sur l'analyse des formes verbales utilisées dans les légendes (rédigées en anglais) accompagnant les images photographiques. Il relève que dans les photographies d'actualité est utilisée une forme perfective (le présent narratif), dans les photographies d'art une forme stative (locutions à base de substantifs), dans les photographies documentaires soit une forme stative, soit des formes imperfectives (le présent progressif ou le participe présent). A ces différentes formes verbales correspondent les signifiés des divers types de photographies : évènement pour les photographies d'actualités, état pour les photographies d'art et la majorité des photographies documentaires, processus pour certaines photographies documentaires et les séries photographiques. Ainsi pour P. Wollen, « les divers genres de photographies mettent en jeu des perspectives différentes à l'intérieur de situations de durée et de séquences de situations ».

On pourrait reprocher à Peter Wollen le fait que les caractéristiques de durée perceptibles au niveau de l'image photographique sont déterminées, non pas à l'intérieur de l'image elle-même, mais à l'extérieur avec l'aide d'un texte ajouté à l'image qui indique des traces d'actualisation. On peut néanmoins reconnaître que le spectateur peut enclencher, en dehors de l'image, des éléments d'actualisation qui sont de l'ordre de la suggestion, à partir de photographies non légendées. Il reste de toutes les façons que ces traces ou ces éléments d'actualisation se situent dans le passé (présent) de la photographie, alors que l'actualisation d'un procès narratif se situe dans

le présent (passé) des images filmiques.

1.3.3 - LA DIMENSION SOCIALE.

Selon C. Metz, photographie et cinéma diffèrent par leur « *principal usage légitimé* ». Le cinéma est plutôt conçu comme un art ou comme un spectacle de divertissement, fait par des professionnels. La photographie est plutôt considérée comme un moyen d'information, de documentation, à usage public (presse, archives, etc.) et surtout privé (famille), ce qui fait que la pratique dominante photographique est le fait de non-professionnels²⁵. Dans ce sens, je rajouterai que, culturellement, le film est majoritairement perçu comme un "objet à consommer immédiatement", et l'image photographique comme un "objet à conserver à l'abri du temps".

La représentation idéologique dominante des rôles du cinéma et de la photographie serait que le cinéma évoque surtout la *fiction*, et que

²⁵ Sur ce point, l'ouvrage de référence reste l'étude sociologique réalisée sous la direction de Pierre Bourdieu (1965). Dans le chapitre 1, P. Bourdieu mène une analyse approfondie de la pratique photographique en rapport avec les usages sociaux. Il indique notamment que la pratique photographique est déterminée par sa fonction familiale (fonction d'intégration), qu'elle fabrique des « emblèmes domestiques », et qu'elle est nécessairement rituelle, cérémonielle et stéréotypée dans la mesure où elle est associée aux événements marquants de la vie familiale.

la photographie est principalement saisie comme *document*. Le cinéma est considéré comme art parce qu'il est fiction narrative, le référent imaginaire y étant dominant. La photographie n'est pas considérée majoritairement comme art (même s'il existe une photographie d'art) mais comme technique de reproduction de la réalité, son usage est légitimé comme constat de vérité, souvenir de vie privée, fétiche, le référent réel y étant dominant. Le cinéma a donc tendance à se concevoir plutôt comme objet-faire, objet-spectacle, objet-fiction, alors que la photographie se positionne prioritairement comme objet-acte, objet-fétiche, objet-souvenir, objet-document. Il y a donc au départ un aiguillage socio-culturel : on fait correspondre d'une part, imaginaire, fiction et cinéma, et d'autre part, réel, vérité et photographie.

A cet aiguillage socio-culturel s'associe un aiguillage psycho-affectif. Par le simulacre qu'il met en jeu et l'impression de réalité qui s'y attache, le cinéma induit le plus souvent des processus affectifs de participation (projection et identification) chez le spectateur, provoque un régime de croyance et d'adhésion²⁶. Etant comprise comme l'« *analogon* parfait »²⁷ d'un réel ayant eu lieu, la photographie induit généralement chez le spectateur des réactions subjectives plus

²⁶ Edgar Morin (1956) et Christian Metz (1977) en particulier ont apporté des contributions décisives à l'étude de ces questions.

²⁷ « (...) certes l'image (photographique) n'est pas le réel; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. » Roland Barthes (1982 : 11).

contrastées : elle suscite rejet, indifférence, ou attraction, fascination²⁸, et dans ce cas elle plonge le spectateur dans un état de contemplation, d'hallucination. R. Barthes (1980 : 38-39) y voit une aventure, une animation :

« (...) le mot le plus juste pour désigner (provisoirement) l'attrait que certaines photos exercent sur moi, c'était celui d'*aventure*. Telle photo m'*advient*, telle autre non. Le principe d'aventure me permet de faire exister la Photographie. Inversement, sans aventure, pas de photo. (...) Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive; elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une *animation*. La

²⁸ Le dernier ouvrage de Roland Barthes (1980) peut être considéré comme une analyse subjective de la photographie. Barthes s'intéressait particulièrement à ce qui était à l'origine de la fascination qu'il éprouvait face à la photographie. Lors d'un entretien sur France Culture (7-12-1977), il déclarait : « Je dirais que la fascination de la photographie, c'est toujours pour moi la fascination du « ça-a-été », « cela-a-été ». Donc, finalement, ce qui me fascine dans la photo - et, vraiment, les photographies me fascinent -, c'est quelque chose où la mort a son mot à dire, certainement. (...) C'est une fascination de ce qui a été mort, mais qui se représente comme voulant être vivant. Alors il faudrait essayer de retrouver toute une esthétique générale de la fascination. (...) Et c'est pour ça que je disais tout à l'heure, en commençant, que l'image était douloureuse, en un certain sens, la photographie m'est douloureuse. Les plus belles photographies me sont douloureuses, parce que je dirais que l'image, c'est toujours un petit peu ce dont je suis exclu. La définition que je donnerais de l'image, c'est ça, c'est : ce dont je suis exclu. »

photo en elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos « vivantes » mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure. »

1.3.4 - LA DIMENSION FONCTIONNELLE.

Photographie et cinéma sont deux médiums qui n'ont pas d'autonomie de genre, ne sont pas soumis à une finalité fonctionnelle particulière. Ils fonctionnent selon le contexte de production comme documents d'information et de communication, oeuvres artistiques, langages scientifiques, techniques industrielles. Il existe néanmoins, entre les deux médiums, un clivage d'ordre fonctionnel, l'opposition fiction-document, couramment admis dans la sphère sociale, et qui conduit le spectateur à adopter une attitude de lecture adéquate. En théorie, ce positionnement du cinéma et de la photographie n'est pas aussi évident et mérite une mise au point.

Il est reconnu que le film de fiction peut avoir des visées documentaires ou être perçu à certains niveaux comme un document, et notamment lorsqu'il emprunte un style que l'on reconnaît comme étant celui du film documentaire. De même, certaines analyses théoriques montrent que la photographie en tant que document sur le réel

manifeste un degré de fiction²⁹. Il semble que l'inversion des valeurs du film et de l'image photographique dépende des intentions de l'auteur, du contexte représenté, de la forme du discours et en particulier du rapport du spectateur à l'image, de son mode de lecture.

En ce qui concerne le film, on doit admettre l'idée émise par Roger Odin (1984 b : 263-277) que tout film de fiction peut « être considéré, d'un certain point de vue, comme un documentaire ». A la « lecture fictivisante » cet auteur oppose la « lecture documentarisante », c'est-à-dire « une lecture capable de traiter tout film en document ». Ce qui fonde cette lecture est la construction par le lecteur-spectateur d'un « Enonciateur présupposé réel ». Pour R. Odin, il y a autant de lectures documentarisantes qu'il y a de possibilités de construire un Enonciateur réel; il en énumère six : la caméra, le cinéma, la société dans laquelle le film est produit, le

²⁹ L'ouvrage collectif *Pour la photographie. De la fiction*, Colloque de Venise/Université Paris VIII, Germs, 1987, offre des analyses diverses sur la question de la fiction en photographie. Cette problématique semble loin d'être épuisée car elle traverse de nombreux champs disciplinaires tels que la sémiotique, la philosophie, la sociologie, l'esthétique, l'histoire de l'art. Parmi les principaux thèmes abordés, on s'attachera ici plutôt à la question de l'existence de la fiction dans la photographie. On retiendra principalement les articles suivants : « Singularisation photographique et genèse de la fiction (expérimentations sur la photographie de paysage) » de Frédéric Luckel, « La matrice conceptuelle de la dialectique réalité/fiction en photographie » de Claudio Marra, « Construction et fiction dans la photographie » de Régis Durand.

caméraman, le réalisateur du film, le responsable du discours tenu par le film³⁰.

Dans le même sens, s'interrogeant sur le récit de fiction, André Gaudreault et François Jost (1990 : 31-32) proposent de distinguer au cinéma « attitude documentarisante », où l'image est plutôt perçue comme indice (au sens de Peirce) et « attitude fictivisante », dans laquelle l'image joue comme une illusion :

« L'attitude documentarisante encourage (donc) le spectateur à envisager l'objet représenté comme un « avoir-été-là » (...). Alors que, d'une certaine manière, l'attitude fictivisante, et c'est justement cela la fiction première à laquelle nous convie le cinéma, nous encourage à viser comme des « étant-là » ces « avoir-été-là » que sont tous les objets profilmiques qui se sont présentés devant la caméra. »

³⁰ D'autre part, R. Odin distingue quatre grands modes de production de la lecture documentarisante : deux externes au film : la production par le lecteur et la production institutionnelle; deux internes au film : la production par le générique et la production par le système stylistique du film. Il fait remarquer également que l'ensemble des figures stylistiques propres au film de reportage se retrouve dans les films de fiction qui visent à produire l'illusion d'un "effet reportage". Il me semble que l'insertion occasionnelle dans le film de fiction d'images d'archives ou de documents cinématographiques ou photographiques contribue également à produire chez le lecteur-spectateur une lecture documentarisante. Dans ce cas, l'Enonciateur réel est le responsable du discours tenu par le film.

En ce qui concerne l'image photographique, la question de la fiction peut être abordée soit dans le rapport entre l'image et le photographe, c'est-à-dire du point de vue de la création, soit dans le rapport entre l'image et son spectateur, c'est-à-dire du point de vue de la réception. C'est ce dernier point qui nous intéresse plus particulièrement³¹.

Il s'agit en fait de comprendre en quoi une photographie, qui

³¹ En ce qui concerne la création, on s'appuiera notamment sur l'argumentation de Frédéric Luckel (1987 : 198-213). Partant du fait que la fiction existe tout autant dans les capacités imaginatives du récepteur que dans la compétence et le savoir-faire de l'émetteur, il tente d'analyser, dans le cadre de la photographie de paysage, « comment les opérations de sélection et de déformation des éléments d'un répertoire déterminent la capacité d'une image photographique à *activer l'Imaginaire* des contemplateurs en fonction de leurs systèmes d'attentes ». Pour lui, l'acte photographique n'est pas un moyen de reproduction mais de production et de création de fiction. Il démontre ainsi (id : 202) que la création de la fiction se situe principalement du côté :

- « des *charges connotatives* et de la puissance d'évocation des éléments du répertoire présents dans l'image. »
- « de la *distorsion* qui résulte du fait qu'il faut redistribuer les fréquences d'occurrence et de co-occurrence (la contingence des probabilités d'association) des éléments du répertoire sélectionnés par rapport à un répertoire théorique équiprobable et surtout au répertoire que possèdent d'autres photographes. »
- « du *degré de déformation* entre les souvenirs d'expériences visuelles et les cristallisations de la réalité ou les propositions de réorganisation de la réalité visuelle suggérées par chaque image, mais surtout par chaque série d'images. »

entretient une relation spécifique avec le référent qu'elle représente³², peut être investie par une dimension fictionnelle que lui prête le spectateur. Cela s'explique par le fait que le degré de fiction est lié à l'activité d'interprétation³³ et de verbalisation d'un récit par le spectateur, en fonction de ses connaissances, de ses savoirs latéraux, de son imagination (François Jost, 1990 : e, 9).

Ainsi pour Régis Durand (1987 : 327), la dimension fictionnelle de la photographie est de l'ordre d'« une production imaginaire, discursive ou non, rapportée ou non à un objet ». La perception de la photographie étant inséparable de la verbalisation³⁴, (« en ce sens, elle

³² A partir du statut de l'image photographique, définie comme empreinte lumineuse, comme index, P. Dubois (1988 : 57-80) pose quatre grands principes qui caractérisent la relation entre l'image photographique et son référent :

- le principe de connexion physique : c'est le principe élémentaire, existentiel, inhérent au procédé photographique;
- le principe de singularité : l'image photographique ne renvoie qu'à un seul référent, elle en est la trace singulière;
- le principe de désignation : le lien de l'image photographique avec un référent unique implique qu'elle ne désigne que celui-ci;
- le principe d'attestation : l'image photographique fonctionne comme témoignage de l'existence d'une réalité, celle du référent.

³³ Sur la question de l'interprétation, on se reportera à l'analyse de Jean-Marie Schaeffer (1987 : 87-93).

³⁴ Pour Roland Barthes (1982 : 21-23), l'image photographique est saisie immédiatement par un « métalangage intérieur », ce qui correspond à un premier mécanisme de lecture : celui de la connotation perceptive. Barthes distingue ensuite deux autres niveaux de lecture : celui de la connotation cognitive (lié à la culture, à la

(la note continue sur la page suivante)

est bien une « parole », un « dire » d'un sujet pour un autre »), c'est dans le cadre d'un échange intersubjectif, d'une rencontre entre le photographe et le spectateur, que l'on peut trouver sa nature fictionnelle (id : 328-329) :

« La photographie est le « lieu d'un travail » (V. Burgin) complexe, qui fait appel à plusieurs codes et manifeste l'effort du spectateur qui peut se constituer comme sujet en produisant du sens. Dans le cours de ce travail, il rencontre, outre les codes propres à la photographie, le travail du photographe lui-même comme sujet en voie de constitution, aux prises lui-aussi avec toutes sortes d'adhérences imaginaires. Ce travail et cette rencontre constituent déjà en fait, me semble-t-il, *une structure de fiction*. Tout comme la vérité, selon Lacan, « ne s'avère que dans une structure de fiction », la photographie, pourrait-on dire, n'existe pas à l'état pur, comme simple empreinte du monde sensible, mais toujours au contraire comme "parole" d'un ou plusieurs sujets, et donc comme amorce de fiction. »

connaissance du monde) et celui de la connotation idéologique ou éthique (en fonction des valeurs).

Cette amorce de fiction, cet « appel à la fiction » s'explique, pour R. Durand (id : 331), par le caractère laconique et lacunaire de la photographie qui produirait ce que François Jost (1983 : 342-343) a mis en évidence dans le cadre d'une expérience sur la lecture d'une succession d'images photographiques, à savoir à la fois une « frustration de diégèse » et une « activité de récit » destinée à assouvir ce manque. On est donc amené à penser que la fiction dans la photographie est de l'ordre du désir spectatorial : elle n'existe pas en tant que telle, elle fait défaut, mais elle est une structure *latente* qui ne peut s'actualiser que par une projection imaginaire du spectateur, que par un sujet désirant un supplément de sens que l'image ne parvient pas à combler.

Roland Barthes (1980 : 73-94) l'a fort bien montré en mettant en évidence ce qui dans une photographie l'attire : le « punctum », c'est-à-dire un détail qui a plus ou moins virtuellement « une force d'expansion métonymique », pouvant s'accommoder d'une certaine latence, un supplément (« c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* »), une sorte de « hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir ».

Roger Odin (1987) va dans le même sens lorsqu'il compare photographie et effet fiction au cinéma. Il démontre que la photographie est inapte à produire l'effet fiction défini par six paramètres : effet diégétique, illusion de réalité, narrativisation, fictivisation de l'énonciation, croyance et mise en phase. Mais elle peut, dans certaines dispositions intellectuelles, provoquer un « processus de fictionnalisation » qui se développe alors en dehors d'elle, en dehors de

sa vue, dans l'ordre du fantasme, et qui implique donc l'oubli, l'effacement, la négation de la photographie en tant qu'objet et représentation. Philippe Dubois (1988 : 156) considère comme un « métafantasme » la reconstitution fictionnelle d'un évènement dans son parcours temporel, dans son contexte, cette réinscription dans le temps de l'histoire ne pouvant se faire que de l'extérieur, *en sortant de la photographie*.

Finalement, pour expliquer la capacité de l'image photographique à être à la fois réaliste et fictionnelle³⁵, Claudio Marra (1987 : 254-255) souligne qu'il est nécessaire de « la concevoir comme quelque chose qui n'épuise pas en soi son langage et qui a absolument besoin de se compléter à l'extérieur ». Dans ce cas, elle est un prétexte « pour développer une tension qui implique des perspectives beaucoup plus larges que ce que l'image (en soi) parvient à exprimer ». Dès lors, la fiction photographique pose la question de « l'oeuvre-trace », c'est-

³⁵ « Il existe une sorte d'inconscient non technologique qui veut la photographie réaliste. Même lorsque je développe une photo de fiction, d'une certaine manière, je rends réel ce quelque chose. (...) Nous pouvons dire, d'une part, que toute image réaliste est aussi une image de fiction, d'autre part que la photographie dite de fiction, d'une certaine manière, rend toujours réel l'objet représenté, à la manière du lapsus de Freud ou d'un rêve, qui révèle toujours quelque chose de vrai. (...) La photo est réelle et fictive par paradoxe. Elle ne répond pas à une logique de l'objet. Si nous lui attribuons une réalité en soi d'objet unique et défini, nous avons une chose statique, immuable; si elle ne représente qu'un point de vue, un concept que nous pouvons utiliser mentalement, elle pourra être utilisée à la fois de façon réaliste et fictionnelle. » Claudio Marra (1987 : 256).

à-dire la relation entre la photographie et son propre sujet dans notre esprit. Le terme de fiction en photographie ne concerne donc pas l'intériorité de l'oeuvre³⁶, comme dans le film, mais sa relation avec l'extérieur. En cela, la perspective fictionnelle engagée dans l'image photographique n'est pas de même nature que celle qui caractérise le film de fiction : on pourrait dire, en empruntant des termes utilisés dans l'analyse filmique, que la fiction est *off* dans la photographie, alors qu'elle est *in* dans le film.

A partir de ces éléments d'analyse concernant les dimensions de la réception spectatorielle, on doit donc admettre que photographie et cinéma construisent des sujets-spectateurs fondamentalement différents. Le rapport à l'espace de l'image et le rapport de l'image à l'espace de lecture, le rapport de l'image au temps de lecture et le rapport au temps dans l'image, les usages socio-culturels dominants de l'image et les perspectives idéologiques de la représentation dans l'image déterminent spécifiquement les conditions de réception de la photographie et du film; celles-ci mettent en jeu des attitudes de lecture différenciées et des réactions psycho-affectives et cognitives de nature fondamentalement distincte, que Raymond Bellour (1990 a : 75) a pour sa part décrites en s'inspirant de Roland Barthes :

³⁶ Sauf lorsque l'oeuvre en question est une photographie *de fiction*, c'est-à-dire lorsque la scène photographiée a été inventée par le photographe.

« D'un côté le mouvement, le présent, la présence. De l'autre l'immobilité, le passé, une certaine absence. D'un côté le consentement à l'illusion, de l'autre une quête d'hallucination. D'un côté une image qui fuit, mais nous prend dans sa fuite; de l'autre une image qui se donne toute, mais dont le tout me dépossède. D'un côté un temps qui double la vie, de l'autre un retournement du temps qui finit par buter sur la mort. »

1.4 - ELEMENTS D'ANALYSE RELATIFS AUX FORMES DE REPRESENTATION PHOTOGRAPHIQUE ET CINEMATOGRAFIQUE.

Toute représentation peut s'analyser en termes d'expression et de contenu pour lesquels on distingue les niveaux de substance et de forme. Dans le cadre de cette étude, il me semble pertinent de ne prendre en compte que des éléments d'analyse relatifs à la question de la forme, dans la mesure où ils permettent de comparer représentation photographique et représentation cinématographique dans le sens de la problématique posée. Par ailleurs, on sait que le cinéma utilise cinq substances d'expression alors que la photographie se limite à deux (l'image pouvant inclure des mentions écrites), et qu'au niveau du contenu, les thèmes dont il est question au cinéma et dans la photographie peuvent être abordés en fonction de critères génériques propres à chaque domaine et variables selon des données artistiques, sociales, culturelles et idéologiques.

Pour ce qui est de la forme de l'expression et du contenu, image photographique et film narratif présentent un ensemble d'oppositions et de différences marquées. Bien qu'ils se définissent comme des images bidimensionnelles, ils se distinguent par leur mode de structuration et par les configurations perceptives et cognitives que l'on doit aborder en

fonction des actes spécifiques qui les produisent³⁷. Jean Douchet (1984) en donne un aperçu :

« La photo saisit l'instant et le fige, mais cet instant durera éternellement. A l'inverse l'image mobile introduit la durée (il faut bien que l'action filmée ou le mouvement des images s'accomplisse) mais à l'intérieur de cette durée l'image mobile devient fragile, constitutivement fugitive, sans trace. La photo introduit la permanence, alors que le cinéma instaure l'éphémère.

L'espace de la photo, cadré une fois pour toutes, devient définitif et semble prédéterminé. Celui du cinéma n'est qu'un espace transitoire. »

On peut compléter la remarque de J. Douchet en relevant d'autres points de divergence qui se rapportent d'une part à la forme expressive et d'autre part à la forme du contenu de la représentation.

³⁷ P. Dubois et J.M. Schaeffer ont insisté, chacun à sa manière, sur l'impossibilité de concevoir l'image photographique en dehors de sa pragmatique, en dehors de l'acte qui la génère : « (...) avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être. » P. Dubois (1983 : 9); « (...) l'image photographique est, dans sa spécificité, la résultante d'une mise en oeuvre du dispositif photographique dans sa totalité. » J.M. Schaeffer (1987 : 13). Il est clair que cette considération s'applique également au niveau du film.

1.4.1 - LA FORME DE L'EXPRESSION.

Il est courant d'insister sur le fait que l'image filmique exprime du mouvement alors que l'image photographique exprime l'immobilité³⁸. Dans l'image filmique, la présence visible du mouvement (et son absence éventuelle) naît à partir de la succession invisible d'instantanés photographiques sur l'écran. On sait que le film n'est visible sur l'écran que si la suite des photogrammes qui le constitue est mise en mouvement, défile dans l'appareil de projection, pour fusionner en des images cinétiques. Ainsi, tel qu'il est perçu à l'écran, le film offre en général au spectateur, à propos du mouvement des objets et des êtres représentés, une perception proche de la perception naturelle, à laquelle s'ajoute la perception de la mobilité de la représentation qui s'apparente à la mobilité du regard. Au niveau du

³⁸ Ce n'est pas l'avis de Régis Durand (1988 : 20-22) : « Opposer photographie et cinéma par l'absence ou la présence du mouvement dans l'image n'a pas grand intérêt. Mieux vaudrait sans doute se pencher sur ce que l'une ou l'autre ont en commun, c'est-à-dire la coupure, la nécessité de la coupure pour que cela se reconstitue autrement. Au cinéma, c'est dans l'enchaînement des images et des plans que s'inscrit cette coupure : soit que le mode d'enchaînement tende à la gommer pour donner la plus grande illusion de continuité; soit au contraire que la coupure vaille pour elle-même et devienne le point de départ de nouveaux agencements. Dans la photographie, la coupure est constitutive, première : c'est un prélèvement instantané. (...) Toute photographie, alors, est un photogramme d'un "film quelconque". Ce qui est une manière de dire non point tant qu'elle garde en elle quelque chose de la dynamique du film (de la diégèse imaginaire), mais qu'elle exhibe le bord vif d'une coupure (ce qui la rend apte à se recombinaison diversement, à ouvrir d'autres fenêtres. »

plan, qui est l'unité minimale de représentation d'un champ visuel, repérable par le spectateur, un mouvement peut être perçu, sur le mode d'une illusion, comme étant soit les déplacements des éléments visuels, soit le déplacement du champ visuel lui-même (variations optiques, mouvements et déplacements de la caméra).

Dans l'image photographique, l'arrêt du mouvement est le principe même de l'acte photographique. Il se manifeste par le prélèvement, le figement, la fixation d'un instant représenté sur un support matériel, le papier. L'image photographique, visible sur une épreuve, est un instantané immuable et muet, qui désigne l'interruption; elle donne à voir la privation active du mouvement des êtres et des choses. Statique, elle permet ainsi la perception continue d'un fragment, d'un extrait.

La logique du mouvement gouvernant le film et la logique de l'arrêt finalisant la photographie font que les images ont des caractéristiques formelles spécifiques. Le film est composé d'images multiples, changeantes et évanescentes, soumises à une disposition linéaire et à la logique de la succession, du flux, elles disparaissent nécessairement les unes à la suite des autres pendant la projection : ce sont des images temporalisées, variant dans le temps. Les images filmiques sont discontinues, elles font l'objet d'un montage qui règle l'ordre, la durée et le rythme, elles entretiennent des rapports de contiguïté sérielle et séquentielle. Le film à l'écran apparaît donc

comme un continuum d'images mouvantes (et de sons), une forme évolutive selon un programme.

A l'inverse, l'image photographique est une unité isolée, constante et autonome. Dans l'image photographique, la suspension du mouvement équivaut à une pause définitive, à un arrêt continu. C'est une forme fixe et persistante, une image non temporalisée, invariante dans le temps.

En tant que formes expressives, l'image photographique et le film se situent dans un rapport d'antagonisme, car ils obéissent à des logiques de représentation contradictoires, mais qui ne s'excluent pas (comme on le verra par la suite, la mobilité peut inclure l'immobilité). Ce rapport antagoniste se prolonge lorsqu'on aborde la forme du contenu et en particulier les catégories de l'espace et du temps qui structurent l'acte de représentation.

1.4.2 - LA FORME DU CONTENU.

L'image photographique et le film narratif sont perçus comme des expériences visuelles relevant de la logique de l'enregistrement, mais la première fait plutôt référence à un acte de prise ("prendre une photo"), alors que le second renvoie davantage à un acte de réalisation ("faire un film"). Ils posent donc différemment le rapport à l'espace et au temps au niveau du représenté : chaque acte de représentation opère un traitement spatio-temporel spécifique. Il ne s'agit pas ici de traiter les questions importantes concernant les rapports à l'espace et au temps de l'image photographique et du film, mais de cerner les principales différences et oppositions à ce sujet entre les deux formes d'images. Pour ce faire, on partira de l'idée que l'image photographique se singularise comme une *coupe* spatio-temporelle, le film comme une *construction* spatio-temporelle.

C'est à Philippe Dubois (1988 : 153) que l'on doit l'approche de la photographie en tant que coupe spatio-temporelle réalisée lors de l'acte qui la constitue :

« L'image photographique, en tant qu'elle est indissociable de l'acte qui la fait être, n'est pas seulement une empreinte lumineuse, c'est aussi une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait tout entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du *cut*, qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue.

Temporellement en effet - nous l'a-t-on assez répété - l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une *tranche*, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement *taillée dans le vif*. »

L'image photographique est donc simultanément l'arrêt prolongé du temps et le détachement soustractif d'un champ spatial. Le film, lui, est la représentation d'une suite d'évènements diégétiques, structurés spatialement et temporellement : il est écoulement, durée, addition, mobilité, déplacement, progression. Le film est l'objet d'une construction qui procède par la mise en séquence, les articulations, les combinaisons de plans définis comme des blocs d'espace-temps (ou de blocs d'espace-durée), pour former un ensemble spatio-temporel. Dès lors, ce qui importe au niveau de cet ensemble ne réside pas tant dans les données spatio-temporelles particulières des unités filmiques enregistrées, que dans les rapports entre les fragments d'espace-temps, perçus au niveau des raccords effectués lors du montage.

Il faut rappeler d'emblée que la notion de coupe à propos du cinéma est présente chez Gilles Deleuze (1983 : 9-22), mais il distingue coupe immobile et coupe mobile. La coupe immobile est la captation instantanée d'une image (ce qui est le cas de la photographie) et elle

peut représenter soit un instant privilégié (l'instant décisif, la pose), soit un instant quelconque. Dans ce dernier cas, la photographie instantanée est une des quatre conditions déterminantes du cinéma³⁹. La coupe mobile (le photogramme pour G. Deleuze) est la captation d'un mouvement, compris comme indivisible. Elle rend perceptible la durée comme facteur interne au mouvement, sous la forme d'un moment quelconque. Ainsi, le cinéma est « le système qui reproduit le mouvement *en fonction du moment quelconque*, c'est-à-dire en fonction d'instants équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité ». Mais on doit ajouter que le système du cinéma ne donne pas à voir des coupes, un photogramme n'est jamais visible en tant que tel : en cela, le cinéma fait disparaître en lui la photographie⁴⁰.

³⁹ Les trois autres conditions citées par G. Deleuze sont les suivantes (id : 14) : l'équidistance des instantanés, le report de cette équidistance sur un support qui constitue le film, le mécanisme d'entraînement des images.

⁴⁰ Cette disparition provient essentiellement du mouvement inéluctable de la pellicule de cinéma qui, d'une part, fait disparaître la différence entre pose et coupe dans l'équidistance entre photogrammes sur la pellicule, et d'autre part, implique un défilement continu des photogrammes qui n'en laisse aucun s'installer comme image photographique.

1.4.2.1 - LE RAPPORT AU TEMPS.

- LES ARTICULATIONS TEMPORELLES.

En tant que coupe temporelle, l'image photographique se conçoit comme un arrêt dans la course du temps, comme un « trou » du temps, elle impose une temporalité décomposée, saisie « au coup par coup ». Le temps qui est contenu dans la photographie « n'a évidemment rien à voir avec le Temps (D. Roche, 1982 : 155). Le temps dans la photographie se réduit à un instant spécifique que Philippe Le Roux (1992 : 44) définit ainsi :

« Que reste-t-il du temps ? A peine un présent, plutôt une nouvelle forme sans durée, discontinue, la plus intense, la plus dense : l'Instant. L'Instant n'est pas l'exténuation ou l'unité de mesure de la durée, mais une autre matière temporelle, équivalente à un pur présent sans durée, sans successivité, sans discursivité. »

Mais l'instant de la coupe temporelle est pour P. Dubois (id : 158-168) un instant éminemment paradoxal, qui « n'exclut ni un certain rapport à la *durée* ni l'existence d'une grande *mobilité* intérieure ». C'est un instant synchrone (la trace photographique est isomorphe et simultanée), irrémédiable. Il devient un instant sans durée, perpétuel, éternisé (saisi une fois pour toutes), sorti du temps chronique, « un aparté du temps » (D. Roche, 1982 : 138), qui entre

dans une « temporalité nouvelle, séparée, symbolique, celle de la photo », une temporalité figée dans une infinie durée, que P. Dubois désigne comme le *hors-temps de la mort*. Ainsi, l'acte photographique, impliquant l'idée d'un passage d'un temps évolutif à un temps figé, permet de penser la photographie comme « thanatographie » (« *trancher dans le vif pour perpétuer le mort* »), comme « médusation » (« être figé, transi, statufié pour avoir été vu - pour s'être vu soi-même comme autre »).

On peut donc retenir que, dans l'acte de la représentation photographique, la coupe temporelle instaure un rapport entre deux temporalités hétérogènes : il y a l'instant capté, bref, choisi dans la continuité du réel, définitivement sans durée, hors-temps, transféré dans l'acte même de la coupure dans une temporalité immobilisée mais qui dure, celle de la représentation.

Si « la photographie transmet à son spectateur le temps de l'évènement lumineux dont elle est la trace » (Jacques Aumont, 1990 : 127), un temps capté que l'on ne peut jamais connaître naturellement, le film de fiction, en tant que récit, « monnaye » un temps dans un autre temps⁴¹ : il y a le temps de l'histoire « virtuel, postulé,

⁴¹ « (...) une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, et c'est par là que le récit se distingue de la *description* (qui monnaye un espace dans le temps), ainsi que de l'*image* (qui monnaye un espace dans un autre espace). » (C. Metz, 1968 : 27).

imaginable, éventuellement évaluable », et le temps du récit, « réel, mesurable, calibré » (André Gardies, 1993 a : 86). Ainsi, le film narratif construit deux temporalités distinctes mais articulées : une temporalité diégétique (celle des événements dans le monde postulé par la diégèse), et une temporalité narrative (celle des événements dans le film).

André Gaudreault et François Jost (1990 : 104-126), entre autres, ont appliqué dans le champ du film la méthode d'analyse des articulations entre ces deux axes temporels, mise au point par Gérard Genette (1972) pour le roman, en tenant compte de la spécificité visuelle du film⁴². Ces articulations entre les événements supposés survenir dans la diégèse et les événements racontés peuvent s'étudier selon trois niveaux : l'*ordre* (les rapports de succession - le flash-back, les sauts en avant -, les formes d'expression de la simultanéité), la *durée* (les relations d'égalité, d'infériorité ou de supériorité entre le temps du récit et le temps de l'histoire, à l'échelle de la séquence et du film) et la *fréquence* (le récit singulatif, le récit répétitif et le récit itératif).

⁴² On peut se rapporter également à l'analyse d'André Gardies (1993 a : 85-98), proche de celle de Gaudreault et Jost, pour qui il serait préférable d'envisager à propos du film « une multitemporalité » car chaque matière de l'expression est susceptible d'être investie par une temporalité propre.

- LA REPRÉSENTATION DU TEMPS.

A propos du fonctionnement du temps, Jean-Marie Schaeffer (1987 : 64-66) note que l'enregistrement du temps⁴³ par l'image photographique est à l'origine du décalage spécifique entre le passé et le présent. Ce décalage existe aussi dans le cas de l'image filmique, mais il est neutralisé pendant la réception, car l'image filmique est investie par la durée et son déroulement est reçu « comme quasi-flux perceptif actuel ». L'image photographique ouvre l'écart temporel en faisant surgir le passé, alors que l'image filmique réduit l'écart en se rapportant au présent. Pour J.M Schaeffer, dans l'image photographique, la dimension temporelle est une fonction de l'indice, alors que dans l'image filmique, elle est une fonction de l'icône (id : 65) :

« Dans l'image immobile qu'est la photographie, l'écart temporel naît du savoir de l'*arché*, c'est-à-dire du fait que nous savons que l'icône est la rétention visuelle d'un instant spatio-temporel « réel » : le temps photographique est d'abord le temps physique (le moment et la durée) de la formation de l'empreinte. La réception le prend en charge

⁴³ Pour Jean-Marie Schaeffer, l'image photographique ne peut enregistrer le temps que sous la forme d'un étalement spatial : « ce qu'elle reproduit sous forme d'étalement spatial, c'est le changement dans le temps, donc la translation d'objets, qu'elle reproduit toujours comme co-présentation des différents états spatio-temporels qui se suivent. »(id : 64).

dans la mesure où elle ouvre l'écart temporel entre la rétention visuelle de l'icône et l'enregistrement indiciel, écart dans lequel l'icône est ancrée *en tant qu'indicielle*. Dans certains contextes réceptifs et dans certaines réalisations imagées, l'icône photographique peut ainsi, au-delà de tout thème ou sujet, devenir l'indice pur du temps. »

De ce fait, J.M Schaeffer souligne un point important : l'image photographique indicielle est une « *image du temps* », et l'image filmique indicielle ou non est une « *image dans le temps* ». On rejoint ainsi l'idée d'André Bazin (1985), pour qui la photographie embaume le temps, elle le soustrait à sa propre corruption. De même, Christian Metz (1989 : 170) va dans le même sens lorsqu'il indique que la photographie « continue éternellement à nous montrer du doigt (de l'index) ce qui a été vu et qui n'est plus ».

D'autre part, en s'appuyant sur l'idée que, dans la photographie, la coupe temporelle est passage et perpétuation, P. Dubois (1988 : 165-168) va au-delà de la fixité de l'arrêt définitif sur image et montre que dans l'instant photographique s'installe une faille, que dans ce point temporel s'ouvre un espace qui suscite un mouvement interne chez le sujet photographe, « des allers et retours au sein même de l'acte photographique ». Dans l'acte photographique, il y a connexion mais aussi coupure (id : 86-93): il y a un principe de proximité mais aussi un principe de distance fondamentale, spatiale et temporelle, qui introduit dans la logique indicielle de l'image le principe d'un écart, d'une

séparation entre le réel et sa représentation. Il s'agit, pour P. Dubois, de « *l'effet-Blow up* » de la photographie : il y a dans le représenté un décalage, quelque chose que nous n'avions pas vu et qui était présent au moment de la coupe, qui induit le sujet à la mouvance, au déplacement « dans l'image, puis entre les images, puis de l'image à l'objet, de l'objet à l'image, *dans le dispositif*, comme s'il courait après une impossible adéquation, comme s'il s'agissait de rattraper un retard par principe irrécupérable »⁴⁴. L'instantané photographique peut ainsi s'accompagner d'un décalage spatio-temporel, grâce à ce que l'on pourrait appeler, en empruntant un terme de chimie, des *effets-retards* dans la perception qui enclenchent une mobilité d'ordre mentale chez le spectateur en fonction de ses attentes et de son savoir supposé.

⁴⁴ Ciro Bruni (1987 : 354) va dans le même sens que P. Dubois, en questionnant la nature de l'anecdote en tant qu'empreinte directe et signe physique dans la photographie : « Comment l'anecdote peut-elle en même temps n'être que l'indice d'un objet qui a réellement existé (connection physique propre à la photographie), et un abîme entre cet objet et ce qui a existé et qui n'est plus ? L'anecdote photographique est, comme le décrit Barthes, un détail sans code, qui n'affirme rien, qui n'est pas destiné à éclairer le dessous des choses, comme en peinture, et pourtant émanation du référent qui intentionnalise une forme « fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps »(1980 : 177), propre à nous faire rêver et à éveiller en nous une quantité de souvenirs ensevelis. L'anecdote photographique, loin de nous avoir livré son mystère, tient au secret le détail qui, à la fois, illustre et dé-réalise une forme prosaïque et une intensité pure, une connection mortifère, et la mouvance imaginaire, une co-présence existentielle et ce constat d'absence qui nous renvoie sans cesse de l'image à l'objet et de l'objet à l'image. »

Si l'image photographique est bien une image du temps, un *punctum temporel*, et en ce sens on admet la primauté du temps sur l'espace dans la photographie⁴⁵, le film construit *du temps en images*. Le temps diégétique est un temps reconstitué, « synthétisé » (Jacques Aumont, 1990 : 181-189), par le collage/montage de fragments temporels, un temps le plus souvent linéaire mais aussi pluriel, pouvant se rapporter au passé, au présent ou au futur. C'est également un temps qui présente des traits de discontinuité (les ellipses comme fractures

⁴⁵ L'écrivain et photographe Denis Roche est explicite à ce sujet (1982 : 73) : « Ce qu'on photographie, c'est précisément l'instant où l'on fait la photo. C'est évident que c'est *ça* qu'on photographie. Tout le reste, qui consiste à faire une belle photo, à se singulariser artistiquement, est extraordinairement secondaire par rapport au réel de l'instantané photographique ».

Il faut signaler la thèse radicalement opposée de Mario Costa (1989 : 19) pour qui la photographie n'est pas le souvenir d'un instant mais celui d'une forme : « Toute réflexion sur le temps concernant la photographie est (donc) erronée. La mémoire photographique se caractérise par son incapacité à rappeler le temps et par sa capacité à conserver une forme. Le destin temporel de la chose photographiée et les suggestions temporelles que la photographie peut fournir sont étrangères à sa mémoire. Les seuls moments qui importent à la mémoire photographique sont ceux de son activation physique, photochimique : le moment de la prise de vue, du développement et de l'impression. Pour le reste, la notion temporelle est étrangère à la photographie. La mémoire photographique n'a pas de temps intérieur propre, elle annihile en elle la dimension du temps pour se donner au temps externe, à la durée réelle, dans laquelle elle se dissout, comme une chose quelconque. La photographie qui ignore tout du temps intérieur, entretient un rapport homologue et naturel avec le temps réel ».

La remarque de M. Costa rappelle à juste titre que la temporalité de l'image photographique n'a de sens que pour le photographe ou le lecteur. Mais dans la photographie *in sé*, dans sa mémoire, le temps ne peut apparaître.

dans la continuité temporelle) et de déformation (ralentissement, accélération, réversion). La représentation du temps au cinéma est donc marquée par une complexité qui apparaît comme une volonté d'explorer le temps, à travers des modes de stratification, de destructuration ou de dérégulation.

Gilles Deleuze (1983-1985) a étudié les aspects philosophiques de cette complexité à travers deux concepts : l'image-mouvement comme représentation indirecte du temps dans le cinéma dit classique, l'image-temps comme représentation directe du temps dans le cinéma dit moderne⁴⁶. Il est intéressant de noter que, dans son étude sur l'image-temps, G. Deleuze considère qu'elle est apparue le mieux dans « les plans vides » chez Y. Ozu, des plans assimilés à des natures mortes, et les définit comme des images pures et directes du temps : « les espaces vides ou déconnectés, s'ouvrent sur les natures mortes comme pure forme du temps. » (1985 : 357). La possibilité pour l'image filmique d'être une image pure du temps relativise donc la proposition de J.M. Schaeffer, citée précédemment, dans laquelle elle apparaît comme une image dans le temps.

⁴⁶ Un exemple de cette complexité du temps au cinéma est l'image-cristal deleuzienne (1985 : 92-128), « image biface, actuelle et virtuelle à la fois », « unité indivisible d'une image actuelle et de « son » image virtuelle », point d'indiscernabilité entre « l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve ».

Or, on peut concevoir ces « pures situations optiques » dans le cinéma d'Ozu, coupées de tous prolongements, comme des images présentant de fortes analogies avec l'image photographique : en effet, ces plans vides, qui ont proliféré dans le cinéma moderne d'après guerre, sont des plans rigoureusement statiques, où la fixité du cadre et l'absence apparente de mouvement rappellent les caractéristiques de l'image photographique, et d'une certaine manière évoquent l'arrêt du temps spécifique à la photographie. En ce sens, l'image-temps deleuzienne, en tant que signe de rupture du « schème sensori-moteur », est une image pure du temps dont la forme peut être proche de l'image photographique, et dans ce cas, à propos de laquelle on peut parler d'*effet photographie* (je développerai cette notion dans le chapitre 2). La forme photographique de certaines images filmiques apparaît donc comme l'une des figures visuelles qui traduisent le phénomène d'exploration du temps au cinéma.

Il faut enfin remarquer que le temps représenté au cinéma, construit dans et entre les images, l'est tout autant par le spectateur qui est amené de fait à organiser le temps diégétique à partir des rapports temporels entre les images, s'il veut comprendre l'histoire racontée. Ce temps relève donc essentiellement de la cognition et de l'imagination, alors que le temps représenté dans la photographie, instant coupé et retranché, est plutôt de l'ordre de la perception, dans la mesure où l'instantané unique ne donne qu'une seule référence mais avec force, celle du passé.

1.4.2.2 - LE RAPPORT A L'ESPACE.

- L'ESPACE REPRÉSENTÉ.

En tant que coupe spatiale, l'image photographique se définit pour P. Dubois (id : 169-170) comme « un espace à prendre (ou à laisser), un prélèvement dans le monde, une *soustraction* qui opère en bloc ». C'est un espace qui fonctionne en tant que « coupure, extraction, sélection, détachement, prélèvement, isolement, enfermement (...) ». L'image photographique, par l'acte qui la génère, est une découpe dans « le continuum de l'espace référentiel », « une portion d'espace prélevée ». Pour Denis Roche (1982 : 124-125), la découpe est un acte qui rajoute du sens :

« Que fait le photographe ? Il cadre. Non : il *découpe* l'espace. Le photographe découpe du réel, ce qui veut dire qu'avant tout il évacue le reste, ce qui était autour. C'est donc bien ça : il recentre, il mobilise vers l'intérieur, il comble la « médulla ». D'où cet effet de rajout de sens, il rend vrai le réel. »

Cet espace représenté est sujet à une organisation autonome par la fonction du cadre qui « institue nécessairement un système de positionnement des éléments présents dans son espace par rapport aux limites qui le circonscrivent. » (id : 193). Dès lors, apparaissent la question du cadrage et celle de la composition qui concernent l'espace

de représentation⁴⁷. On sait que les règles du cadrage et les codes de la composition relèvent de conventions culturelles plus ou moins respectées, qu'il mettent en jeu un ensemble d'effets esthétiques variables, complexes, en fonction de la répartition des figures et des motifs dans l'espace de représentation. Mais P. Dubois (id : 194) fait remarquer que :

« Ce qu'il ne faut à aucun moment perdre de vue, c'est qu'en fait, toutes ces stratégies compositionnelles, quelle que soit leur efficace ou leur valeur exacte, sont *inhérentes à toute découpe*. Elles ne sont pas (seulement) le produit d'un projet esthétique, d'une intention artistique préalable, d'une mise en scène délibérée du réel, elles sont (aussi et d'abord) une conséquence inéluctable du principe même de la coupe spatiale en tant que celle-ci donne un cadre à la représentation. »

L'espace représenté (l'espace du contenu de l'image photographique) s'articule ainsi à l'espace de représentation (l'espace du support de l'image). « C'est cette articulation entre espace représenté et espace de représentation qui définit l'*espace photographique* proprement dit » (id : *ibid*).

⁴⁷ « On notera que c'est toujours par rapport à l'espace de représentation que s'organise, à l'intérieur du champ, les figures de l'espace représenté. » P. Dubois (id : 193).

L'espace au cinéma est une donnée fondamentale, dans le sens où le récit filmique, en tant que suite d'actions caractérisée par un procès de transformation, se développe nécessairement dans un cadre spatial. D'une certaine manière, l'espace est premier par rapport au temps et au mouvement : « il figure sur le photogramme, le temps non » (André Gardies, 1981: 78), et le mouvement naît de la succession des photogrammes⁴⁸.

L'espace filmique se définit fondamentalement, comme le temps filmique, par ses deux composantes diégétique et narrative : « dès lors que le cinéma, grâce à l'image mouvante, donne à voir le monde diégétique, il ne peut le faire sans donner à voir, en même temps, l'espace constitutif de ce monde » (A. Gardies, 1993 a : 70). Cette appréhension relève autant du domaine de la perception que de celui de

⁴⁸ Cette primauté de l'espace sur le temps s'exprime également par le fait que l'espace sert d'appui à la temporalité pour qu'elle puisse s'inscrire au sein du récit : « le temps n'y est en devenir que lorsque l'on opère le *passage* entre un premier photogramme (qui est *déjà* espace) et un deuxième (qui est, lui aussi, *déjà* espace) » (Gaudreault-Jost, id : 79). C. Metz s'était déjà exprimé sur ce point : « Cette précession de l'espace n'a rien dans le principe qui nuise au déploiement sensible du temps, elle lui offre au contraire un support : le temps du cinéma, comme celui de la perception quotidienne, est toujours relatif à un espace, et ce qui est entraîné dans le temps, c'est l'image même, qui sans cesse modifie son espace sous nos yeux. (...) Au cinéma, comme dans la vie, on ne *perçoit* jamais le temps; on perçoit l'espace, et on perçoit le temps comme changement spatial. » (1972 : 71).

la cognition⁴⁹. A. Gardies (1993 b : 107-128) a insisté sur le fait que la construction de l'espace diégétique résulte pour une bonne part du travail d'interprétation du spectateur : il ne se réduit pas à une simple addition de lieux figurés dans les plans, mais il se compose à partir des relations d'ordre cognitif produites par le spectateur entre les personnages, les actions, les lieux. En ce sens, l'espace participe intensivement à la dynamique du récit, dont le trait majeur est l'effet de vectorisation. Pour A. Gardies (id : 108), cette fonctionnalité narrative de l'espace est d'importance :

« Si, en termes de dominante, on peut considérer que le passage de photogramme à photogramme au sein du plan prend en charge la figuration et la représentation de l'espace diégétique, que le passage de plan à plan au sein du syntagme participe essentiellement à la construction de ce même espace, le passage de syntagme à syntagme au sein du film ou de macro-séquences permet, lui, une appréhension cognitive de l'espace propre à la narration en cours. A mesure qu'avance le récit, sur la base des propositions filmiques, le spectateur élabore une sorte de modèle abstrait de l'organisation d'ensemble grâce auquel à la fois s'assure un

⁴⁹ Pour André Gardies (1993 b : 89), l'espace au cinéma n'est ni donné ni figuré (il est question de lieux, d'informations topographiques), il est à construire tant au niveau cognitif qu'à celui de la perception.

effet de cohérence et s'appréhende le jeu relationnel des diverses composantes spatiales. Une véritable topographie du récit se construit ainsi. »

En tant que construction, l'espace diégétique au cinéma est un espace virtuel recréé tant au niveau visuel que sonore. La construction visuelle s'opère à partir des informations fragmentaires sur les lieux, proposées dans les plans filmiques, des rapports spatiaux établis entre les plans et entre les séquences, et des relations spécifiques entre espace montré et espace suggéré. Le cadre spatial représenté est d'abord fragmenté, divisé, puis assemblé, agencé. Les rapports spatiaux, engendrés lors du montage⁵⁰, peuvent être d'identité ou d'altérité; dans le dernier cas, ils se subdivisent en rapports de contiguïté ou de disjonction proximale ou distale (Gaudreault-Jost, id : 92-98). L'espace filmique représenté apparaît donc comme un espace multiple, composite et pluriponctuel, alors que l'espace photographique représenté est unique, unitaire, homogène et uniponctuel. Ce dernier est un espace en réduction parfaitement clos, le premier est un espace en expansion ouvert sur l'espace non montré par un jeu d'articulations spécifiques.

⁵⁰ Il faut rappeler que la fracture spatiale, opérée avec le changement de plan à l'intérieur d'une séquence, est une des données autour de laquelle s'élaborent les stratégies discursives, narratives, esthétiques, idéologiques mises en jeu par le montage.

- L'ESPACE NON MONTRE : STATUTS ET FONCTIONS.

L'espace non montré a autant d'importance que l'espace montré, tant au niveau du film qu'à celui de l'image photographique, mais le hors-champ n'a pas le même statut ni les mêmes fonctions dans chaque représentation. Dans le geste de découpe spatiale, découpe mobile pour l'image filmique et immobile pour l'image photographique, le cadre soustrait une portion du champ et exclut tout le reste. L'espace hors-champ est l'espace proche du champ, immédiatement contigu, co-présent mais invisible puisqu'il est masqué par le cadre.

Pour Philippe Dubois (1988 : 170-171), le hors-champ photographique exprime « un reste, un résidu, un autre », mais ce qui n'est pas représenté est aussi important que l'énoncé photographique car il exprime dans le même temps « une présence virtuelle », « un au-delà de l'image parfaitement existentiel ». Il décrit ainsi la relation entre champ et hors-champ pour le spectateur :

« Plus exactement, il y a *relation* - donnée comme inévitable, existentielle, irrésistible - du dehors au dedans, qui fait que toute photographie se lit comme porteuse d'une « présence virtuelle », comme liée consubstantiellement à quelque chose qui n'est pas là, sous nos yeux, qui a été écarté, mais qui se marque là *comme exclu*. L'espace off, non retenu par la découpe, tout en étant absent comme tel du

champ de la représentation, n'en est pas moins toujours marqué originairement par sa relation de contiguïté avec l'espace inscrit dans le cadre : *cet absent, on le sait présent, mais hors-champ*, on sait qu'il a été là au moment de la prise, mais à côté. (...) Toute photographie, par la vision partielle qu'elle nous présente, se double ainsi nécessairement d'une *invisible présence*, d'une *extériorité* de principe, *signifiée* par le geste même de découpe qu'implique l'acte photographique. »

En tant que geste radical de coupe et de découpe, le cadre est à la fois un élément fondateur et un élément dynamique : dans le même temps, il isole une scène spatiale en éliminant irrémédiablement tout ce qui se trouve au-delà, et il suggère le hors-cadre inaccessible, l'espace « off » référentiel, non retenu et manquant. Cette suggestion est d'autant plus activée lorsque l'image photographique contient ce que P. Dubois appelle « des signes embrayeurs de hors-champ » (id : 173-186). Il relève ainsi une série de ces signes dont la finalité induit la possibilité d'évocation par le spectateur du tout auquel la scène spatiale prélevée se rattache⁵¹.

⁵¹ P. Dubois distingue trois grandes catégories de signes embrayeurs de hors-champ : les indicateurs de mouvement et de déplacement, les jeux de regard des personnages et les interventions de fragments de corps, les dispositifs de cadre dans le cadre et d'incrustation.

Contrairement à l'espace off photographique dont le statut est de rester définitivement hors-vue et livré à l'imaginaire du spectateur, l'espace hors-champ filmique est par principe évolutif : l'un reste définitivement invisible par le geste unique de prélèvement, l'autre est susceptible d'être vu en partie car il est soumis à la logique du plan et à celle du montage. La mobilité du cadre et la continuité entre le vu et le non-vu produite par la succession organisée des images fait que l'espace non montré peut le rester provisoirement et partiellement. En effet, le hors-champ peut devenir en partie visible pendant la durée du plan considéré, car le cadre filmique peut être une découpe mobile dans l'espace référentiel (panoramique, travelling). De même, dans une séquence, une partie du hors-champ d'un plan peut avoir été vue dans un plan précédent, ou devenir à son tour le champ représenté dans le plan suivant, par un changement d'axe de vision (l'exemple le plus évident étant le champ/contrechamp, où le champ représenté et le champ non montré le deviennent alternativement)⁵².

La vision de l'espace hors-champ est donc liée au mouvement du cadre, à la durée du plan et aux relations spatiales entre les plans. Elle s'articule intimement à la vision du champ proprement dit, puisque l'espace filmique dans le cinéma narratif se structure dans

⁵² Le hors-champ photographique est également visible dans une suite d'images photographiques conçues pour être montrées côte à côte : on pense évidemment au photoroman et à la séquence d'images photographiques, comme chez Duane Michals par exemple.

l'hypothétique passage du champ au hors-champ et inversement. La monstration de la permanente relation de continuité entre champ et hors-champ dans un segment filmique vise à produire une relative homogénéité de l'espace filmique représenté à l'intérieur de ce segment.

De nombreuses analyses ont démontré que le hors-champ est cet espace dynamique dans lequel s'investit en puissance le récit. C'est un espace fictionnel, dynamisé par les effets de la dialectique absence/présence⁵³, à partir duquel se développent les finalités narratives dans le temps⁵⁴, se préparent des événements qui vont surprendre le spectateur, peuvent s'ancrer à certaines fins énonciatives des bruits, des voix, des musiques. L'espace hors-champ définit ainsi un espace suggéré par la complexité expressive d'un espace absent

⁵³ J'entends ainsi les effets de présence, de manifestation, de suggestion de l'espace hors-champ, tels que les entrées dans le champ et les sorties du champ effectuées par les personnages, le regard off ou le regard caméra d'un personnage, les personnages ou les objets situés en amorce par le cadre, les sons off diégétiques dont la source n'est pas visible dans le cadre mais que le spectateur situe dans l'espace proche du champ.

⁵⁴ Pour Jacques Aumont (1989 : 30), le hors-champ est une réserve fictionnelle où le film va puiser, à certains moments, les effets nécessaires à sa relance. « Si le champ est la dimension et la mesure spatiales du cadrage, le hors-champ est *sa mesure temporelle*, et pas seulement de façon figurée : c'est dans le temps que se déploient les effets du hors-champ. Le hors-champ comme lieu du potentiel, du virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement : lieu du futur et du passé, bien avant d'être celui du présent. »

visuellement mais présent narrativement. Il sollicite la mise en place active d'un espace imaginaire chez le spectateur, au niveau duquel se manifeste, en fonction de son savoir et de la forme du récit, un jeu d'attentes, de désirs, de frustrations ou de réactions affectives.

L'ensemble de ces caractéristiques du hors-champ s'applique principalement au niveau du plan. Il revient à A. Gardies (1993 b : 95-98) d'avoir mis en évidence un hors-champ au niveau du syntagme qui serait d'ordre discursif et non optique. Il démontre qu'un champ et un hors-champ discursifs se construisent sur l'effacement, au niveau du syntagme, de la dualité optique du « champ/hors-champ », de telle sorte que « la stratégie déployée, au sein d'une scène ou d'une séquence par exemple, veille moins à régler le passage de plan à plan que d'un « champ/hors-champ » à un autre « champ/hors-champ » afin de produire un « champ/hors-champ » discursif » (id : 96). Le champ et le hors-champ mis en place par le discours filmique, au niveau du syntagme qui se fonde sur « un principe de constante expansion diégétique », construisent une organisation spatiale qui relève moins d'une perception visuelle que d'une perception cognitive. De cette manière, A.Gardies justifie la construction cognitive de l'espace diégétique à partir de la structure perceptive et discursive de l'espace représenté (id : 98) :

« Dans le passage de plan à plan au sein du syntagme narratif, la double relation du « champ/hors-champ » produit donc deux effets fondamentaux : une expansion de l'espace diégétique représenté en même temps qu'une construction cognitive de ce même espace. Dès lors le lieu, en tant que réalité physique et perceptive tend à s'effacer au profit d'une autre réalité, celle de l'espace. »

Il existe ainsi une distinction radicale entre le statut du hors-champ photographique et celui du hors-champ cinématographique, soulignée par P. Dubois (id : 172) :

« Dès lors, le hors-champ photographique n'a pas cette valeur de dynamisation (narrative, psychologique, etc.), il n'est pas un lieu de relance et de relais du récit, il ne fait pas partie d'un ensemble plus vaste où il aurait un statut fonctionnel, comme une pièce articulant une structure qui la subsumerait et lui attribuerait une finalité ailleurs qu'en elle-même. En photographie, le hors-champ n'est jamais que l'exclu singulier, immédiat et arrêté d'un étant-là visible. Voilà pour le *statut* fondamentalement différent des deux types d'espace off : en photo le hors-champ est *littéral*, au cinéma il est *métaphorique*. »

Au vu de ces rappels, on constate que les représentations du temps et de l'espace dans l'image photographique et dans le film narratif connaissent des traitements fondamentalement différents, tant au niveau des formes de structuration qu'à celui des formes d'appréhension produites par les actes de coupe et de construction qui constituent les deux types de représentation.

L'image photographique, dans sa réalité documentaire, manifeste simultanément en son sein le choix d'un instant arrêté et la sélection d'une découpe spatiale qui caractérisent l'état d'un référent situé dans le passé. Par sa forte présence figurative et sa fonction constative, elle engage généralement le spectateur à une activité de perception centrée sur l'image elle-même, elle montre, désigne, atteste, signale. Mais elle peut aussi être le prétexte à une activité imaginaire du spectateur dès lors que celui-ci interprète l'écart spatio-temporel entre le réel et sa représentation photographique, et permettre alors la distanciation.

Le film, dans sa virtualité fictionnelle, se constitue à travers la perception d'une suite ordonnée d'actions ou d'événements se développant dans un cadre spatial. Il s'organise en un ensemble spatio-temporel complexe, construit tant par le procès narratif, au cours duquel les situations se transforment en progressant d'un état initial à des états intermédiaires et vers un état final, que par l'activité cognitive du spectateur qui, durant le phénomène de participation, intègre les différentes informations et relations spatiales et temporelles en une structure diégétique imaginaire qui déborde le récit.

1.5 - ELEMENTS D'ANALYSE RELATIFS AUX MODES D'INTELLECTION DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET DU FILM.

Il s'agit de savoir en quoi l'image photographique et le film se distinguent ou s'opposent dès lors qu'on s'interroge sur l'interprétation des significations qu'ils impliquent. On peut traiter cette question à travers deux types d'approche, sémiologique et phénoménologique.

1.5.1 - L'APPROCHE SEMIOLOGIQUE.

Il ne s'agit pas d'aborder l'image photographique et l'image cinématographique à travers la théorie du signe. Du reste, par leur mode de production, elles ont la particularité commune d'appartenir à la catégorie que C.S. Peirce (1978) désigne sous le terme d'index, catégorie de signes qui entretient avec leur référent une relation de connexion physique, ce qui n'exclut pas la possibilité qu'ont ces images d'appartenir, dans leurs contextes de réception pragmatique et sociale, aux deux autres catégories sémiotiques, les icônes (signes fondés sur la ressemblance) et les symboles (signes par convention)⁵⁵.

⁵⁵ Pour sa part, J.M. Schaeffer (1987 : 59-104) a tenté de démontrer que le signe photographique est un signe complexe formé de deux fonctions sémiotiques. Dans un premier temps (id : 68-74), il définit l'image photographique comme une « icône indicielle » et explore sa portée sémiotique. Il délimite le champ des possibles

(la note continue sur la page suivante)

Il s'agit, par contre, de concevoir l'image photographique et le film comme des énoncés visuels élaborés par des actes spécifiques de communication et dont il faut décrire les mécanismes de signification.

D'emblée, et cela a été évoqué plus haut, un constat paraît s'imposer : le film est apte à raconter une histoire, une photographie ne l'est pas. Tel est le principe de base que C. Metz (1968 : 53-54) a établi, en soulignant l'impossibilité radicale qu'il y a, avec une image

sémiotiques en construisant un tableau à trois entrées en prenant en compte les trois dimensions qui constituent l'image photographique : l'objet (entités, états de fait), le representamen (indice, icône), et l'interprétant (temporalité, spatialité). Par le croisement des trois facteurs, il aboutit à huit figures pragmatiques, chacune générant une dynamique réceptive spécifique (id : 72) : la trace, le protocole d'expérience, la description, le témoignage, le souvenir, la remémoration, la présentation, la monstration. Dans un second temps (id : 101-102), Schaeffer qualifie l'image photographique à la fois d'indice iconique et d'icône indicielle : « Autrement dit, l'image photographique considérée comme construction réceptive n'est pas stable. Elle possède un nombre indéfini d'états, dont chacun est caractérisé par le point qu'il occupe le long d'une ligne continue bipolaire tendue entre l'indice et l'icône. (...) Le signe photographique est donc toujours caractérisé par une tension entre sa fonction indicielle et sa présence iconique. Cette tension intervient à de multiples niveaux. Nous avons vu par exemple, qu'au niveau de l'insertion temporelle de l'image, il existe une tension virtuelle entre l'actualité de la présence iconique et le savoir de l'*arché* qui la repousse dans le passé. La même tension se retrouve au niveau de la structuration de l'image, qui oscille entre le champ quasi perceptif et la figuration iconique. » Quant au caractère symbolique des indices, Schaeffer souligne qu'« il dépend des idiosyncrasies personnelles et culturelles du récepteur et n'est pas inhérent aux choses ou états de faits présentés en tant qu'indices analogiques » (id : 51).

isolée, d'accéder au langage⁵⁶, ce qui n'est pas le cas avec une succession d'images qui induit un « courant de signification ». La photographie, en général, ne peut ordonner une suite d'actions ou d'évènements dans un énoncé unique (sauf en alignant une série d'instantanés, comme dans le cas de la séquence). Elle ne fait que montrer un évènement sous une forme fragmentaire et indiciaire, qu'attester l'existence d'un objet ou d'une personne; elle ne peut que présenter la trace d'une occurrence saisie au vol, un point temporel statique. Elle est incapable d'assurer une organisation narrative dans une durée, avec un début et une fin. Ce que l'image photographique donne à voir ne correspond pas à la définition du récit chez C. Metz (id : 35) : « discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'évènements ». Il s'agit plutôt d'un énoncé tendant à figurer une découpe spatiale se référant à un instant en suspens d'une continuité

⁵⁶ « Car la photographie - proche parente du cinéma, ou très vague cousine de Bretagne ? - n'eut jamais le projet de conter des histoires. Quand elle le fait, c'est qu'elle imite le cinéma : elle étale dans l'espace la successivité que le film aurait déployée dans le temps, et sur la page du « roman-photos » le regard épèle dans l'ordre voulu les photogrammes qui dans ce même ordre auraient défilé sur l'écran. Le roman-photos est très souvent employé à raconter l'intrigue d'un film préexistant : conséquence d'une ressemblance plus profonde, qui découle elle-même d'une fondamentale dissemblance : la photo est si inapte à raconter que quand elle veut le faire, elle devient du cinéma. Le roman-photos n'est pas un dérivé de la photo mais du cinéma. Une photo isolée ne peut rien raconter; bien sûr ! Mais pourquoi faut-il que par un étrange corollaire deux photos juxtaposées soient forcées de raconter quelque chose ? Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage. » (id, ibid : 53).

événementielle réelle. En ce sens, l'image photographique ne constitue à la limite qu'un élément incomplet de récit; elle peut correspondre à une phrase alors que le film narratif est considéré comme discours.

La question de la signification de la photographie fait problème. Pour P. Dubois (1988 : 81-83), la photographie en tant qu'index n'est pas à priori signifiante, si on ne tient pas compte des effets de ressemblance et des effets de sens qui interviennent dans la lecture de l'image, et, dans l'absolu, on doit chercher *« à ne pas prendre cette affirmation d'existence pour une explication de sens »* :

« (...) on peut dire que la photo n'explique pas, n'interprète pas, ne commente pas. Elle est muette et nue, plate et mate. Bête diront certains. Elle donne à voir, simplement, purement, des signes sémantiquement vides ou blancs. (...) On voit donc que si l'index photographique, plus que tout autre moyen de représentation, implique quelque part un poids, une puissance, une plénitude de réel, celui-ci opère seulement dans l'ordre de l'existence et en aucun cas dans l'ordre du sens. L'index s'arrête avec le « ça-a-été ». Il ne remplit pas celui-ci d'un « ça-veut-dire ». La force référentielle ne se confond avec aucune puissance de vérité. La contingence ontologique ne se double pas d'une herméneutique ».

La signification de l'image photographique n'est pas immanente, elle est ajoutée par celui qui la regarde, la lit et l'interprète dans un certain contexte qui met en jeu des références perceptives, émotionnelles, temporelles, sociales, historiques, culturelles. M. Frizot (1988 : 28) indique les trois opérations qui font que l'on est amené à donner du sens à une photographie : une « *objectivation* de signes » (voir quelque chose), une « *identification* de certains de ces signes » nécessitant un certain savoir, une « *interprétation* » mettant en jeu plusieurs niveaux de savoir. Le problème est différent pour le film narratif dans la mesure où les images se succèdent et ne sont pas muettes, où il y a des locuteurs à l'image, parfois un ou des narrateurs, visibles ou non : la signification naît de la relation, de la combinaison entre les images, et entre images, paroles, musiques.

Cependant, il faut rappeler que l'on trouve chez Roland Barthes les éléments d'une réflexion divergente de celle de C. Metz. La phrase évidente qui correspond à la réalité de la photographie, « cela s'est passé ainsi », tend à montrer sa capacité de raconter un événement. Le « *punctum* » chez R. Barthes apparaît comme « le point de départ et le point d'articulation de la narrativité » (Jean Arrouye, 1990 : 42), comme le germe et le moteur d'un récit à inventer par le spectateur. Il ne s'agit pas d'une narration objectivée, d'un récit comme fait d'écriture, mais d'une fabulation, d'un récit activé par l'imaginaire subjectif, d'un fait de lecture qui fait appel à l'expérience vécue et au savoir culturel chez le spectateur. La narration photographique, se

développant de manière privilégiée dans les images « à forte tension situationnelle » (J.M. Schaeffer, 1987 :142-143), tente de combler l'indétermination événementielle due à l'instantanéité de l'image. Le spectateur, en attente de récit, imagine en fonction de son savoir latéral le prolongement de l'évènement vers l'avant et l'après afin de reconstituer la globalité événementielle. La narration ainsi entendue, comme construction fictionnelle de la contextualité événementielle, serait de l'ordre du probable et du vraisemblable, fonctionnant selon la logique des stéréotypes de reconnaissance que le spectateur construit à partir de ses expériences culturelles.

Dans le cadre d'une sémiologie générative, Michel Colin (1985 : 193-199) propose de reconsidérer cette question sous un autre angle, et aboutit aux notions de message et de texte pour différencier image photographique et film.

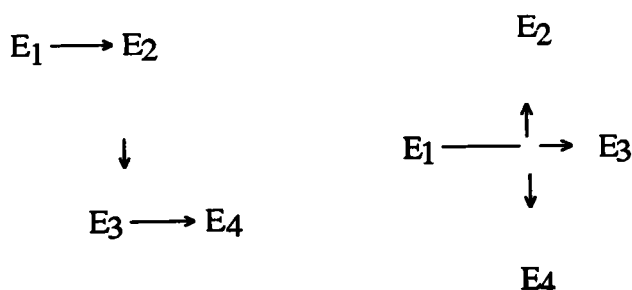
En premier lieu, il reconnaît à l'image photographique une complexité possible qui lui permet de raconter quelque chose : il peut y avoir en effet dans l'image un nombre infini d'énoncés, constituant un nombre de phrases qui correspond à une séquence discursive complexe. En second lieu, il remet en cause la conception de C. Metz basée sur la grammaire structurale, et réfute la distinction entre phrase et discours pour avancer celle entre discours et histoire.

En appliquant la grammaire générative et transformationnelle, M. Colin propose de définir photographie et film comme discours, c'est-à-dire comme un ensemble d'énoncés où la production de sens est fonction de la forme d'organisation textuelle. La distinction entre photographie et cinéma s'opère alors au niveau des relations entre les énoncés qui constituent le discours :

« Le film, en tant qu'il est succession d'images est fondé sur la dominance de la relation de concaténation, l'image photographique semble construite sur la base des relations d'expansion et de saturation »⁵⁷.

Partant de l'hypothèse que la relation de concaténation caractérise la forme narrative, tandis que celle d'expansion caractérise la forme discursive, tout en précisant que narration et « forme histoire » sont à dissocier, M. Colin propose de considérer que l'image

⁵⁷ Les relations de concaténation et d'expansion entre énoncés (E) peuvent être représentées de la manière suivante :



photographique est structurée en énoncé discursif⁵⁸, tandis que le film est structuré en « histoire ». Mais il remarque aussitôt que, même si l'image photographique peut apparaître aussi complexe que le discours filmique, elle ne peut pas être considérée comme texte, dans la mesure où elle n'est pas régie par des règles de progression, contrairement au film.

M. Colin est conduit à considérer le film comme texte, en appliquant les règles d'organisation textuelle du langage selon M.A.K. Halliday, cette dernière étant caractérisée par les notions de « thème » (syntagme nominal en tête de l'énoncé), de « rhème » (la suite de l'énoncé), qui structurent le message, et celles de « donné », et « nouveau », qui structurent « l'organisation informationnelle ». Il démontre que le film et l'image photographique, en tant que messages, sont structurés en thème-transition-rhème (en fonction des éléments placés à gauche et à droite), mais que seul le film, au niveau informationnel, est structuré en donné-nouveau puisqu'il est une suite d'images (un élément correspondant à une information nouvelle dans un énoncé deviendra, s'il réapparaît, un élément correspondant à une information donnée dans l'énoncé suivant). Puisqu'on ne peut pas appliquer les notions de donné et nouveau à l'image unique, l'image photographique se réduit à être un message.

⁵⁸ Dans ce cas, il s'agit du sens restreint que Benveniste donne à discours, c'est-à-dire impliquant l'inscription du sujet de l'énonciation dans l'énoncé et s'opposant à histoire.

Ce statut de message de l'image photographique est aussi relevé par J.M Schaeffer (1987 : 78-80). Il présuppose une triple contrainte qui n'intervient pas au niveau de la définition purement informationnelle de l'image : une émission intentionnelle, une reconnaissance du fait de cette intention comme étant de l'ordre d'un « vouloir-dire, et la reconnaissance de ce qui est visé dans le « vouloir-dire »⁵⁹.

La conséquence de cette forme de structuration du texte filmique est l'imposition d'un sens de lecture linéaire de gauche à droite. Dans un énoncé filmique, le thème situé à gauche, la transition au milieu et le rhème à droite, désignent au niveau du message le début, le milieu et la fin. Ainsi l'image filmique peut être considérée comme « vectorialisée » dans la mesure où sa lecture ne peut être faite que selon un certain ordre, de gauche à droite. Cette « vectorialisation » (U. Eco, 1978) de l'image filmique, structurée en texte, correspond

⁵⁹ Pour Schaeffer, il est nécessaire de distinguer information et message intentionnel au niveau de la photographie : « L'information photographique est essentiellement d'ordre indiciel et en tant que telle, (...) elle doit être définie comme fait réceptif instituant une relation de renvoi entre l'image et son imprégnant. La relation d'intentionnalité émettrice n'y intervient pas, ou plutôt, elle est entièrement facultative et non transmissible par l'image. Autre chose est le message, qui, contrairement à l'information, doit être défini du côté de l'émetteur : il constitue un acte communicationnel intentionnellement émis comme tel et dirigé sur un récepteur qui est censé en comprendre la signification. Le message ne transmet pas seulement de l'information, il « veut dire quelque chose », il possède une signification ».

dans notre culture à celle de la langue écrite, et impose selon M. Colin la dimension horizontale et le format rectangulaire de l'image.

Quant à l'image photographique, sa forme de structuration semble moins impliquer un sens de lecture de gauche à droite⁶⁰. Il est d'ailleurs fréquent de trouver dans le message photographique un cadrage au centre. De plus, même si le format rectangulaire et le cadre horizontal sont dominants, l'image peut être de format carré ou orientée verticalement (dans le cas du portrait), ce qui implique que le sens de sa lecture ne peut être régi par la vectorialisation que connaît l'image filmique. D'autre part, M. Colin introduit au niveau de l'image photographique deux règles de composition picturale qui permettent « d'avancer la coexistence de plusieurs parcours de lecture » : la règle de compensation fondée sur la distinction entre centre et pourtour, et celle d'asymétrie, qui découle de la règle d'or, fondée sur les distinctions entre gauche, droite et haut, bas. Ainsi, dans le cadre de la photographie, il y aurait deux principaux types de lecture selon le sens du regard que déterminent le format, l'orientation du cadre, la position

⁶⁰ Notant la relation forte au cinéma entre narrativisation et vectorisation, Roger Odin (1990 : 219) souligne le fait qu'en photographie les fonctions présentatives et monstratives sont davantage présentes que la vectorisation. Mais cela ne signifie pas pour lui que la photographie ne puisse pas raconter : « Quoiqu'en dise C. Metz qui affirme qu'il ne peut y avoir récit qu'à partir du moment où il y a plusieurs images (raconter supposerait le passage d'une à deux images), une image fixe peut tout à fait avoir une structure narrative : il suffit pour cela que la vectorisation corresponde à une structure actantielle du type conflit entre un Sujet et un Anti-Sujet ou relations entre un Sujet et un Objet de désir ».

des éléments et la composition de l'image : une lecture « vectorialisée » sur l'axe horizontal de l'image, prédominante, et une lecture « itinérante » ou « tabulaire » sur la surface de l'image.

François Jost (1983 : 345) propose une autre dualité de regards sur la photographie, en partant de la question du signe, qui vient compléter à mon sens la dualité de lectures émise par M. Colin. Il rejoint celui-ci sur le fait que la photographie n'est pas un texte :

« Le regard sur la photo semble presque insoutenable : soit l'on tente d'éviter l'objet lui-même, et l'on détourne les yeux de cette matière irréductible à *un* signe; soit on y pénètre, fixant son attention sur un détail, selon une sorte d'agrandissement. Dans les deux cas, on tente de résoudre le problème du signe : la première attitude tend à se débarrasser de celui-ci par un glissement direct vers le référent : « Je perçois le référent (ici la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme médium, *n'être plus un signe*, mais la chose elle-même ?) » (Barthes, 1980 : 77). La seconde attitude envisage la photographie *de l'intérieur*, considérant que chacun de ses éléments (traits, figures, grain, etc) ne sont lisibles que dans des agencements internes, ce qu'Eco (1972 : 212) appelle des « énoncés iconiques ». Centrifuge ou centripète, ces deux regards tendent à considérer également que la photographie n'est pas

un texte : soit c'est un morceau du monde même, soit c'est une surface que chacun peut balayer, à sa convenance, sans que le signifiant n'impose un ordre totalement obligé ou définitif »⁶¹.

La différenciation faite par M. Colin entre image photographique et film, l'une étant un message, l'autre un texte, s'inscrit dans le cadre de la macro-fonction textuelle du langage. Dans un article, écrit en collaboration avec Irène Wittek (1987), l'auteur analyse d'autres éléments de différenciation portant sur les interprétations sémantiques du film et de la photographie, et sur leurs rapports au récit et à la

⁶¹ On peut également signaler le point de vue de Henri Vanlier (1983 : 110-114). Il distingue deux grandes attitudes sentimentales devant la photographie : une attitude « oedipienne » (celle exemplifiée par R. Barthes) et une attitude « cosmologique » (qui pourrait se réclamer de Borges).

L'attitude « oedipienne » renforce les aspects de présence personnelle. Elle admet une certaine distance dans le temps (le « ça-a-été ») et s'efforce de nier l'abstraction dans l'espace (le spectacle est le référent). Par le truchement de l'image photographique, le spectacle est « censé être un messenger envoyant (*ou étant*) un message, voire un message sans code, une parole divine, *fatum*, un hochement de tête divin, *numen*. ». Le regardeur est alors le seul interprète intime du *secret* : il en retient les détails, les punctums.

L'attitude « cosmologique » suit la dissémination de la ressemblance dans le temps (« comment celui-ci a-t-il pu devenir cela ? quelqu'un est-il ou devient-il quelque chose ? ». La photographie est alors interrogation sur l'espèce humaine. « Les photos, par leur nombre, leur trame, leurs indices en chevauchement, leur transponibilité, montreraient-elles que la signification et le sens ne sont jamais que les précipitations fugaces d'un nuage de possibilités infiniment menues s'agrégeant plus ou moins heureusement en certains temps et lieux, sans se décider jamais ? ».

fiction. Ces éléments concernent les deux autres macro-fonctions du langage chez Halliday : idéationnelle et interpersonnelle.

Au niveau de la macro-fonction idéationnelle, M. Colin et I. Wittek partent du principe que l'interprétation sémantique d'un énoncé iconique se fait à partir d'une proposition : le spectateur associe des prédicats aux objets figurés qu'il identifie. En considérant une image photographique d'une maison et un plan de cette maison uni à un gros plan de visage, on peut leur associer respectivement les propositions suivantes : « *voici une maison* », avec le recours à un déictique, et « *le personnage représenté par le gros plan de visage regarde la maison* », sans le recours à un déictique. Pour M. Colin et I. Wittek, l'image photographique et l'image filmique ne semblent donc pas avoir le même contenu idéationnel (id : 68) :

« En termes logiques, nous dirions que dans le cas de l'image photographique de la maison l'interprétation sémantique lui associe des prédicats désignant des *propriétés* alors que dans le cas de l'image filmique il s'agit d'identifier des *relations*.

Dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler la sémantique générative, nous pourrions dire que les structures sémantiques sous-jacentes qui seront assignées aux énoncés photographiques et filmiques seront respectivement construites à partir des prédicats abstraits ÊTRE et FAIRE. »

Les deux auteurs s'appuient sur des faits de langage pour vérifier

leurs propositions théoriques : on dit « photographier quelqu'un » et « filmer quelque chose (une action) »; en photographiant quelqu'un, on montre ce qu'il est plutôt que ce qu'il fait, et en filmant quelqu'un, on montre ce qu'il fait. Dès lors, on peut différencier photographie et film par rapport à la question du récit. M. Colin et I. Wittek précisent qu'au niveau de la photographie, le récit est déduit, implicite : elle pose un prédicat « *être* » et présuppose un prédicat « *faire* », alors qu'au niveau du film, le récit est explicite : il pose un prédicat « *faire* » et présuppose un prédicat « *être* ».

Au niveau de la macro-fonction interpersonnelle, en distinguant photographie-image qui présuppose un discours sur l'objet représenté et photographie-discours qui présuppose un récit, les deux auteurs soulignent que toute photographie renvoie à un discours « *pré-construit* »⁶². Cela a des conséquences en ce qui concerne l'acte d'énonciation, « puisque la prédisposition de la photographie pour le prédicat « *être* » l'amène à inscrire dans l'énoncé un « *faire* » indiquant l'acte d'énonciation. » (id : 69). Ainsi il est possible de considérer que la photographie, ayant tendance à montrer ses marques d'énonciation, est plutôt caractérisée comme discours, alors que le film dans le cinéma narratif dominant, dont le principe est d'effacer ses

⁶² Colin et Wittek empruntent la notion de discours *pré-construit* à M. Pêcheux. Ce terme désigne « ce qui renvoie à une construction antérieure, en tout cas indépendante, par opposition à ce qui est "construit" par l'énoncé » (Pêcheux, M. 1975, *Les vérités de La Palice*, Maspéro, Paris, 88-89).

marques d'énonciation, est plutôt désigné comme histoire.

Au niveau de la macro-fonction textuelle, M. Colin et I. Wittek reprennent l'argumentation selon laquelle l'image photographique est constituée comme un message iconique unique et non comme un message verbal (sauf lorsqu'elle est associée à une légende). De ce fait, elle inclut une macro-fonction textuelle réduite puisqu'elle ne peut être comprise comme structure informationnelle (elle ne peut être analysable à partir de l'opposition donné/nouveau).

Finalement, dans le cadre de la sémantique générative, M. Colin et I. Wittek proposent de différencier image photographique et image filmique par leur mode de structuration : l'image filmique est dominée par la macro-fonction textuelle, alors que l'image photographique est fortement déterminée par les macro-fonctions idéationnelle et interpersonnelle. Ils en déduisent que l'effet fictionnel ne peut s'installer que si la macro-fonction textuelle est plus importante que la macro-fonction interpersonnelle, ce qui est le cas dans le film narratif.

1.5.2 - L'APPROCHE PHENOMENOLOGIQUE.

L'approche phénoménologique dont il est question ici se contente d'établir la distinction entre photographie et cinéma en tant que représentations imagées de phénomènes pouvant appartenir à un monde réel ou possible. Plus particulièrement, il s'agit d'expliquer en quoi ils se différencient au niveau de la façon dont ils reproduisent les expériences du monde, de l'imitation de la présentation du monde.

Autrement dit, il s'agit de décrire ce qui distingue photographie et cinéma quant aux conditions de perception et de signification qu'ils mettent en jeu, dans la mesure où ils imitent des phénomènes perceptifs considérés dans leur globalité.

On sait depuis les travaux d'U. Eco (1978) que la relation d'analogie n'a lieu qu'entre les conditions de perception de l'image et les conditions de la perception naturelle. Pour Jean-Marie Schaeffer (1987 : 36-37), cette thèse n'exclut pas l'existence d'un rapport logique entre objet réel et image analogique : « la représentation et la réalité font partie du même espace logique ». Dès lors, il convient de préciser que « l'analogie entre l'image photographique et la « perception commune » garantit la traductibilité du champ de l'image en champ perceptif, qui à son tour ancre l'image dans le champ logique de la réalité » (id, *ibid* : 37). Cette mise au point s'applique tout autant à l'image cinématographique, dans la mesure où le dispositif optique qui produit cette image est semblable au dispositif photographique : les images photographique et cinématographique sont toutes deux des empreintes indicielles traductibles en « champ quasi perceptif », cette traductibilité étant la finalité technique première du dispositif.

Cette double relation analogique/logique implique nécessairement l'existence d'un écart entre la perception de l'image et la perception de la réalité, d'un écart entre la représentation imagée d'un phénomène et la connaissance de ce phénomène dans la réalité, écart qui permet la traduction du champ imagé en champ quasi-perceptif. Cet écart (que justifierait l'emploi du terme quasi) résulte de la transformation du réel⁶³, opérée par le dispositif (photographique ou cinématographique) sur le fonctionnement duquel on possède un savoir que J.M. Schaeffer (id : 45-46) propose de nommer « savoir de l'arché » à propos de la photographie, et qui me semble transposable dans le cadre du cinéma. Il s'agit d'un savoir pratique diffus sur la mise en oeuvre du dispositif matériel et la genèse des images, « mettant en relation un certain nombre de gestes spécifiques avec des résultats spécifiques », et qui joue un rôle important dans le mécanisme de la reconnaissance des formes imagées.

Afin de saisir les différences entre les conditions de la perception naturelle et les conditions de perception impliquées dans la représentation photographique et cinématographique, et leurs conséquences induites en termes de signification, il est utile de rappeler

⁶³ Roland Barthes (1964 : 46) a un avis différent, la photographie est un message sans code : « dans la photographie, en effet - du moins au niveau du message au sens littéral -, le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de « transformation » mais d'« enregistrement », et l'absence de code justifie le mythe du « naturel » photographique ».

la nature de la transformation du réel. Pour cela, je me réfère explicitement à l'étude de Dominique Château (1983 a : 392-401) dont la réflexion me paraît stimulante, en s'inscrivant dans un cadre conceptuel où joue la complémentarité entre les disciplines (sociologie, histoire, psychologie, logique, linguistique).

D'une part, D. Château part de l'idée d'une relation de réciprocité entre perception et signification, en s'appuyant sur des travaux en psychologie expérimentale⁶⁴ : « la première analyse le réel en signifiés que la seconde utilise pour produire de nouveaux éléments du réel. D'autre part, D. Château reprend l'analyse sémiologique faite par U. Eco (1978 : 160) selon lequel un double système spécifique de codage opère respectivement au niveau des signifiants et à celui des signifiés de l'image : les codes de la représentation iconique et les codes

⁶⁴ D. Château se réfère à l'étude de Jean- François Le Ny, (« Sémantique et psychologie », *Langage* 40, 1975), qui montre qu'il y a des analogies entre d'une part, les instruments psychiques et les mécanismes de fonctionnement de la perception et d'autre part, les instruments et les mécanismes de la signification. Pour Château (id : 394), il semble en particulier que : « 1) Perception et signification se rencontrent sur un terrain très précis que j'appellerai le champ cognitif : ainsi, l'activité perceptive repose notamment « sur la mise en oeuvre d'invariants cognitifs et mnésiques (...) qui sont de même nature que des signifiés »(Le Ny, id : 23). 2) Inversement, l'étude de la composition sémantique d'une phrase, éclairée par l'analyse propositionnelle de la logique moderne, montre que « son schème général est celui de l'évènement de l'univers »(Le Ny, id : 22) ».

de reconnaissance⁶⁵. Mais il remarque que ces différents codages de l'image, en ne reproduisant que des instants de la perception, « sont autant d'instances qui *imitent la perception en la limitant* » (id : 395) :

« Bref, les images proposent à la perception naturelle un objet formé par un codage qui se déduit, moyennant toute une série de *défections* déterminées, des propriétés de la perception naturelle. »

Entre les conditions de la perception naturelle et les conditions de la représentation imagée qui jouent de la même manière, il y a donc un ensemble de défections liées au système culturel de codage, et imposées par le fonctionnement du dispositif technique. Autrement dit, la transformation du réel dont il est question s'opère sur la base d'une réduction du processus de perception, et cette opération étant intégrée dans le savoir de l'*arché*, intervient dans la reconnaissance des objets ou

⁶⁵ D. Château insiste sur l'idée que les codes de formation des images (projection sur un plan, cadrage, angle de vision), qui transforment un réel plus ou moins contigu à la prise de vue en une configuration visuelle artificielle, se rapportent aux « *limites physiques* de la représentation imageante ». La perspective est alors un moyen conventionnel et codique de contourner ces limites, « en visant, au moins idéologiquement, l'objectif du réalisme : non pas le réel ou « l'effacement » devant lui, mais l'illusion du réel - quelque chose qui n'est pas à l'image du réel, mais à l'image de son idée ». Et l'illusion fonctionne parce que « l'image travaille sur les mêmes signifiés que la perception » (id : 395).

des phénomènes représentés⁶⁶. Dès lors, situer et comparer la portée de cette opération dans le cadre de la photographie et du cinéma, revient à considérer le mode d'interférence du « codage global des signifiés », observable dans l'une et dans l'autre, avec la reconnaissance de ces signifiés.

D. Château (id : 396) rappelle la tripartition des phénomènes perçus implicitement ou explicitement, à partir des trois conditions premières de l'expérience perceptive du réel qu'ont identifiées l'analyse psychologique et l'analyse logique : un phénomène peut signifier soit un état (condition de permanence), soit un processus (condition de changement continu), soit un évènement (condition de changement discontinu). Selon lui, la défection globale imposée au réel par le médium photographique, et dont on a pu mesurer les détails à travers la question de la coupe spatio-temporelle effectuée lors de l'acte photographique, est telle que l'image photographique ne peut représenter qu'un état. Il est indéniable en effet que, de par son caractère d'image instantanée, il lui est impossible d'imiter la dynamique perceptive des conditions d'un processus ou d'un

⁶⁶ Pour sa part, U. Eco (1972 : 176) aborde la question de la similitude perceptive, non en termes de défections, mais en termes de règles de sélection (et donc d'élimination) de certains stimuli de la perception normale. De plus, il reconnaît (1978 : 160) que « dans le cas de représentation plus "réaliste", on peut relever des blocs d'unités expressives qui ne renvoient pas à *ce que l'on voit* de l'objet, mais à *ce qu'on en sait* ou à *ce qu'on a appris à en voir*. »

évènement. Outre la représentation d'un état d'objets inanimés, ou d'un état imposé à des objets animés, la spécificité du dispositif photographique limite l'image à ne pouvoir capter qu'un état fugitif prélevé au sein d'un processus ou d'un évènement. D'où la remarque de D. Château concernant la lecture de l'image, qui rejoint l'idée d'une projection du spectateur en dehors de la représentation photographique, d'un processus de fictionnalisation (R. Odin) ou encore la notion de « récit déduit et implicite » à propos de la photographie (M. Colin) :

« Dans chacun de ces cas, la lecture de l'image, en tant que réduction d'un évènement de l'univers à l'état photographique, consiste pour moitié dans l'identification des signifiés *présents* et explicites et pour moitié de signifiés *absents* et implicites, présupposés ou évoqués. Le terme « pour moitié » est approximatif, en ce sens qu'il y a une hiérarchie, selon un dosage variable, entre les deux opérations : l'injection de significations implicites est nécessaire pour limiter l'interprétation des significations explicites. »⁶⁷

⁶⁷ Partant de là, D. Château dégage trois modes exemplaires de lecture de l'image photographique selon des contextes indiciels :

- 1 - En fonction d'un contexte situationnel : la lecture est orientée par l'indication d'une contiguïté vécue entre la prise de vue et l'évènement représenté.
- 2 - En fonction d'un contexte indiqué : l'identification du référent peut déclencher une « chaîne anaphorique » qui relie à l'image un ensemble d'informations relatives à ce référent.

(la note continue sur la page suivante)

Au contraire, le cinéma peut signifier globalement non seulement une succession d'états, mais également des processus et, par conséquent toute forme d'évènement, considérée comme un changement d'état ou comme un résultat d'un processus. Le film, en tant qu'il est mouvement, variation, durée, montage d'images et de sons,

3 - En fonction d'un contexte suggéré : la lecture d'une photographie comme évènement est possible si, dans des conditions déterminées (parmi lesquelles on peut noter « *les stéréotypes de situation* » que l'on a en mémoire), une « chaîne anaphorique » se déclenche, qui relie au contenu de la photographie toute une série d'états ou de processus présupposés.

Ce dernier mode de lecture présenté par D. Château recoupe en partie celui de Peter Wollen, cité plus haut (p. 16-17). Ce dernier était amené à distinguer, en fonction des trois catégories de signifiés, trois types de photographies (d'art, d'actualité, documentaires). Mais il se plaçait dans un cas de figure particulier, à savoir que les photographies s'accompagnaient d'une légende, ce qui constitue une autre condition pouvant provoquer une chaîne anaphorique. Chez P. Wollen (id : 19), cela prend la forme de questions possibles au sujet du contenu de la photographie :

- à propos de la photographie documentaire : « va-t-il se passer quelque chose qui viendra conclure ou interrompre ceci ? »
- à propos de la photographie d'actualité : « comment était-ce juste avant et qu'est-ce que cela va devenir ? »
- à propos de la photographie d'art : « comment en est-ce venu à être ainsi ou en a-t-il toujours été de même ? ».

R. Escarpit (1991 : 138) souligne la même chose lorsqu'il fait remarquer que la lecture d'une image comporte toujours une reconstruction de « *l'au-delà de l'image* », qui recouvre trois dimensions : un « au-delà référentiel » (les fonctions de l'objet), un « au-delà symbolique » (l'ensemble des connotations associées), et surtout un « au-delà chronologique ». Selon Escarpit, on acquiert très tôt les notions d'« *avant l'image* » et d'« *après l'image* », ce qui nous permet de combler les hiatus de l'image par une « *signification prétéritive* ».

construction spatio-temporelle, est capable d'actualiser les états, les processus et les événements dans leur dynamique actantielle. En ce sens, le cinéma permet une imitation de la perception naturelle qui tend à être plus complète que la photographie, cette complétude perceptive servant à la complétude narrative. Par conséquent, pour D. Château (id : 397), le cinéma, étant « *deux fois plus explicite* que la photo isolée et à double titre : en vertu de sa capacité à représenter les processus et en vertu de la *combinatoire* des images fixes ou animées », réduit par là-même le jeu des présuppositions pratiques (le savoir de l'*arché*), encyclopédiques (les savoirs latéraux), narratives (les savoirs suggérés)⁶⁸.

⁶⁸ Selon Château, cette différence entre photographie et cinéma peut être traitée dans les termes de la logique des mondes possibles : « La photo la moins interprétable en soi serait, en quelque sorte, un monde possible parmi un ensemble de mondes possibles; en revanche, le film le plus complet exclurait toute alternative : il décrirait un état d'affaires exclusif de tout autre possibilité. En somme, ces extrêmes tout à fait idéaux ressortiraient respectivement à un paradigme de la croyance qui admet la contradiction et à un paradigme du savoir qui ne l'admet pas en principe. L'idéalité de ces extrêmes est mise en évidence, dans le cas de la photo, par le fait que les contextes indiciels de différentes sortes sont la plupart du temps destinés à inscrire l'incertitude photographique dans un environnement cognitif qui la réduit ou même la transforme idéologiquement en objectivité; dans le cadre du film, à l'inverse, la complétude narrative que réalise le système de la diégèse (monde de l'histoire) peut servir à constituer un monde ambigu où les différents fragments de savoir renvoient à des croyances opposées, incompatibles, irréductibles. La photo de presse, dûment légendée, et les films de Robbe-Grillet, par exemple, illustrent ces deux renversements des paradigmes idéaux ».

A l'issue de l'examen, nécessairement synthétique, des éléments d'analyse qui permettent de comparer photographie et cinéma, en tant que systèmes visuels spécifiques de représentation, il faut retenir surtout que ces deux médiums de l'image contrastent⁶⁹ singulièrement au niveau des configurations perceptives et mentales respectivement mises en jeu, et à celui des schémas et des dispositions d'ordre cognitif qu'ils construisent implicitement ou explicitement, même si l'image photographique est l'élément central de la conformation visuelle du film.

A partir de là, la présence de l'image photographique dans les films de fiction signifie, d'une certaine façon, l'intention manifeste de faire jouer les écarts, les oppositions et les différences entre les deux médiums, au niveau de la représentation filmique. On doit donc s'interroger sur le traitement filmique du contraste, voire de l'antagonisme entre photographie et cinéma, et notamment sur les buts, les effets, les enjeux qu'il implique.

On peut émettre l'hypothèse que l'intégration de l'image photographique dans le film de fiction proposerait au spectateur la mise en scène du passage alterné entre la dimension cinématographique et la dimension photographique : elle offrirait au spectateur la possibilité de

⁶⁹ A. Bergala (1984) est encore plus catégorique à ce sujet : « Ni cousins germains ni frères ennemis car dans les deux cas il s'agirait de collatéraux. En réalité photo et cinéma sont à la fois dans un rapport d'engendrement et d'exclusion beaucoup plus violent. Bien que l'un soit issu de l'autre, ils évoluent dans des espaces condamnés à ne jamais se rencontrer ».

passer d'une représentation animée à une représentation fixe, d'une attitude fictionnalisante à une attitude documentarisante, d'un ensemble spatio-temporel en cours d'actualisation à une coupe spatio-temporelle située dans un passé, d'un récit explicite à un récit implicite, de la perception d'un évènement ou d'un processus à la perception d'un état. Ainsi, l'image photographique représentée dans un film induirait une autre représentation, une autre perception de l'espace et du temps, une autre façon de saisir une réalité, un autre mode de raconter, un autre type de lecture.

Il apparaîtrait ainsi que, dans le cadre des rapports entre photographie et cinéma, la combinaison de l'image photographique et des images filmiques au cinéma doit être considérée comme une *procédure de variations* dans le fonctionnement du film à tous les niveaux abordés dans cette analyse, et que, dès lors, les effets de sens découleraient de la nature, de la forme et des finalités de ces variations.

D'une certaine manière, cela rejoint ce que M. Colin (1987 : 14) préconisait :

« Les théoriciens du cinéma ont, de fait, tendance à considérer le fait photographique comme inclus dans le fait filmique, comme disparaissant quand il se trouve transformé en fait filmique; le film est alors photographie en mouvement et la photographie par conséquent image filmique arrêtée. L'examen du statut de la photographie à l'intérieur même d'un film est alors important pour montrer

en quoi une telle conception est loin d'épuiser les rapports photographie/cinéma. »

L'analyse des statuts et des enjeux de l'image photographique dans le film narratif permet de décrire en quoi s'opèrent les variations résultant de la combinaison des deux systèmes de représentation.

CHAPITRE 2

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE FILM NARRATIF.

Parallèlement aux clivages qui semblent bien établis entre photographie et cinéma, Philippe Dubois a proposé à plusieurs reprises une réflexion originale et stimulante, dans la mesure où elle refuse de recourir aux schémas de pensée qui contribuent à mesurer les rapports photographie-cinéma en termes d'oppositions, de ruptures, de manques ou d'ajouts. Il s'intéresse (1984) à cette zone trouble, ambiguë, où la photographie et le cinéma se rapprochent, se rejoignent à travers des pratiques et des genres tels que la séquence photographique ou l'arrêt sur image, le photo-roman ou le film d'images fixes par exemple :

« Avec de tels objets mixtes, on voit que ce qu'on considère comme les grandes paires dichotomiques se partageant la photo et le cinéma, ne sont pas nécessairement des oppositions binaires irréductibles, que loin de s'exclure, elles peuvent parfois se fondre, se confondre, se recouper, voire même se renverser - en tout cas se déplacer continuellement en de joyeux chassés-croisés (...). Ces déplacements de catégories conceptuelles ont évidemment des conséquences théoriques importantes sur l'intellection que l'on peut avoir de chacun des deux médiums, notamment quant au statut (et aux effets qui s'ensuivent) de l'espace, du temps, du corps, du décor, du récit, de la fiction, de l'appareil d'énonciation, etc, dans l'un et dans l'autre. »

Dès lors, l'important pour Dubois est de saisir comment la photographie et le cinéma voient leurs clivages vaciller, leurs catégories conceptuelles se déplacer dans un jeu d'effets¹ esthétiques, par l'intermédiaire d'emprunts, de rencontres, de corrélations. Avec Dubois (1987 : 20), l'enjeu n'est plus d'établir les écarts irréductibles entre photographie et cinéma, mais d'évaluer potentiellement l'interpénétration formelle et expressive de ces deux domaines de création : « (...) l'enjeu n'est pas tant d'isoler, de classer, de figer, que de faire s'entrelacer les traits catégoriels, de jouer les chassés-croisés, les chiasmes et les inversions, (...) ». André Rouillé (1987 : 4) a souligné toute l'importance théorique de cet enjeu :

« Confronter la photographie et le cinéma consiste en définitive à faire se croiser les images, les pratiques, les points de vue : à reconnaître le potentiel critique, la productivité théorique, des regards externes ; à considérer les points de contact, de fusion et de friction entre médiums - la photographie, le cinéma, la peinture, la vidéo, etc. - comme des lieux de haute tension cognitive. »

¹ « Parler, (...), en termes d' "effets" implique qu'on n'envisage pas tant des influences ou des interpénétrations physiques ou techniques entre les deux supports que des correspondances de pensées et de styles, des coïncidences entre esthétiques, des convergences mentales entre logiques artistiques. » Philippe Dubois (1987 : 20).

C'est dans cette zone équivoque de rencontres, où les images circulent et s'entrelacent dans des combinaisons syncrétiques, où les catégories conceptuelles associées à ces images se dialectisent, que se situent des oeuvres contemporaines photographiques et cinématographiques. En particulier, on peut citer certaines oeuvres constituant autant d'exemples où chaque médium utilise structurellement les configurations visuelles de l'autre :

- les séquences photographiques de D. Michals, courtes séquences narratives avec ou sans adjonction d'un texte manuscrit de l'auteur, développant de courts récits très ouverts et à fortes connotations symboliques, et dont les thèmes principaux invitent à une réflexion sur l'illusion, l'invisible et les apparences.

- les romans-photo de M.F. Plissart et B. Peeters², se démarquant de la forme traditionnelle des romans-photo populaires par un montage d'images qui déjoue parfois les règles cinématographiques de succession et d'enchaînement, et par une forme moderne de destruction du récit, et où finalement l'interprétation du lecteur est fortement sollicitée.

² *Fugues* (1983), *Droits de regards* (1985), *Le mauvais oeil* (1986), Les Editions de Minuit, Paris.

- les films de photos réalisés par des cinéastes, tels que *La Jetée* de C. Marker (1963), *Les aventures d'Eddie Turley* de G. Courant (1989), et les courts-métrages réalisés par des photographes, *Labyrinthe* de K. Tahara, *La peau d'une fleur* de P. Dolémieux, *Lisbonnuit* de F. Hugui³, films expérimentaux, hors normes, photo-romans cinématographiques, où le récit est raconté en voix off.

D'une manière plus générale, à travers deux articles dont les contenus se recoupent (1983 : 1 à 2 et 1987 : 19 à 27), P. Dubois a mené une analyse portant sur la totalité des aspects de ce phénomène de croisement, et où il évoque les principaux enjeux qu'il recouvre.

Le projet général de Philippe Dubois est en fait double : dans un premier temps, considérer l'objet photographique et observer comment il est travaillé par des effets cinématographiques, ce qu'il intitule « la photo fait du cinéma (ou la photo tremblée) » ; dans un deuxième temps, prendre en compte le champ cinématographique et analyser comment il est travaillé par des effets photographiques, ce qu'il nomme « le cinéma fait de la photo (ou le cinéma suspendu) ». Il s'agit donc de porter « un regard stéréoscopique » sur la photographie et le cinéma. Dubois ne s'y intéresse qu'à travers une visée esthétique et laisse de côté les questions technique, historique et ontologique des rapports entre les deux supports.

³ Ces courts-métrages ont été diffusés en 1991 sur la Sept dans le cadre d'une série intitulée Photo-romans.

A l'intérieur du « cinéma suspendu », qui est le domaine dans lequel s'inscrit l'objet de mon étude, P. Dubois a recensé les grandes catégories de films où la photographie intervient. Il convient donc d'en présenter une synthèse dans un premier temps, puis d'approfondir les formes, les statuts et les enjeux de l'image photographique dans les film de fiction.

2.1 - TYPOLOGIE DES FILMS TRAVAILLES PAR LA PHOTOGRAPHIE.

Philippe Dubois propose une typologie de films, classés en fonction des rapports spécifiques qu'ils entretiennent avec la photographie. Il distingue quatre grandes catégories de films, où la question de la photographie est posée « par et dans les films eux-mêmes ». Cette distinction s'ordonne respectivement à partir des qualités et des compétences des cinéastes-photographes, du contenu thématique et diégétique, de l'expression formelle et discursive, et de l'interprétation symbolique et métaphorique.

1 - Les films faits par des photographes dont les plus connus sont Henri Cartier-Bresson, Paul Strand, Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy, Chris Marker, Agnès Varda, Raymond Depardon, sont des films documentaires, ou de fiction, ou de création artistique. On peut les aborder comme des oeuvres où s'expérimente la vision originale de ces photographes à propos de certains thèmes, faits ou situations sociales (je pense également aux oeuvres cinématographiques tout à fait singulières de William Klein), ou à propos de l'étude des formes plastiques cinétiques.

2 - Les films de fiction à thème photographique constituent la catégorie la plus importante en termes de nombre. La photographie y tient évidemment un rôle narratif, une place diégétique plus ou moins marqués. Les étudier revient, selon Dubois, à inventorier les

principales « situations photographiques » à partir desquelles se dégage « un ensemble assez codé de postures déterminées » se référant, d'une part, à l'acte photographique et à la symbolique de la prise de vue, et d'autre part, aux usages possibles de l'image photographique : monstration, manipulation, fonctionnalité et commentaire (1987 : 23). Plus que sur l'image photographique en elle-même, Dubois met l'accent sur la mise en oeuvre, dans le film, de gestes, de manipulations, de traitements, d'actes et de significations, afférents à la photographie. Il est intéressant de retenir que (1983 : 1) :

« la photo, loin de nous apparaître comme une image simplement fixe, statique et inerte, est toujours une image à prendre (ou à laisser), une image en travail, une expérience d'image, une image-acte, inséparable de toutes ses circonstances énonciatrices. »

3 - Les films à forme photographique sont travaillés par des figures photographiques : les images fixes (dans certains films de Chris Marker, Agnès Varda, Raoul Ruiz, et les cinéastes expérimentaux), les ralentis et les arrêts sur image (chez Dziga Vertov, Marcel Carné, Jean-Luc Godard), le gros plan avec lequel « le cinéma, pourrait-on dire, se prend en photo » (1987 : 23, 24). Pour Philippe Dubois, lorsque l'appareil formel de l'énonciation filmique fonctionne de manière « photographique », lorsque les composants du langage filmique mettent en jeu une forme discursive littéralement

« photographique », des altérations fondamentales se produisent et placent le film dans une situation expérimentale originale (1983 : 2).

4 - Les films à effet photographique constituent une catégorie très ouverte dans laquelle la présence de la photographie n'est ni littérale ni narrative (1987 : 24), mais où elle se manifeste implicitement à travers « des figures fondamentales, des dispositifs analogiques, des enjeux particuliers » d'ordre symbolique et métaphorique. Il s'agit donc de pouvoir interpréter, avec prudence, ce rapport que le film entretient avec la photographie, en se basant non pas sur la perception mais sur l'intellection. Selon Dubois, cela suppose une connaissance préalable de la logique photographique et de ses principaux enjeux symboliques, philosophiques, psychanalytiques : figement, raidissement, pétrification (effet-Méduse), érection et castration, coupure, prélèvement, décollement, fascination et répulsion, pulsion de vie et désir de mort, puissance mortifère du regard, sexualisation de la prise, etc. (1983 : 2).

Dans l'inventaire de P. Dubois⁴, il est clair que l'image photographique lorsqu'elle est intégrée dans un film de fiction ne constitue qu'une des dimensions de la photographie oeuvrant à l'intérieur du cinéma, elle ne correspond qu'à un état du phénomène de croisement entre photographie et cinéma au cinéma : elle est présente essentiellement dans les films à thème ou à forme photographique. Elle apparaît dans certaines configurations formelles et énonciatives, dans certaines situations narratives; ses usages et ses fonctions socio-culturelles déterminent son emploi diégétique.

Une remarque s'impose. Lorsqu'il évoque « le travail » de l'image photographique et « les altérations fondamentales » de sa mise en jeu discursive, on peut supposer que P. Dubois laisse sous-entendre des enjeux présentés dans la partie introductive de cette recherche, enjeux qui ont trait au fonctionnement de la combinaison image photographique-image filmique proposée dans le film : les configurations visuelles produites à partir de la citation de l'image

⁴ Nicole Gingras (1991 : 9-10) propose aussi un inventaire des manifestations de la photographie au cinéma, recouvrant partiellement celui de Dubois. Selon elle, la photographie peut obéir à :

- « 1. une préoccupation d'ordre diégétique : films où la photographie introduit des bribes de récit;
- 2. un procédé formel ou structurel : films de photos où il est question d'expérimentation avec ou sur l'image;
- 3. une préoccupation thématique : films où se retrouvent un photographe ou les implications symboliques liées à la prise de vue tels que filature, voyeurisme et fétichisme. »

photographique dans des situations narratives ont des conséquences fonctionnelles sur le procès de la signification mis en oeuvre dans le film. J'ai déjà évoqué l'idée que ces conséquences seraient dues, en partie, à l'ensemble des différences fondamentales entre certaines dimensions de l'image photographique et du film, décrites dans le chapitre précédent, et surtout, au fonctionnement spécifique de ces différences dans le cadre du film de fiction. Autrement dit, je propose donc de considérer que les modes de combinaison entre l'image photographique et l'image cinématographique dans le film sont déterminés par la manière dont sont mises en jeu ces différences.

L'analyse plutôt de type externe menée par P. Dubois, sur les états de la photographie au cinéma, doit à mon sens être prolongée par une analyse plutôt de type interne, sur les effets de la photographie au cinéma. Ce type d'analyse sera mené plus particulièrement dans le chapitre 3. Il ne portera donc que sur un des états de la photographie au cinéma, et plus précisément sur les effets de sens induits par le mode de présence de l'image photographique dans le contexte du film narratif de fiction, dans la mesure où, à partir des effets d'ordre perceptif fondés sur l'insertion déterminante de l'image photographique dans des dispositifs visuels cinématographiques, découlent des effets d'ordre cognitif qui s'insèrent dans la construction de savoirs, produite par la logique narrative du film.

Avant donc d'étudier les modes d'insertion de l'image photographique qui sont de l'ordre de l'énonciation, il convient d'examiner plus précisément la place de l'image photographique dans l'ordre de la narration.

2.2 - IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET NARRATION FILMIQUE.

On peut mesurer l'importance de la présence de l'image photographique dans les films de fiction en examinant ses manifestations multiples et variées qui conduisent à penser que, dans le paradigme des types d'images utilisées au cinéma (images graphiques, picturales, vidéo, télévisuelles, numériques), l'image photographique occupe une place spécifique et très marquée.

Dans le cinéma narratif, cette référence à l'image photographique est très fréquente et ce dès l'époque du cinéma muet⁵. A ce propos, André Rouillé (1987 : 3-4) a décrit l'importance que revêt la présence de l'image photographique dans la représentation filmique :

« Les images photographiques s'intègrent au film, elles lui servent de matériau, de cohérence, de thème fictionnel, ou encore de référence esthétique (...). Elles investissent, orientent, travaillent le film, jusqu'au paradoxe d'une image immobile produite par un défilement continu, jusqu'à la situation ultime de l'arrêt sur image. »

⁵ Quelques exemples de films classiques muets où apparaît l'image photographique : *Le Kid* de C. Chaplin (1921), *La croisière du navigator* de B. Keaton (1924), *Les rapaces* d'E. Von Stoheim (1924), *Loulou* de W.G. Pabst (1928), *Les hommes le dimanche* de R. Siodmak (1929).

La fréquence de l'image photographique dans le cinéma narratif s'explique par le fait que les cinéastes ont exploité les variétés, les qualités, les valeurs, les usages, les pratiques, les genres qui caractérisent cette image à des fins visuelles, narratives et fictionnelles. Avant d'en rendre compte, il convient de décrire les caractéristiques de l'image photographique dans les contextes de sa production et de sa réception, c'est-à-dire les données pragmatiques qui conditionnent sa place dans l'environnement socio-culturel.

2.2.1 - DONNEES PRAGMATIQUES DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE.

Dans notre société actuelle, la photographie est conçue et comprise comme un ensemble de pratiques donnant naissance à des objets iconiques dont la nature et les finalités sont hétérogènes, changeantes et multiples⁶. Cette inconstance caractéristique contribue, en partie, à alimenter le débat sur le statut longuement discuté de la photographie dans le monde des images depuis sa naissance : est-elle un art ou une technique⁷?

⁶ « Il est admis que la photographie n'est pas un médium homogène, dont l'essence serait facilement nommable. Elle est au contraire susceptible d'usages très divers, dont l'étude relève de la sociologie du médium. » R. Durand (1992 : 74).

⁷ Sans vouloir entrer dans ce débat aux prolongements multiples, je me contenterai de rappeler que d'une part, à propos de la pratique, le terme de photographie est un terme
(la note continue sur la page suivante)

2.2.1.1 - LA DIVERSITE DES OBJETS PHOTOGRAPHIQUES.

En tant qu'objet matériel, l'image photographique se caractérise par une inconstance fondamentale à plusieurs niveaux : c'est une image hétérogène par les différents supports sur lesquels elle peut s'inscrire, une image reproductible et multipliable (d'où ses qualités de diffusion), une image variable par la taille et le format (à la prise de vue comme au tirage), une image modifiable (recadrage et mise en page, retouches et manipulations), une image changeante (variations chromatiques, de valeurs, de tons). Ces capacités de transformation matérielle sont en rapport avec des données techniques de production et de diffusion, elles-mêmes en relation avec des données génériques, culturelles, sociales, économiques et industrielles.

Le statut matériel de l'image photographique est donc éminemment variable, pluriel : au niveau de ses possibilités de réalisation, l'objet photographique est fondamentalement hétéromorphe⁸. En ce qui concerne sa réception, l'objet

générique impropre : il existe des *photographies* qui produisent des images considérées comme artistiques ou non; et d'autre part, certaines photographies scientifiques, qui relèvent d'un degré de technicité élevé, présentent des effets plastiques indéniables. En fait, les frontières entre les notions d'art et de technique sont, à propos de la photographie, mouvantes et imprécises.

⁸ On distingue en effet différents types d'image photographique liées aux conditions techniques de réalisation (types d'appareil et types de pellicule, polaroid, photo magnétique et numérique), aux valeurs chromatiques (noir et blanc ou couleur), à la

(la note continue sur la page suivante)

photographique peut se présenter sous diverses formes qui se caractérisent en premier lieu par une conformation chromatique (noir et blanc, couleur, tirages particuliers), et en second lieu par une configuration matérielle (le papier photographique est le support prédominant, mais on peut rajouter les supports d'édition où l'image photographique conserve sa spécificité).

A travers l'hétéromorphisme de l'image photographique se manifeste sa singularité spécifique : à partir de sa forme matérielle et des circonstances de sa réalisation⁹, des fonctionnalités diverses et des usages multiples se dégagent dans différentes sphères d'activités humaines. Chaque image photographique relève d'une mise en forme spécifique qui s'accorde à des usages et des pratiques individuels et sociaux, artistiques et fonctionnels, et à des règles de visualisation, de communication et de diffusion. La mise en forme de l'objet photographique résulte d'un choix, d'une combinaison intégrant le traitement chromatique, le format, les dimensions et le support, au sein d'une technique de reproduction; ces quatre facteurs déterminent

nature du support (diapositive, épreuve papier), au format et à la taille du support papier.

⁹ « (...) la forme d'une image photographique est empreinte des circonstances de sa réalisation : de sa destination et de son aire de diffusion, de la multitude des images qui lui pré-existent et vis-à-vis desquelles elle doit se situer, de la technique utilisée, mais aussi et bien sûr, du savoir-faire, de la sensibilité et des options esthétiques de l'opérateur ». A. Rouillé (1989 : 6).

l'ensemble des états de l'image photographique, présents dans la société. Ils participent à l'élaboration des qualités extrinsèques de l'objet photographique (forme, surface, texture, chromatisme), et confèrent au message photographique rapporté par le contenu représenté, des valeurs optiques, perceptives, affectives et fonctionnelles.

Cette mise en forme, qui détermine les conditions de visibilité de l'image, tient compte de l'environnement dans lequel l'image photographique prend place, de l'espace privé ou public dans lequel elle s'intègre, et du rapport affectif et cognitif qu'elle entretient avec son destinataire. Globalement, l'objet photographique s'inscrit dans un processus d'information et de communication dans lequel sa forme correspond à certaines finalités, à certaines logiques, à certaines valeurs, à certaines fonctions. Autrement dit, la forme matérielle entre pour une bonne part dans la dimension pragmatique de l'image photographique que définissent ensemble l'acte de production, l'acte de réception, et l'acte de diffusion (P. Dubois, 1988 : 57).

2.2.1.2 - LA DIVERSITE DES PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES.

En partant du double statut de la photographie (auxiliaire technique/art autonome) et en appliquant le modèle du carré sémiotique, Jean-Marie Floch (1986 : 11-24) propose un modèle de classement des pratiques à partir de quatre grandes conceptions.

- La « photographie référentielle » a des valeurs d'usage pratiques (document, preuve, témoignage, souvenir) et assume une fonction interprétative. Elle est mise en oeuvre par un photographe « historiographe » produisant des témoignages photographiques (J.H. Lartigue en est l'exemple type).

- La « photographie mythique » a des valeurs de base utopiques (art, beauté, vie-mort, nature-culture) et assume une fonction constructive. Elle est mise en oeuvre par un photographe « artiste » produisant des oeuvres photographiques (W. Klein et E. Boubat en sont des représentants).

- La « photographie substantielle » a des valeurs critiques (technique, expérience, promotion de la matière) niant les valeurs utopiques. Elle dénie la fonction constructive. Elle est mise en oeuvre par un photographe « technicien », « bricoleur » qui produit des épreuves photographiques (P. Strand en particulier).

- La « photographie oblique » a des valeurs ludiques (jeu, gratuité, paradoxe, décadreage, double sens) niant les valeurs pratiques. Elle dénie la fonction interprétative. Elle est mise en oeuvre par un photographe « amateur » qui s'adonne à un loisir photographique (R. Doisneau, H. Cartier-Bresson en sont les modèles).

Le modèle proposé par J.M. Floch prend donc en compte les deux grandes dimensions de la photographie : la dimension figurative qui renvoie à la sphère de l'Intelligible (la photographie référentielle et la photographie oblique) et la dimension plastique qui renvoie à la sphère du Sensible (la photographie mythique et la photographie substantielle).

Il me semble que ce modèle relève d'un système de pensée trop rigide et ne tient pas compte du phénomène d'interpénétration des quatre catégories entre elles. Une image photographique appartenant à l'une des catégories peut avoir des valeurs caractéristiques d'une autre catégorie. Par exemple, on peut remarquer qu'un bon nombre d'images de R. Doisneau n'a pas seulement des valeurs ludiques, mais aussi des valeurs utopiques (exaltation de la vie quotidienne) et des valeurs pratiques (document, témoignage, souvenir sur les quartiers de Paris). En somme, la valorisation d'une image photographique par un spectateur est variable et multiple et il lui est difficile d'imposer systématiquement une hiérarchie des valeurs. Comme toute image, l'image photographique est soumise à des « visibilités culturelles

produites, diffusées et consommées selon des modalités économiques concrètes » (Alain Renaud, 1989 : 33) :

« Les visibilitées (comme les sonorités et l'ensemble de l'*aisthesis* culturelle des sociétés) sont organiquement tributaires des dispositifs matériels composés de machines, de canaux, de supports et surfaces de projection, etc. Ces dispositifs génèrent une incarnation du visible et induisent des effets de corps qui définissent, pour une réalité sociale donnée, une *aisthesis* visuelle, avec ses registres et régimes de réalité sensorielle. »

Les visibilitées culturelles retentissent fortement sur les distinctions entre les pratiques photographiques et sur les modes de réception des objets photographiques. L'image photographique est entrée dans la sphère des codages et des manipulations, dans l'ère des imageries, de l'artifice. Ce qui renforce à mon avis l'idée que les rôles et les usages de l'image photographique changent en permanence (information, marchandise, instrument, oeuvre, objet symbolique, etc), que les valeurs et les fonctions déterminées par les contextes pratiques sont instables, peuvent évoluer en fonction des environnements social et culturel.

Plus précisément, la valeur d'une image est inséparable de son usage, elle mesure un degré d'adéquation à un usage quel qu'il soit. La valeur d'une image photographique mesure sa capacité à répondre à un

usage documentaire, esthétique, technique, ludique, ou à plusieurs à la fois. Elle est donc une donnée relative qui exprime la position de l'image photographique dans des circonstances données.

2.2.1.3 - LA DIVERSITE DES ATTITUDES DE RECEPTION.

La réception de l'image photographique est un phénomène complexe, incertain, instable. Il semble difficile de dégager des critères d'analyse valables pour toute situation de réception. Comme le souligne J.M. Schaeffer (1987 : 105), l'image photographique est une image dont la réception est un « noeud où se croisent des facteurs hétérogènes et qui pour la plupart nous échappent ». Il est possible toutefois de dégager certaines données générales qui définissent la réception de l'image photographique qu'elle soit d'ordre public ou privé, et certaines données particulières relatives à certains contextes affectifs qui orientent la réception de l'image.

- Partant du fait que l'image photographique, en tant qu'artefact, présuppose toujours l'existence de règles d'utilisation, J.M. Schaeffer (id : 105-156) en distingue deux, dont l'analyse est possible : les règles se rapportant au savoir latéral, aux schèmes cognitifs du récepteur, et celles liées à des contextes institutionnels spécifiques et se rapportant à l'acte de communication dans lequel l'image photographique est mise en situation.

• Les « règles constitutives » rendent possibles la réception photographique dans sa spécificité. Ce sont des règles stables qui « régissent la réception photographique comme telle, c'est-à-dire qu'elles prescrivent des attitudes nécessaires à la réception de l'image photographique comme image photographique ». J.M. Schaeffer en distingue trois, motivées par la spécificité pragmatique de l'image :

- * la reconnaissance de l'empreinte : elle dépend du savoir de l'arché;
- * la thématization de l'espace photographique : l'espace iconique est traduit en espace quasi perceptif¹⁰;
- * la thèse d'existence : la règle selon laquelle l'image photographique en tant que trace tient lieu de son objet dépend d'un schéma d'implication logique.

• Les « règles normatives » guident une réception dont la spécificité est déjà garantie. Elles sont purement contextuelles, c'est-à-dire limitées à des dynamiques réceptives induites par des contextes

¹⁰ On peut remarquer que les deux constituants de la photographie, le rendu et la ressemblance (voir sections 1.2.1, 1.2.2, p. 29-43), participent à ces deux premières règles qui se réfèrent au statut indicial de l'image photographique et à la spécificité de sa matérialisation iconique.

institutionnels, motivées par des stratégies communicationnelles spécifiques, qui « transcendent l'image photographique », « l'investissent et la plient à leurs propres finalités ». Ce sont des règles multiples et changeantes, puisque ces stratégies sont mouvantes, ce qui est la condition même de leur perceptibilité. J.M. Schaeffer propose de distinguer huit stratégies communicationnelles (voir la section 1.5.1., note 55, p. 108) :

- * la trace : elle institue l'image en signe indiciel de l'existence d'entités physiques quelconques, à l'instant de la prise d'empreinte;
- * le protocole d'expérience : l'image se caractérise comme le signe indiciel de l'existence d'états de fait ou d'interactions entre entités;
- * la description : l'image fonctionne comme graphe des modalités de « l'être-là » d'un objet dont l'existence est présupposée;
- * le témoignage : l'image est replacée dans l'unité d'une séquence événementielle par le biais d'extrapolations d'ordre narratif;
- * le souvenir : l'image intentionne un « avoir-été-là » déjà connu par le récepteur, cette stratégie est donc réflexive et la fonction iconique prédomine;

- * la remémoration : l'image intentionne « ce qui est arrivé là », cette stratégie, comme celle du souvenir, se rapporte à un horizon temporel;
- * la présentation : elle institue l'image comme manifestation d'entités appréhendées en tant qu'effet d'ensemble; elle peut prendre la forme de l'illustration, où l'image fonctionne comme adjuvant pour un message verbal, ou la forme de la présentation autonome, dans laquelle l'image se propose comme manifestation de l'objet dans sa plénitude;
- * la monstration : l'image thématise la manifestation d'un état de fait, d'une rencontre entre une conjoncture spatio-temporelle instable et l'oeil du photographe; on peut distinguer la monstration de « l'instant décisif » et celle de l'organisation morphologique de l'image elle-même.

- P. Dubois (1988 : 77-80) aborde en particulier la réception photographique en tant qu'elle est prise dans un réseau d'affects, de passions, de symboles. Pour lui, les valeurs et les usages de l'image photographique plus ou moins personnels, intimes, sentimentaux, amoureux, nostalgiques, mortifères, etc, sont pris dans les jeux du désir et de la mort qui attribuent à l'image « une force *particulière* ». La photographie s'installe alors comme « *objet de croyance* », « comme *objet partiel* (au sens freudien), oscillant entre la *relique* et le *fétiche*., poussant la « Révélation » jusqu'au *miracle* ». Certaines conduites réceptives traduisent ce rapport affectif et symbolique.

- L'album de famille, en tant que pratique, met en place une situation réceptive particulière. Les poses figées, les stéréotypes, les clichés, les codes surannés, les rituels de l'ordonnancement chronologique, la scansion des événements familiaux, font de l'album familial un objet de vénération, auquel on apporte un soin et une attention particulière. Sa consultation est de l'ordre d'un cérémonial vaguement religieux, où le thème symbolique de la mort est très présent. La dimension pragmatique de l'image, son statut d'index, le poids irréductible de références, les traces physiques de personnes singulières, les rapports particuliers de l'image avec les regardeurs, contribuent à construire autour de l'image un véritable culte.

- Les « images chéries » sont le signe d'un rapport amoureux envers les images, en tant qu'elles rendent présente une absence, qu'elles viennent combler un manque. Chérir une image photographique traduit un désir né par « contiguïté », plutôt que par ressemblance avec le référent, et relève donc de la même logique de l'index : « c'est la force pragmatique de l'ontologie indicielle, c'est ce que Barthes appelait « l'extension métonymique du *punctum* », qui rend la présence physique de l'objet ou de l'être unique jusque dans l'image. Présence affirmant l'absence. Absence affirmant la présence ». L'articulation de la pulsion désirante du récepteur avec un type d'image « procède par contact plus que par mimésis ».

Ces « pratiques compulsives » montrent que le pouvoir de la photographie tient surtout au rapport spécifique entre l'image et son référent (c.f la thèse d'existence de Schaeffer), induit par la dimension pragmatique du dispositif photographique. De là naît ce que Dubois nomme « *la pulsion photographique* » :

« C'est la nature pragmatique du dispositif photographique qui, seule, autorise et favorise de tels désirs, démesurés et insatiables : *désirs de sujets affairés, épris, fous de « réel », de référence et de singularité, irréductiblement.* Voilà d'où s'origine ce qu'on pourrait appeler *la pulsion photographique.* »

En fait, il me semble que les analyses de Schaeffer et de Dubois font apparaître que la réception de l'image photographique comporte des données objectives (les règles), relatives à son utilisation générale, et des données subjectives (les pulsions), relatives à ses usages particuliers. A mon sens, la diversité des attitudes de réception face à l'image photographique tient justement au jeu fluctuant du rapport de dominance entre les règles et les pulsions, entre la pression institutionnelle qui "cadre" la réception et la dynamique pulsionnelle qui singularise la réception.

2.2.2 - CONCEPTIONS DOMINANTES DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LES FILMS NARRATIFS.

Il est évident que dans le cinéma narratif, en tant qu'il propose la représentation conforme et vraisemblable d'un monde identique au nôtre, et dans la mesure où l'histoire racontée se situe dans un contexte historique plus ou moins proche de notre époque, on retrouve de manière générale la diversité des formes de l'image photographique, la diversité des pratiques photographiques, et la diversité des attitudes de réception, mais avec des dominantes relativement marquées ou privilégiées selon les genres fictionnels.

Plus particulièrement, je propose de distinguer trois conceptions dominantes de l'image photographique intégrée dans les films narratifs de fiction, non exclusives mais qui peuvent être co-présentes. Elles s'articulent à la définition du « (photographique) » proposée par François Soulages (1988 : 34) comme étant « tout ce qui se joue dans, à partir, et en relation avec l'image photographique ».

- L'image photographique est une représentation spécifique identifiable en tant que telle grâce à ses caractéristiques plastiques et mimétiques et à son rapport singulier avec un référent. Elle est saisie comme un enregistrement durable d'instant fugaces plus ou moins privilégiés, comme la fixation d'une expérience passée plus ou moins intense. La nature indexicale de l'image photographique lui confère une forte valeur didactique : c'est une image informative qui apporte des éléments de connaissance, de savoir, dont on peut scruter tous les détails, étudier toutes les facettes.

Dans le même temps, l'image photographique est par définition un fragment sélectionné et extrait d'un ensemble plus vaste, un fragment cadré dans le temps et dans l'espace. Pour le spectateur, l'empreinte prélevée vaut pour la totalité (figure de la synecdoque), et conjointement manifeste un manque irréductible (l'avant, l'après, le quand, le comment, le pourquoi, le hors-cadre). D'autre part, la compréhension de l'image photographique peut présenter une certaine latence : certains détails ne sont pas perçus immédiatement et sont tributaires d'un éclairage adéquat.

Cette conception *phénoménologique* de l'image photographique en tant qu'objet de vision particulier met en jeu « ce qui se joue dans l'image ». Elle s'affiche lorsque le contenu de l'image est l'objet privilégié de la monstration filmique, tant au niveau du plan que dans une suite de plans : on a affaire en particulier au dispositif de la mise en abîme (dédoubllement de la représentation, image dans l'image, écran second) et au dispositif de suppléance dans lequel l'image photographique constitue momentanément l'unique référent visible dans l'image filmique (redoublement de la représentation, image de l'image).

- L'image photographique est un document dont les formes sont multiples et hétérogènes, et possédant des valeurs et des fonctions variables dans le domaine public et dans le domaine privé.

D'une part, le document photographique a des valeurs d'objectivité, de vérité, d'authenticité qui lui permettent d'avoir principalement, selon les contextes, des fonctions d'archives, d'illustration, de décoration, de présentation, de support de diffusion, de rigueur documentaire, de preuve, de témoin irréfutable. Ses conditions de visibilité et de lisibilité lui permettent d'être au service de diverses stratégies d'information et de communication.

D'autre part, le document photographique a une valeur d'intemporalité qui permet le rappel à la mémoire, la re-présentation du passé, qui permet de rendre présent l'absence. Il a donc une fonction de souvenir, de remémoration, de symbole, et peut générer à ce titre des réactions affectives, des sentiments, des passions donnant lieu à des conduites compulsives, à des attitudes personnelles qui valorisent l'image photographique en tant qu'"image vivante" à posséder, à conserver, à collectionner, à adorer, à honorer, à vénérer.

Cette conception *fonctionnelle* de l'image photographique en tant que document met en jeu « ce qui se joue à partir de l'image ». Elle est surtout présente au niveau du récit. Elle est manifeste dans la stratégie et l'économie du procès narratif. L'intégration du document photographique peut servir à la narration d'une situation et à l'articulation de situations entre elles. L'image photographique, en tant que trace spatio-temporelle d'un référent ayant existé, sert à démontrer l'existence passée d'entités physiques ou d'évènements et de processus : elle peut être utilisée pour révéler une information, présenter un personnage, rappeler un évènement, rapporter un fait, témoigner dans

une affaire. Le document photographique peut avoir aussi une fonction de symbole (icône, fétiche, relique, emblème) : elle peut signifier alors une relation entre des personnages ou un rapport entre des événements, faire référence à la mort, indiquer l'état psychologique d'un personnage.

- L'image photographique est une image résultant d'un acte spécifique qui met en jeu des comportements, des attitudes, des conceptions, par rapport au médium, à la vision du monde, au regard porté sur la réalité. L'acte photographique relève de pratiques individuelles, sociales, professionnelles, culturelles, artistiques nettement marquées.

Cette conception *pragmatique* de l'image photographique porte sur « ce qui se joue en relation avec l'image ». Elle est présente dans le film narratif au niveau de la fiction. Elle est surtout repérable dans les situations où sont thématisées les dimensions de l'acte photographique. Au niveau des situations se référant aux pratiques individuelles, on rencontre les situations types du photographe au travail (la prise de vue, les manipulations dans le laboratoire) et celles des personnages se faisant photographier (la séance de pose, individuelle ou collective, le photomaton). Le thème des pratiques sociales est surtout représenté par la presse médiatique, l'édition photographique, la photographie policière et judiciaire. Dans le domaine des pratiques professionnelles, les figures du photoreporter, du photojournaliste, du détective, du photographe de mode émergent en

priorité dans les fictions. Au sein des pratiques culturelles et artistiques, le portrait photographique, les scènes de genre et le nu constituent les catégories les plus représentées dans les films. Les pratiques artistiques orientées vers des préoccupations plastiques ne donnent pas lieu à des thèmes fictionnels.

Au travers de ses diverses occurrences, l'image photographique recouvre donc une variété d'états qui peuvent coexister dans le domaine du cinéma narratif. Les enjeux plus ou moins importants, liés à l'intégration des différentes conceptions de l'image photographique dans les films, se manifestent différemment selon les niveaux où cette intégration se matérialise. La conception phénoménologique de l'image photographique intervient directement au niveau des configurations perceptives par la mise en jeu des modes de filmage de l'image. La conception fonctionnelle de l'image photographique se rapporte aux modalités stratégiques de la narration : l'image se présente comme un élément actif dans le récit qui s'inscrit dans des schémas, des processus, des articulations, des pauses. La conception pragmatique de l'image photographique dégage un certain nombre de formes et de motifs bien établis dont la présence constitue un des moyens d'ancrer la fiction dans un univers réaliste.

2.2.3 - FORMES DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LES FILMS NARRATIFS ET MODES DE RECONNAISSANCE.

L'inconstance fondamentale et l'hétéromorphisme de l'image photographique se retrouvent bien entendu dans les oeuvres appartenant au cinéma narratif de fiction. Au niveau de la forme et de la matière de l'objet photographique, l'éventail des formats, des tailles et des supports qu'emprunte l'image photographique dans les films ne diffère pas de celui existant dans le contexte social et culturel contemporain.

En premier lieu, il paraît évident de retrouver au cinéma la forme principale, prédominante, de l'image photographique : à savoir l'épreuve sur papier, de petit ou moyen format, en noir et blanc ou en couleur. Par rapport à une logique sociale et culturelle, il est relativement facile d'expliquer le choix majoritaire du support (le papier est le support de représentation et de communication dominant) et des types de format (ce sont les formats standard les plus utilisés commercialement et professionnellement) par les cinéastes qui se conforment ainsi aux normes conventionnelles de production et de diffusion dans le domaine du médium photographique.

Au cinéma, la photographie en noir et blanc est autant représentée, sinon plus, que la photographie en couleur dont la position est dominante sur le marché dans différents domaines photographiques. La présence d'une image photographique en noir et blanc dans un film en couleur peut davantage signifier la référence à un genre ou à une

pratique photographique spécifique. Si l'on écarte d'emblée le cas d'une image ancienne, se référant à un passé plus ou moins proche où la photographie en noir et blanc était encore dominante, soit ce type d'image peut connoter une pratique institutionnelle où le noir et blanc est de règle - il peut s'agir d'une image d'un amateur éclairé, d'un photojournaliste, d'un policier ou d'un détective, d'une photo d'identité, exemples que l'on retrouve dans de nombreux films -, soit il peut relever d'un genre artistique où le noir et blanc constitue un moyen d'expression spécifique. Dans ce cas, on pense en particulier au portrait photographique, image très fréquente au cinéma, et que l'on retrouve de manière exemplaire dans l'oeuvre de F. Truffaut. Citons par exemple :

- *Les 400 coups* (1959), film dans lequel le jeune Antoine conserve avec dévotion un portrait de Balzac.

- *L'homme qui aimait les femmes* (1976) où le séducteur collectionne dans un tiroir les portraits photographiques des femmes qu'il a aimées.

- *La chambre verte* (1978), film dans lequel le personnage, joué par Truffaut lui-même, consacre une chapelle à ses "morts" et y agence une galerie de leurs portraits en les éclairant par des bougies.

- *L'amour en fuite* (1979) dans lequel le personnage écrivain tombe amoureux d'une jeune femme, au moment où il recompose son portrait déchiré, et à partir duquel il réussira à la retrouver et à la séduire.

En second lieu, on trouve également dans les films, mais à un degré moindre de fréquence, tous les autres supports sur lesquels l'image photographique peut s'inscrire et s'imprimer. On peut citer à titre d'exemples :

- l'image sous forme de la diapositive projetée sur un écran : la scène où un prêtre projette à des enfants une suite de diapos sur des monuments et dans laquelle sont intercalées des images de femmes nues, dans *Fellini Roma* de F. Fellini (1972); ou sur un mur : la scène où la mère projette ses images de famille et va jusqu'à caresser l'image de son mari dans *Longs adieux* de K. Muratova (1971);

- l'image sous forme d'une image télévisuelle : la séquence où l'image d'un « répliquant » est exploitée par le « blade runner » sur un moniteur, au moyen d'une machine électronique, dans *Blade runner* de R. Scott (1982);

- l'image photographique sous forme de reproduction sur un support d'édition :

- * l'affiche : dans *Citizen Kane*, d'O. Welles (1941), lorsque Kane prononce un discours politique avec, derrière lui, un portrait géant dans *Stardust memories* de W. Allen (1980), où, à trois reprises, le mur de l'appartement du réalisateur est recouvert d'une affiche différente; dans *Les amants du Pont Neuf* de L. Carax (1991) lorsque le portrait de Michèle est affichée sur les murs de Paris et dans le métro;
- * l'illustration pour un journal ou une revue dans *Vie privée* de L. Malle (1961) : trois séquences, construites sur un même modèle et fonctionnant comme des revues de presse, sont constituées par une suite de plans qui proposent des articles de journaux illustrés par des photographies de reportage concernant la vie mouvementée de la nouvelle star Jill; dans *Identification d'une femme* de M. Antonioni (1981) : le personnage du réalisateur, en quête de visages pour son nouveau film, découpe et affiche sur un tableau des images de revues;
- * la carte postale dans *La photo* de N. Papatakis (1987), et dans *Les Carabiniers* de J.L. Godard (1963) : la scène où les deux hommes reviennent de la guerre avec des valises, remplies de cartes postales qui représentent les richesses qu'ils ont conquises.

- l'image comme objet photographique particulier :
- * le polaroïd : W. Wenders l'a utilisé fréquemment : dans *Alice dans les villes* (1973), un photographe allemand réalise un reportage sur le territoire américain en prenant des polaroïds; dans *L'ami américain* (1977), une scène présente le personnage Tom Ripley pendant une séance d'auto-portraits au polaroïd; dans *L'état des choses* (1982), les enfants du réalisateur d'un film font des images polaroïd lors d'une soirée, lorsque le tournage est arrêté;
- * la planche-contact : dans *La vallée fantôme*, d'A. Tanner, un réalisateur reçoit de son assistant, parti pour Venise à la recherche d'une actrice, la planche-contact d'une séance photo qu'il a réalisée avec elle;
- * les négatifs photographiques : dans les scènes de laboratoire où le photographe tire ses photos : *Blow up*, *A corps perdu* de L. Pool (1988).
- * le cas extrême de l'image photographique imprimée sur un tee-shirt : dans une séquence de *Stardust memories*, le réalisateur S. Bates, incarné par W. Allen, trouve dans son lit une femme vêtue d'un tee-shirt sur lequel est imprimé son portrait photographique.

A travers ces exemples, il est clair que la déclinaison formelle et matérielle de l'image photographique apparaît déterminée en fonction de la place et du rôle que le cinéaste attribue à cette image dans le film. Mais elle entre également en rapport avec des normes communicationnelles relatives à la diégèse filmique, conformes ou vraisemblables, présentes dans la mise en scène cinématographique et soumises aux besoins du récit. Ces normes dépendent, d'une manière générale, du genre filmique, de l'univers diégétique, des thèmes développés, des relations entre les personnages et l'image photographique, et des relations des personnages entre eux.

D'autre part, les composants formels de l'image photographique entrent dans le phénomène de reconnaissance de cette image dans un film. Au cours de la projection, lorsque le spectateur perçoit et reconnaît une image photographique à un moment donné, dans un certain contexte spatial et pendant un certain temps, il perçoit et reconnaît une forme matérielle, plate et quadrangulaire, dans laquelle des éléments visuels immobiles sont structurés et organisés selon des valeurs référables au rendu et à la ressemblance photographiques. D'une manière générale, la fixité des éléments visuels dans un cadre, le format et le support de l'image, la bordure, les qualités plastiques, le caractère réaliste des formes figuratives, constituent les traits de reconnaissance de l'image photographique et sont intégrés au savoir encyclopédique du spectateur. La reconnaissance des caractéristiques formelles du rendu et de la ressemblance photographiques déterminent

l'identification de cette image comme étant photographique. Cela permet ainsi au spectateur de différencier l'image photographique d'une image picturale, ou graphique, ou encore télévisuelle, ou encore d'un arrêt sur image.

Au niveau de la perception, la différence entre l'arrêt sur image et un plan équivalent, dans lequel l'image photographique occupe toute la surface de l'espace et présente le même chromatisme, tient au phénomène de reproduction photographique de l'image photographique qui altère ses qualités physiques et plastiques, et à la projection sur l'écran qui permet de voir ces altérations. Filmer une image photographique, c'est en quelque sorte la re-photographier. Les conséquences visibles portent sur la perte relative de la netteté des formes photographiques, de l'intensité lumineuse, de l'intensité chromatique, sur l'accentuation des contrastes, des contours, l'augmentation du grain, sur la diminution de la profondeur et le renforcement de la platitude. Ces altérations liées à la technique de reproduction sont autant de contrastes qui permettent d'identifier l'image photographique. Il faut noter que dans l'arrêt sur image, ces altérations qualitatives n'apparaissent pas au niveau de l'image filmique.

En outre, il est intéressant de noter que le mode de reconnaissance d'une image photographique, hormis le fait que c'est une image fixe, est lié à la mise en cadre. On peut ainsi distinguer deux modes de reconnaissance qui peuvent se combiner selon les types de plans : le spectateur reconnaît une image photographique dans un plan

filmique soit par ses propriétés physiques (les invariants physiques du rendu : le format, le support, la bordure), ses propriétés plastiques (les invariants plastiques du rendu : la granulation, le contraste, les tons chromatiques, la texture) et figuratives (relations analogiques avec le référent, effet de ressemblance), soit par ses seules propriétés plastiques et figuratives. La reconnaissance des traits esthétiques de l'image photographique permettent au spectateur de la différencier d'un tableau, d'un dessin, d'une gravure.

Lorsque l'image photographique est incluse dans l'espace filmique et qu'elle occupe la majeure partie de l'espace du plan, c'est-à-dire lorsqu'elle est filmée en plan moyen ou en plan serré, elle est essentiellement perçue et reconnue en tant qu'objet par sa forme. Quelle que soit la situation narrative et l'environnement dans lesquels l'image se trouve, la forme de l'objet photographique est immédiatement perceptible grâce à ses déterminations physiques : les limites, les dimensions de son format et la platitude de son support manifestent sa présence dans l'espace filmique. Le support de l'image photographique, visible par le spectateur, est l'invariant physique le plus évident et le plus reconnaissable. Déterminant la nature même du type d'image photographique proposé dans le plan, il est à la fois matière et surface de l'image. Le support fait fonction à la fois de matériau, sur lequel est déposé l'image photographique, et d'espace de représentation, où interviennent les paramètres plastiques du rendu photographique.

La présence de la bordure, ou d'un cadre-objet, apparaît capitale car elle intervient dans la perception même de l'image photographique dans le plan, et provoque un effet de focalisation sur l'image. La bordure peut avoir un effet décoratif, mais surtout elle rajoute à l'image un cadre supplémentaire qui manifeste davantage la présence de l'image, elle accentue les bords de l'image et la détache singulièrement de l'espace environnant. Pour le groupe μ (1992 : 378), la bordure a une fonction sémiotique :

« La bordure est un signe, de la famille des index. Son signifié pourrait être glosé de la manière suivante :

(a) Tout ce qui est compris dans les limites de la bordure reçoit nécessairement un statut sémiotique.

(b) Cet ensemble de signes constitue un énoncé homogène, distinct de ceux qui pourraient être perçus dans l'espace extérieur à cette limite.

(c) C'est sur cet ensemble que l'attention du spectateur doit se focaliser. »

La bordure est donc un artifice qui a moins une fonction décorative qu'une fonction indicative. Elle est un instrument de médiation, à la fois limite et lieu de passage entre l'espace de l'énoncé photographique et l'espace extérieur (Groupe μ , id : 381).

Il en va de même lorsque le support de l'image photographique est encadré. Outre sa fonction spécifiquement décorative, le cadre-objet en photographie (comme en peinture) possède également une fonction perceptive : il attire et centre l'attention du récepteur en isolant le support de l'environnement. Il assure de la même manière une fonction indicative : il arrête le regard sur une image ayant une certaine valeur¹¹. On peut donc considérer la bordure et le cadre-objet - qui encadrent souvent l'image et simultanément - comme des signes manifestes qui renforcent l'effet centripète du cadre photographique.

Lorsque l'image photographique ou une de ses parties occupe la totalité de l'espace filmique d'un plan, c'est-à-dire lorsqu'elle est filmée plein cadre dans un gros plan ou très gros plan, le support et les bords étant invisibles pour le spectateur, et si cette image n'est pas annoncée dans les plans précédents, l'identification de l'image en tant que telle résulte de la perception des éléments plastiques composant le rendu

¹¹ Voir également J. Aumont (1989 : 110-113 et 1990 : 108- 111) pour les fonctions du cadre-objet en peinture.

photographique et des formes figuratives¹².

Il apparaît clairement que les traits de reconnaissance qui concernent l'image photographique dans un film interviennent diversement en fonction, à la fois des conditions de visibilité de l'objet photographique, et des conditions de perceptibilité des formes photographiques. Les différentes configurations de la monstration filmique, élaborées par l'instance de réalisation selon les règles de la mise en scène et de la mise en cadre, elles-mêmes en relation avec la forme et le contenu de la narration, déterminent des modes spécifiques de vision et de perception des données esthétiques de l'image photographique. Les modes d'inscription visuelle de cette image dans l'image filmique mettent en jeu de manière hétérogène ses caractéristiques physiques, plastiques et figuratives. En effet, au niveau du plan filmique, l'image photographique peut faire l'objet de différents énoncés selon le dispositif technique, l'échelle de plans utilisée, la présence ou l'absence de mouvements dans le cadrage. La restitution filmique de la photographicité figurative d'une image, par le

¹² Lors d'un très gros plan sur une image déjà agrandie, comme c'est le cas dans la séquence de *Blow Up* de M. Antonioni (1966), où le photographe tente de reconstituer le meurtre du parc par des tirages successifs, l'image photographique a perdu sa puissance figurative : elle ne représente plus qu'un ensemble de taches, de points répartis sur un fond blanc, elle ne révèle que sa structure pointilliste, que les grains d'argent noircis par la lumière. Le spectateur identifie alors l'image photographique en faisant appel au savoir de l'*arché* : il sait que l'image photographique est une image digitale.

traitement formel et expressif qu'elle produit en fonction de la valeur narrative du plan, sollicite de diverses manières la perception et le savoir du spectateur.

2.2.4 - STATUTS ET FONCTIONS DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LA NARRATION.

On peut recenser trois grands statuts de l'image photographique dans un film, qui ne sont pas exclusifs au niveau du contenu de la narration. Elle peut être présente en tant que :

- élément de décor profilmique, appartenant à la scénographie d'un lieu;
- objet appartenant à la diégèse, dont le rôle narratif est plus ou moins important à certains endroits du récit ou à travers le récit;
- thème narratif donnant lieu à des situations contextuelles dans la fiction, en rapport avec le sujet du film.

2.2.4.1 - L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME ELEMENT DU DECOR.

En tant qu'objet situé dans le champ profilmique, l'image photographique est bien souvent dans les films un élément de décor, auquel on prête généralement peu d'attention : elle fait partie du lieu, comme n'importe quel autre accessoire, et ne fait pas l'objet de

cadres signifiants. L'image photographique a alors une fonction auxiliaire d'illustration dans le film. Elle est un élément décoratif parmi d'autres (meublier, objets, bibelots,...), porteur d'informations qui n'orientent pas véritablement la lecture de l'action filmique en cours mais qui concourent à conformer le décor à un certain type d'espace familial, intime ou public, dans lequel évoluent les personnages.

La plupart du temps, peu d'attention est accordée par le spectateur aux photographies accrochées aux murs, posées sur un meuble, qu'on repère uniquement pour leur présence à l'image et qui, cadrées avec une certaine distance, contribuent davantage à construire une idée sur le décor dans lequel se déroule une scène et sur l'environnement privé d'un personnage. Ce qui importe ici n'est pas le contenu des photographies (il est souvent peu discernable du point de vue du spectateur), mais le rôle plus ou moins marqué de la photographie en tant qu'image de la vie privée, déterminée par des valeurs d'usage domestique en matière de décoration, et en tant que marqueur affectif et social de la personnalité d'un personnage du film. Par sa présence matérielle dans un décor, aussi minime soit-elle, l'image photographique fait sens : elle caractérise la dimension sociale d'un lieu diégétique (l'image photographique est un objet décoratif majeur chez les couches sociales moyennes et inférieures, alors que le tableau pictural est plutôt présent chez les couches sociales supérieures) et elle peut renseigner le spectateur sur certains traits psycho-affectifs d'un personnage dans son milieu (par exemple, les photos de star

accrochées aux murs peuvent indiquer un comportement idolâtre ou un désir d'identification chez le personnage).

Mais dans certains films, l'effet de décorum est privilégié par installation de l'image photographique dans un dispositif scénique particulier : photographies géantes qui revêtent les murs d'un appartement comme dans *Stardust Memories* de W. Allen (1980), collage intimiste sur un panneau comme dans *Cria Cuervos* de C. Saura (1975), mosaïque murale comme dans *Prick Up Yours Ears* de S. Frears (1987). Ces films actualisent d'une certaine manière les possibilités expressionnistes de l'image photographique considérée comme élément de structuration du décor scénique. Dans ce cas, l'espace scénique est fortement marqué par des surfaces et des figures qui l'organisent, le composent et interagissent avec les personnages, et il se rapproche fortement de l'espace théâtral. Fréquemment dans les films, des mises en correspondances ponctuelles sont à déchiffrer et à interpréter par le spectateur dans les plans ostensifs présentant, conjointement ou séparément, élément photographique et personnage. Ces correspondances jouent sur un mode métaphorique ou symbolique, entre le signifié de l'image et l'action en cours ou à venir relative au personnage, ou entre le signifié de l'image et le contenu des messages verbaux et sonores. L'image photographique en tant qu'élément décoratif peut donc avoir un rôle de révélateur, sur un mode implicite, dans la perception et la cognition d'un fragment du récit. Un exemple significatif de ce rôle de l'image photographique apparaît dans l'analyse du film de W. Allen, *Stardust memories*.

Comme il a été indiqué précédemment, dans l'appartement de Sandy Bates (auteur de comédies dans le film), un mur semi-circulaire présente la particularité d'être recouvert par une affiche géante dont le contenu représente une photographie. Trois affiches sont collées successivement à des périodes différentes dans le film. La première se situe dans la première partie du film et s'intègre dans le présent diégétique. La seconde et la troisième affiche sont présentes dans la seconde partie, à l'occasion de flashes-back. La première est visible en totalité, les deux autres en partie.

La première affiche est faite d'une photo célèbre du reporter E. Adams, représentant le chef de la police de Saigon exécutant un vietcong. Elle fait donc référence à la guerre du Vietnam et elle a contribué en son temps à changer la vision de la guerre de l'opinion publique américaine. Cette image dure, violente, est devenue l'image symbole d'une révolte de l'opinion aux USA. Cette affiche est visible dans l'appartement, au moment où l'auteur S. Bates doit affronter une critique de son entourage. Mal accueilli, son nouveau film (dont un fragment constitue le début du film de W. Allen) donne l'image d'une rupture totale avec le genre comédie qui l'a rendu célèbre. Il traverse manifestement une crise intérieure : il déclare à son entourage ne voir que souffrance et horreur dans le monde qui l'entoure. La vision de la réalité chez le personnage entre donc en résonnance avec le contenu de la photo : tous deux manifestent un état dysphorique. De plus, la révolte de Bates face à son entourage, avec en toile de fond l'affiche,

entre en redondance avec (ou est relayée par) la fonction symbolique de la photo dans la société américaine.

La seconde affiche semble être une affiche de cinéma. On y distingue un des Marx Brothers, souriant, en compagnie d'une actrice, semble-t-il. C'est une image gaie, qui nous renvoie aux films comiques, aux gags fameux, au monde de bonheur que ces acteurs célèbres du cinéma américain personnifiaient. Elle est visible dans une séquence du flash-back où Bates et Dorrie, venant de se connaître sur un tournage, sont amoureux. L'épisode donne lieu à un gag, digne des Marx Brothers, avec l'entrée d'un pigeon dans l'appartement. Outre cette référence parodique explicite, l'image heureuse du couple Sandy-Dorrie est en accord avec l'image du couple souriant sur l'affiche : toutes deux manifestent un état d'euphorie. D'autre part, les deux couples appartiennent au même monde, celui du cinéma.

La troisième affiche est censée représenter (elle n'est visible que partiellement et dans la pénombre) une page d'un journal. On perçoit rapidement la photo étrange d'un fait divers (un homme agressant un autre qui se défend avec innocence et dont la tête semble effacée), et deux mots d'un titre d'article à moitié coupé : "incest" et "father". La vision de cette affiche survient dans un flash-back, au cours duquel Dorrie agresse Sandy à propos de son attitude équivoque avec une jeune cousine de Dorrie. Sandy plaide son innocence. Cette séquence annonce en fait la rupture entre eux. Dans cette scène, il est clair que,

d'une part, la relation amoureuse évoquée mais non actualisée entre Sandy et la cousine de Dorrie renvoie aux mots "incest" et "father", et que d'autre part, la tension entre Dorrie et Sandy est redondante avec la tension affichée dans la photo de fait divers. On peut enfin, avec prudence, évoquer la similitude métaphorique entre l'homme à la tête effacée et Sandy qui semble "avoir perdu la tête" pour une jeune fille.

Il apparaît donc, dans cette analyse, que les reproductions photographiques géantes ont une fonction de révélation de l'état psychique, affectif, passionnel, relationnel de Bates. La surface du mur peut être considérée comme l'écran de sa conscience intérieure, sur lequel s'impriment des images symboliques ou métaphoriques, interchangeables en fonction de ses affects. Le dispositif scénique, créé par le mur semi-circulaire et les affiches décoratives, fait penser à une sorte de théâtre intérieur du moi de Bates.

2.2.4.2 - L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME ELEMENT DU RECIT.

L'image photographique est un élément du récit lorsqu'elle occupe des fonctions très précises au niveau de la narration. Dans le film, la photographie se définit alors comme un objet de valeur par l'importance narrative de son contenu. Le film référence est sans aucun doute *Blow up* de M. Antonioni (1966), mais on peut citer également comme film emblématique de ce mode de présence de la photographie, *La photo* de N. Papatakis (1987), ou encore *Les matins infidèles* de F.

Bouvier (1985). Un bref résumé de ces films, où le thème de la mort est présent, démontre la variété d'utilisation de l'image photographique comme élément fondamental dans le récit.

Dans la partie centrale de *Blow up*, nous est relatée l'expérience singulière d'un photographe de mode, qui va bouleverser sa manière de voir les choses. Lors d'une promenade dans un jardin public, il prend des photos d'un couple sans se faire voir, jusqu'au moment où il est découvert par la jeune femme. Choquée par son comportement voyeuriste, elle le prend violemment à partie et tente de récupérer la pellicule, puis soudainement part à la recherche de son compagnon. Sa fuite donne l'occasion au photographe de prendre de nouvelles photos. Intrigué par son attitude et sa visite impromptue, le photographe tente de comprendre les raisons profondes de sa conduite, en tirant les photos. Une recherche longue et minutieuse sur les détails du contenu des images lui permet de reconstituer un événement auquel il n'a pas pu assister : l'assassinat de l'homme par un tueur caché dans un bosquet pendant sa dispute avec la jeune femme complice. La révélation du meurtre est intervenue grâce aux détails révélés lors d'agrandissements des photos faites avant et après l'instant du drame.

L'histoire de *La photo* est celle d'un malentendu entre deux grecs émigrés à Paris, le plus jeune ayant rejoint le plus vieux pour être formé au métier de fourreur. Le sujet du malentendu repose sur le portrait photographique d'une chanteuse grecque. L'employé fait

croire innocemment à son employeur que cette photo représente sa soeur. Ce dernier tombe littéralement amoureux de cette soeur imaginaire. Le jeu du mensonge orchestré par l'employé, motivé par son désir de rester en France, se poursuit par une correspondance fictive où il écrit à la fois les lettres de son employeur et celles de sa soeur, grâce à un subterfuge. Il est rapidement question d'un mariage en Grèce que l'employé s'évertue à rendre problématique. Ne pouvant plus reculer, il doit se résoudre au voyage du retour en vue du mariage. Pris au piège du mensonge et du faux, organisé à partir du travestissement de la réalité de la photo, il tue celui qui avait idéalisé sa soeur imaginaire, au point de ne pas reconnaître le même portrait de la chanteuse affiché dans la rue d'une ville qu'ils traversaient.

Dans *Les matins infidèles*, est contée l'histoire d'une relation entre un photographe et un écrivain. Un contrat est passé entre eux pendant un an : le photographe photographie, tous les jours et à la même heure, le même coin de rue avec le même cadrage, et donne les images à son ami qui y trouve le prétexte pour écrire un roman. L'écrivain raconte son roman en cours d'élaboration en voix off, dans lequel il s'identifie à un arbre planté au coin de la rue et invente une relation avec une jeune femme représentée dans les photos. Le photographe, confronté à des difficultés matérielles et affectives, a une liaison amoureuse avec elle, qu'il cache à l'écrivain. Le jour où la jeune femme lui apprend qu'elle est enceinte, la photo réalisée révèle leur liaison et provoque un conflit avec l'écrivain. Le photographe, tourmenté, se suicide.

Lorsqu'on rencontre une image photographique dans un film, on sait qu'elle représente en soi toujours un fragment spatio-temporel, référentiel à un état, un processus ou un événement du monde; elle signifie donc un instant choisi, une découpe spatiale, tous deux relatifs à un sujet réel qui a existé dans un passé et qu'on identifie comme vraisemblable. Le film narratif reconduit les usages sociaux, les valeurs et les fonctions de l'image photographique, en les adaptant aux finalités propres du récit.

- En premier lieu, l'image photographique est très présente dès lors que s'engage un processus visant à établir, ou à rétablir, la vérité des faits, ou l'existence des êtres et des choses. A l'image photographique utilisée comme document authentique se rattache donc un certain nombre d'usages qui valorisent l'image comme preuve, indice, témoignage. Nombreux sont les films où la photographie est un document dont la fonction essentielle est la véridiction. Sylvain Roumelle (1984) souligne que « chaque fois qu'un scénario fait appel à la photo, c'est le jeu de la vérité qui se trouve relancé ». L'image photographique en tant que trace physique est également utilisée dans l'entourage d'un personnage pour signifier la présence d'un personnage important, connu, mort ou vivant. Elle peut alors être l'objet de sentiments forts, voire contradictoires, selon la nature et l'évolution de la relation entre l'image et ce personnage.

On retrouve ces rapports de l'image photographique à la vérité¹³, et à la présence d'une absence, selon le contenu qu'elle représente et sa contextualisation diégétique, dans un nombre relativement stable de représentations narratives qui traversent l'histoire du cinéma, avec des situations types dont je cite les plus fréquentes :

- la photographie comme marque de présence d'une absence, ou trace d'évènement : la photographie affichée, projetée, accrochée, encadrée, et que l'on déchire, découpe, brûle, jette ou qui s'efface : *Le kid*, C. Chaplin, 1921, *Les rapaces*, E. Von Stroheim, 1924, *Douze hommes en colère*, S. Lumet, 1957, *Les 400 coups*, *Le testament d'Orphée*, J. Cocteau, 1959-60, *Gertrud*, C.T. Dreyer, 1964, *Persona*, I. Bergman, 1966, *Identification d'une femme*, M. Antonioni, 1981, *Le travail au noir*, J. Skolimovski, 1983, *Cours privé*, P. Granier-Deferre, 1983, *Sailor et Lula*, D. Lynch, 1990, *Les amants du Pont Neuf*, L.Carax, 1991, *Le chêne*, L. Pintilie, 1992;

¹³ A ce propos, S. Roumette fait une remarque qui paraît fort juste (id, ibid) : « C'est depuis toujours que le cinéma a pris le parti de l'illusion, du leurre, du faux-semblant. Et dans l'entreprise romanesque du mentir-vrai, s'il lui arrive de faire équipe avec la photo, on sait bien à qui il revient de *dire le vrai* : à l'humble servante de Baudelaire, à la sténographe du réel, à la préposée aux révélations. »

- La photographie comme icône, objet de fantasme : le portrait, la photo de star ou de personnages célèbres, les photos-symboles : *Les hommes le dimanche*, R. Siodmak, 1929, *L'ange bleu*, J. Von Sternberg, 1930, *Les 400 coups*, F. Truffaut, 1959, *A bout de souffle*, J.L. Godard, 1961, *Les carabiniers*, J.L. Godard, 1963, *Persona*, I. Bergman, 1966, *Identification d'une femme*, M. Antonioni, 1981, *Henry et June*, P. Kaufman, 1990, *Barton Fink*, J. et E. Coen, 1991;

- la photographie comme image d'un personnage disparu, d'un événement inconnu, secret : la photographie oubliée, perdue puis retrouvée, la photographie trouvée dans une boîte, dans un tiroir : *L'ombre d'un doute*, A. Hitchcock, 1943, *Les diaboliques*, G. Clouzot, 1955, *Blade runner*, R. Scott, 1982, *L'amour en fuite*, *La vallée fantôme*, A. Tanner, 1987, *La double vie de Véronique*, K. Kieslovski, 1991;

- la photographie comme témoignage pour résoudre une intrigue ou la faire rebondir : la photographie apparaissant dans le révélateur, la photographie publiée dans un journal, la photographie prise à la dérobade : *La mort aux trousses*, A. Hitchcock, 1959, *Ascenseur pour l'échafaud*, L. Malle, 1957, *A bout de souffle*, J.L. Godard, 1961, *Péril en la demeure*, M. Deville, 1985;

- la photographie comme preuve pour vérifier un fait, authentifier un acte, reconnaître une personne : la photographie d'archives, la photographie lors d'une filature, la photographie d'un reporter, la photographie d'identité, la photographie sur micro-films : *Citizen Kane*, O. Welles, 1940, *L'affaire Cicéron*, J.L. Mankiewicz, 1952, *Bonnie and Clyde*, A. Penn, 1967, *Le mouton enragé*, M. Deville, 1974, *Le faussaire*, V. Schlöndorff, 1981, *La déchirure*, R. Joffé, 1984, *JFK*, O. Stone, 1992;

- la photographie porteuse d'indices, comme point de départ d'une énigme à résoudre : la photographie d'un constat policier, la photographie cachée, la photographie à décrypter, la photographie rephotographiée, la photographie agrandie : *Chronique d'un amour*, M. Antonioni, 1951, *Blow up*, *Elephant man*, D. Lynch, 1980, *Mortelle randonnée*, C. Miller, 1983, *Blade Runner*, *Troubles*, W. Petersen, 1991;

- la photographie comme trace, témoignage, preuve, indice à effacer, à voler, à détruire : la photographie convoitée, la photographie compromettante, la photographie de chantage : *Blow up*, *Blow out*, B. De Palma, 1982, *Sang pour sang*, J. Coen, 1983, *Cours privé*, P. Granir-Deferre, 1983, *Bleu*, K. Kieslovski, 1993.

A contrario, la photographie peut faire le jeu du mensonge, du malentendu (*La mort aux trousses*, A. Hitchcock, 1959), du faux (*Profession reporter*, M. Antonioni, 1974): elle peut représenter une mise en scène (le photoroman dans *Le cheik blanc*, F. Fellini, 1952) ou faire l'objet d'un truquage, d'un montage (*Zelig*, W. Allen, 1983) ou encore être associée à un texte qui en détourne le sens (*Les photos d'Alix*, J. Eustache, 1980), d'un acte ou d'une pratique manipulative (*Blade Runner*). L'image photographique manipulée, coupée, décontextualisée, apparaît alors comme l'outil d'une falsification, d'une dérive de la vérité.

- En second lieu, en tant que trace d'un passé, la photographie a une fonction de mémoire, de remémoration, de souvenir que l'on retrouve fréquemment dans certaines séquences familières au cinéma. Dans ce sens, sa présence seule à l'image est un moyen d'indiquer un saut dans le passé, de faire ressentir le temps qui passe, la transformation des êtres; et lorsqu'elle est l'objet du regard d'un personnage fasciné par le « ça-a-été » et le « voici » qu'elle immortalise, elle induit l'évocation, la remémoration, le souvenir, le rêve, la mélancolie, la nostalgie, le manque, l'attachement. On trouve un bon nombre de situations dans les films narratifs où l'image photographique traduit ce rapport au temps :

- l'album de photographies de famille que l'on feuillette, les photos de famille exposées en permanence, la collection de photos (*Cria cuervos*, C. Saura, 1975, *Elisa vida mia*, C. Saura, 1977, *L'homme qui aimait les femmes*, F. Truffaut, 1976, *Paris, Texas*, W. Wenders, 1984);

- la photographie d'un être ou d'un lieu cher que l'on transporte avec soi pour se souvenir (*La croisière du navigator*, B. Keaton, 1924, *Mortelle randonnée*, C. Miller, 1983, *Alice dans les villes*, W. Wenders, 1973, *Blade Runner*, *Paris, Texas*, W. Wenders, 1984);

- la photographie ou la reproduction photographique, accrochée au mur, qui signifie le temps qui passe (*Les rapaces*, E. Von Stroheim, 1924, *Le bal*, E. Scola, 1983, *Prick up your ears*, S. Frears, 1987);

- le portrait d'un proche vivant ou mort, encadré, posé sur un meuble (*Pain et chocolat*, F. Brusati, 1974, *Le crime d'Antoine*, M. Rivière, 1988, *Tumultes*, B. Van Effanterre, 1990),

- la photographie vénérée (*Vivre*, A. Kurosawa, 1952, *L'abominable Docteur Phibes*, R. Fuest, 1971, *La chambre verte*, F. Truffaut, 1978, *Funérailles*, J. Itami, 1984).

La photographie dans un récit filmique est donc une image à laquelle sont attribuées, selon les valeurs d'usage et les attitudes sociales qui sont culturellement associées à l'image, essentiellement des fonctions de mémoire, d'anamnèse, de remémoration, et des valeurs de connaissance, de reconnaissance, de vérité ou de mensonge dont l'importance narrative varie selon les situations mises en scène et le contexte fictionnel. En elle-même, la photographie n'est pas un récit, elle ne raconte rien, ne signifie rien d'autre que l'acte qui la génère; par contre, elle développe une narrativité virtuelle qui s'actualise en fonction du contexte du récit et de ses modalités d'apparition dans la représentation filmique.

2.2.4.3 - L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME ELEMENT THEMATIQUE DE LA FICTION.

L'image photographique peut être un élément thématique au niveau de la fiction. Globalement, la photographie relève de pratiques individuelles, sociales, institutionnelles, culturelles, artistiques, esthétiques, médiatiques et industrielles; ce qui fait qu'on parle plus volontiers de photographies. Cette diversité de pratiques positionne la photographie comme une source d'inspiration, un "réservoir" de fictions possibles pour le cinéma. Certains genres de photographies sont privilégiés par la fiction cinématographique et constituent des sujets potentiels que le film peut exploiter et traiter sous forme de thèmes, de motifs, de micro-récits. On peut citer avec quelques exemples : la

photographie de reportage et de presse (*La déchirure*, *Le faussaire*, *Underfire*, R. Spottiswood, 1983), le portrait (*Le petit soldat*, J.L. Godard, 1960, *L'important c'est d'aimer*, A. Zulawski, 1975), la photographie policière et d'espionnage (*Alphaville*, J.L. Godard, 1965, *Mortelle randonnée*), la photographie érotique et pornographique (*Star 80*, B. Fosse, 1983, *L'insoutenable légèreté de l'être*, P. Kaufman, 1987), la photographie de mode et de publicité (*Funny face*, S. Donen, 1956, *Les yeux de Laura Mars*, I. Kershner, 1978), et plus rarement la photographie scientifique (*Z.O.O.*, P. Greenaway, 1985), la photographie artistique (*Jeux d'artifices*, V. Thévenet, 1987).

Parallèlement à ces thèmes ou motifs génériques, on peut repérer cinq grandes thématiques intégrant l'image photographique et qui peuvent s'articuler entre elles à l'intérieur d'un film de fiction.

- La thématique du photographe installe la construction d'un regard, d'une vision soit passive (le photographe comme voyeur : *Fenêtre sur cour*, A. Hitchcock, 1954, *Blow up*), soit active (le photographe comme organisateur, metteur en scène des événements : *L'insoutenable légèreté de l'être*, *A corps perdu*, L. Pool, 1988).

- La thématique de la technique photographique s'ordonne autour de l'appareil (par exemple le polaroid : *Alice dans les villes*), l'agrandissement et le tirage des épreuves (*Blow up*), la révélation (*Ascenseur pour l'échafaud*) .

- La thématique de la fonctionnalité photographique recourt aux différentes significations dont l'image photographique peut se recouvrir selon l'attrait qui la détermine, et on y retrouve plus particulièrement la photographie comme archive (*Citizen Kane*), énigme (*Blade runner*), révélation (*Blow up*), reflet (*Vie privée*), effigie (*Les 400 coups*), relique (*L'abominable Docteur Phibes*, R. Fuest, 1971), fétiche (*L'ange bleu*).

- La thématique du temps photographique s'intéresse à la photographie comme instantané dans la prise de vue, comme moment contemplatif dans la lecture, comme rappel du passé, du souvenir, de la mémoire (*L'homme qui aimait les femmes*, *Le bal*, E. Scola, 1983, *Tumultes*, *Henry et June*, P. Kaufman, 1990)).

- La thématique des métaphores photographiques se déploie à partir des fantasmes qui caractérisent l'acte photographique dans notre culture (prise de vie, vol de l'âme, spectre, désir sexuel, viol : *Blow up*, *Les diaboliques*, *Cours privé*, *A corps perdu*), et des symboles attachés à l'image (identité, intimité, amour, mort : *Profession reporter*, *20 jours sans guerre*, A. Guerman, 1976, *Le crime d'Antoine*, *L'amour en fuite*).

C'est donc l'ensemble des discours, des attitudes, des significations profondes, des valeurs de sens imaginaires et symboliques, c'est cet ensemble lié à l'image photographique qui constitue un lieu d'inspiration, d'investissement dans lequel la fiction filmique peut opérer selon diverses modalités narratives.

On retrouve également dans le roman, la présence et l'utilisation narrative de la photographie comme thème, comme prétexte, comme motif; mais à l'instar de l'étude de la photographie comme motif pour écrire, comme « "pré-texte" à l'écriture », avec la figure de l'écrivain-photographe comme figure idéale de « perception absolue » (Bernard Gomez et Jeanne Puchol, 1983 : 115)¹⁴, on pourrait très bien étudier la photographie comme motif pour écrire en images, comme "pré-image" au film, avec une figure du cinéaste-photographe comme figure idéale de "vision absolue".

Enfin, on peut tenter un autre type d'approche de l'image photographique comme objet de fiction, lorsque celle-ci fonctionne en décalage, en dérivation par rapport à la fiction filmique. Pour François Jost (1984), l'usage de la photographie dans un film se justifie lorsqu'elle est le point de départ d'une triple interrogation : sur l'action, sur le temps et sur l'operator. Il lui attache de l'intérêt lorsqu'elle est « le germe de la fiction », lorsqu'elle vient en contrepoint du texte prononcé à l'écran ou de la mouvance de l'image, ou lorsqu'elle nie l'impression de réalité pour mieux jouer avec la fiction¹⁵.

¹⁴ On peut citer comme écrivains correspondant à ce cas : J.P. Toussaint (*L'appareil photo*, Editions de Minuit, 1988), A.M. Garat (*Chambre noire*, Flammarion, 1990), A. Duperey (*Le voile noir*, Seuil, 1992).

¹⁵ « (...) je n'aime pas qu'une photo dans un film soit purement illustrative, soumise au commentaire ou au mouvement redondant de l'appareil de prise de vue. L'usage cinématographique de la photo doit, pour moi, être le point de départ d'une
(la note continue sur la page suivante)

Cette inventaire des principaux statuts de l'image photographique dans les films de fiction a permis de constater qu'ils prennent place dans un ensemble assez codé de situations, qui s'ordonne en deux grands axes pouvant interférer : d'une part, un axe qui regroupe des situations se rapportant à toutes les dimensions de l'acte photographique; d'autre part, un axe qui rassemble les situations se référant aux usages possibles de l'image photographique, individuels, sociaux, institutionnels, culturels, et aux regards particuliers ou institués sur elle.

L'image photographique recouvre également deux fonctions principales qui peuvent se recouper : d'une part, elle apparaît comme un actant possible à l'intérieur du récit et prédétermine un ensemble de stratégies à partir de règles narratives; d'autre part, elle peut se constituer comme motif ou thème dans la fiction, à partir duquel les logiques sémantique, pragmatique et symbolique à l'oeuvre dans la photographie jouent en relation avec la logique diégétique oeuvrant dans le film.

interrogation : interrogation sur l'action (que décrit la photo ? quel rôle joue-t-elle ?), sur le temps (quel avant ? quel après ?), sur l'operator (qui est-il ?). Dans cette mesure, la photo dans un film ne m'intéresse vraiment que lorsqu'elle est le germe de la fiction, lorsqu'elle forme contre-point avec un dialogue ou une voix off ou avec l'image mouvante (à ce titre, *La jetée* me paraît exemplaire), ou enfin lorsqu'elle bat en brèche l'impression de réalité sur son propre terrain pour mieux jouer encore avec la fiction (*Zelig*) ». François Jost (1984).

2.2.5 - ENJEUX DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LA NARRATION.

Dans tout film, l'image photographique est à considérer au double titre de fragment de représentation, adressé au regard du spectateur, et d'actant (possible) de narration.

2.2.5.1 - L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME REPRESENTATION.

En tant que représentation, l'image photographique possède un double statut. Soit elle est un moyen d'information, de communication : c'est alors un objet visuel à finalité documentaire. Soit elle est un moyen de recherche esthétique : elle prétend alors au statut d'oeuvre d'art. L'histoire de la photographie nous montre que l'image photographique n'a pas un statut fixe, elle peut osciller entre ces deux statuts selon des procédures sociales conventionnelles qui varient dans le temps : un document photographique peut devenir une oeuvre d'art et inversement.

On retrouve surtout dans le cinéma de type narratif des images photographiques à valeur documentaire : portraits, scènes de genre, événements. Et même lorsque le film nous présente des oeuvres photographiques reconnues, c'est toujours à titre de document. Par exemple, le générique du film, *Les moissons du ciel* de T. Malick (1978), est formé par une suite de plans sur 25 photographies, dont la

plupart sont l'oeuvre des premiers socio-photographes américains avec, parmi eux, le plus connu sans aucun doute : Lewis Hine. Si les photographies de Hine sont reconnues dans l'histoire de la photographie en tant qu'oeuvres, dans le film, elles se donnent à voir comme documents historiques sur la vie ouvrière aux Etats-Unis au début du 20^e siècle.

Or ce qui fait l'intérêt du document photographique ou de l'oeuvre photographique, c'est le référent et la manière dont il est représenté, c'est sa déixis¹⁶. Le spectateur est attiré vers l'image photographique par le référent, le *ça-a-été* de R. Barthes¹⁷, qu'elle a figé dans une situation de co-présence et « une-fois-jamais-plus »,

¹⁶ Pour Barthes, la photographie fait penser au geste de désigner du doigt : « elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel!* (...) la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici »; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. » (id : *ibid*). Plus loin, Barthes ajoute : « Bref, le référent adhère. » (id : 17).

¹⁷ « J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. (...) dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe de réalité et de passé. (...) Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l'Intraversable. » R. Barthes (1980 : 120).

pour reprendre l'expression de H. Vanlier¹⁸, qui est à distance et dans le temps, et qu'elle offre au regard tout proche. La force d'attraction de la photographie, c'est sa faculté de rendre *permanent* le référent : elle rend présent l'absent, elle rapproche l'éloigné, elle ramène le passé dans le présent. Elle permet en somme de prolonger le regard à la fois sur l'axe du temps (voir avant) et sur l'axe de l'espace (voir loin).

Ce qui apparaît évident dans les films de fiction, c'est l'utilisation exhaustive des images photographiques qui proposent une représentation de type réaliste, une représentation figurative qui se donne comme une imitation construite d'un référent réel qui en est la cause et que l'on identifie. On retrouve donc, dans le cinéma narratif, la tendance « classique » de la photographie, celle dont on exalte, depuis l'invention du procédé photographique, la capacité à montrer de façon fidèle et lisible un référent réel, morcelable à l'infini, qu'elle inscrit dans l'instant présent et renvoie dans le futur. Le film utilise ce

¹⁸ « Ainsi les réels et les réalités d'une personne saisis photographiquement n'ont jamais été pour nous sur le mode de la réalité, et du reste ils ne l'ont jamais été pour elle. La personne photographiée est un *état d'univers* irréductible à tout autre, comme d'ailleurs tout objet photographié. Il en va en particulier ainsi du moment où a été prise la photographie. Nous voyons bien que c'est un une-fois-jamais-plus, mais sans pouvoir situer le spectacle dans une vraie durée, comme le voudrait la réminiscence. En un mot, la photo ne donne pas de prises à une appréhension ni à une perception ni à une imagination *en* elle. Grande déclencheuse de schèmes mentaux, elle peut seulement provoquer le rêve éveillé, la rêverie, *sur* elle, ou à *partir* d'elle. » H. Vanlier (1983 : 110).

mythe de l'image photographique comme image « naturelle » du réel, comme enregistrement objectif d'une contingence qui, en tant que tel, fait que nous croyons en l'existence antérieure de ce réel contingent, que nous avons la certitude que le réel a vraiment eu lieu. Regarder une image photographique, implique, nous dit R. Barthes (1982 : 35-36), la conscience que le référent *a-été-là* au moment de la prise photographique. D'où l'exploitation si répandue dans le cinéma narratif de l'image photographique comme preuve de réalité et de vérité.

Cela explique la force d'attraction qu'exerce l'image photographique sur le spectateur-spectator : il est fasciné par l'image photographique, par sa puissance réelle de simulation, par sa fonction de simulacre, car elle « ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente) » (R. Barthes, 1980 : 16) . Là se trouve la force de la photographie : la réalité de l'image est bien souvent plus attractive que l'image de la réalité, l'image *parle* d'elle-même (de sa « photogénie » dirait Dreyfuss). C'est ce qui fait que l'image photographique dans le film est un objet que l'on regarde et qui nous touche, quelle que soit sa valeur narrative : la rencontre avec l'image photographique dans le film devient une situation de cognition, tout en restant une « aventure », le spectateur « s'anime ». Ce que souligne Jacques Leenhardt (1992 : 27) à propos de la photographie en général, vaut aussi lorsqu'elle est présente dans un film : « elle devient une aventure, c'est-à-dire que l'objet rejaillit, envahit, modifie ou perturbe le sujet et en émeut les affects. » Sa fonction référentielle est recontextualisée dans le récit filmique : elle reste l'effet d'un référent

originel mais fictif; elle provoque, la plupart du temps, la croyance en un *ça-a-été fictionnel*, qui vient redoubler la croyance de l'« étant-là » du référent filmique. En ce sens, la fonction référentielle de l'énoncé photographique peut devenir *fictivisante* à l'intérieur de la diégèse filmique.

Pour le spectateur du film, rencontrer une image photographique, c'est bien sûr la reconnaître, mais c'est aussi croire que c'est l'image d'un « ça-a-été » fictionnel. Or il convient maintenant de rapporter la mise au point sur le « ça » qu'a formulée P. Le Roux à propos de toute image photographique (1992 : 42) et que l'on peut appliquer à l'image photographique dans le film :

« Mais « ça » n'est pas nécessairement ce qu'on voit sur la photographie, et voir n'est pas reconnaître. Quelque chose a été, mais le « ça » n'est pas là où Barthes semble le situer, c'est-à-dire dans la réalité. Le « ça » qui est photographié, c'est l'image, formée : non pas comme chose ou état de choses mais comme image dont le lieu est d'abord le dépoli. Ainsi une double critique est-elle indispensable :

- A la certitude du spectateur, il convient d'opposer ce qu'elle est : une croyance ordinaire.**
- A la causalité de la chose, il faut opposer le travail du processus photographique. »**

Ce qui signifie que l'image photographique dans le film, en tant que représentation, ne fait pas seulement référence à un « ça-a-été », mais aussi, nécessairement, au processus même qui la génère (c.f section 1.2.1, p. 39). Dès lors, le spectateur ne peut croire à un « ça-a-été » dans la fiction, que dans la mesure où il croit conjointement que l'acte photographique a eu lieu dans la fiction. Il doit donc, en même temps, postuler et admettre comme vraisemblable un ensemble de données sur l'environnement de l'acte photographique au moment où il a eu lieu. Se pose alors la question de l'énonciation au niveau de la photographie. De fait, rien n'empêche à priori le spectateur de penser à un certain nombre de données adjacentes à l'acte photographique (intentions du photographe, pose du sujet de la photographie, cadrage, composition). Cela dépend du rapport qu'il entretient avec la photographie en général. Le fait de croire que l'image photographique appartient à la diégèse suppose donc, en même temps, que le spectateur ne prenne pas en compte, ou qu'on ne lui permette pas de prendre en compte, l'acte photographique d'énonciation. Le montage, le point de vue, la durée d'apparition, les mouvements de caméra lors d'un plan sur une photographie, et les relations du référent photographique au monde diégétique, contribuent forcément à cela. Sur ce point, il semble difficile de statuer sur le régime de croyance du spectateur face à une image photographique dans un film narratif : il est relativement libre de croire ou de ne pas croire à la réalité de l'image dans la fiction. Ce qu'on peut dire néanmoins, c'est que si l'échange normal entre l'image photographique et un récepteur est imprévisible, dans le film, cette

imprévisibilité est réduite par la mise en cadre, la mise en scène, le montage, l'adjonction de voix et de musique, l'enchaînement du récit, pour permettre l'émergence chez le spectateur de la croyance « ordinaire » en la réalité de l'image dans la fiction.

D'une manière générale, l'image photographique dans le contexte narratif apparaît comme une représentation ajoutée productrice d'effets de sens. Ces effets de sens entrent dans les opérations de contrats de savoir qui s'analysent à travers les notions de focalisations (A. Gaudreault, 1988, F. Jost, 1989, F. Casetti, 1990). L'image photographique intervient particulièrement dans le cadre du savoir opératoire au service du faire savoir (elle informe, elle révèle), et dans le cadre du savoir manipulateur au service du faire croire (elle détrompe, elle fait voir, elle trompe) et au service du faire interprétatif (le spectateur croit, authentifie, doute). Elle participe donc, en tant que représentation, à une diversité de régimes d'intelligibilité.

L'image photographique en tant représentation, à laquelle s'applique dans le film un acte d'ostension, c'est-à-dire une intention manifeste de faire signifier, peut être saisie à la fois comme un énoncé dans le signifié de la diégèse et comme un opérateur dans le signifiant du discours.

2.2.5.2 - L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME ACTANT DE NARRATION.

D'un point de vue narratologique, on pourrait dire, en adoptant la perspective de la sémiotique greimassienne¹⁹, que l'image photographique, par la diversité de ses usages et de ses fonctions, peut remplir, en tant qu'*actant* au sein d'un récit, trois fonctionnalités principales selon les *programmes narratifs* qui structurent le film.

- L'image photographique, par ses fonctions d'attestation et de désignation, apparaît le plus souvent comme un *adjuvant* : elle aide à la réalisation d'un *programme narratif*, elle sert au héros dans sa quête. Exemple : dans *Blow up*, les photos, révélant au fur et à mesure le meurtre, permettent au photographe de découvrir pourquoi la jeune femme du parc tenait tant à récupérer la pellicule.

- L'image photographique, par ses fonctions d'attestation et de désignation, peut également remplir le rôle d'un *opposant* : elle entrave la réalisation d'un *programme narratif* ou d'un *parcours narratif*, elle contrarie le héros au cours de sa quête. Exemple : dans *Ascenseur pour l'échafaud*, à la fin du récit, grâce aux photos révélant la relation amoureuse entre Julien et Florence, le

¹⁹Les termes théoriques signalés en italique sont empruntés à Greimas et Courtès (1979) et renvoient expressément aux sens que leur donnent ces auteurs.

commissaire les accuse du meurtre du mari, maquillé par Julien en suicide, meurtre qu'ils avaient projeté pour vivre librement leur amour; c'est la prison pour eux, et la fin de leur amour.

- L'image photographique, comme trace indéchiffrable d'un réel singulier, apparaît aussi comme *destinateur* : elle déclenche le projet du héros, elle détermine le sens de sa quête. Exemple : dans *Mortelle randonnée*, la photo de classe des écolières est, pour le personnage dénommé l'Oeil, la seule trace de sa fille. Mais il ne sait pas laquelle est sa fille et cherche sur un mode obsessionnel à mettre un visage sur l'image fantasmatique qu'il a d'elle. Cela le conduit à identifier la femme, dont il a en charge la filature, comme sa fille inconnue.

Ces rôles actantiels montrent que l'image photographique, en tant qu'élément important du récit, participe à divers titres aux *réseaux relationnels* tissés dans le récit filmique. Pour Alain Fleischer (1984 : 14, 15), « les relations dramaturgiques » entre les personnages, la logique des « rapports de force », la succession des actions, les coordonnées spatio-temporelles, peuvent apparaître déterminées par « l'état de conjonction ou de disjonction » entre l'image photographique (ou plusieurs) et les différents actants.

Du point de vue de l'énonciation, l'image photographique participe au traitement de l'immobilité dans le cinéma²⁰ : elle est une figure fondamentale de l'arrêt, du figement, signifiant l'interruption du mouvement, la fixité de la représentation. Intégrée dans le film, elle est, la plupart du temps, prise dans le réseau de significations que construit l'appareil énonciatif. D'une part, elle peut faire l'objet d'un acte monstratif appuyé (plans rapprochés ou très rapprochés, panoramiques horizontaux ou verticaux, zoom avant sur un détail) : le parcours de lecture est ainsi balisé, imposé. D'autre part, l'image photographique nous est rendue intelligible par un apport d'informations relatives à l'identité de son contenu, à ses marques temporelles, à la présence de détails importants, informations qui sont injectées par un commentaire oral d'un locuteur ou d'un narrateur²¹, ou par des mentions écrites, ou encore par un thème musical à forte charge connotative. Les commentaires associés à l'image peuvent être contemporains de la présence de l'image, ou être différés ou encore anticipés. Dans ce cas, la lecture interprétative est contextualisée, guidée, orientée, suggérée, et l'expansion métonymique que Barthes a soulignée est fortement limitée.

²⁰ R. Bellour (1987) s'est intéressé au traitement de l'immobilité au cinéma en confrontant les thèses de Deleuze (l'arrêt du mouvement comme mouvement aberrant) à celles de Barthes (l'arrêt du mouvement comme retournement et pause du temps).

²¹ F. Jost (1987) s'est intéressé aux problèmes narratologiques que soulève l'association image photographique et voix dans un film de photos. De nombreuses remarques sur les difficultés de la communication verbale valent également dans certains cas pour les films utilisant ponctuellement l'image photographique.

D'une manière générale, lorsque l'image photographique est un élément narratif d'importance dans un film, l'interprétation sémantique opérée par le spectateur à son sujet dépend de plusieurs ordres :

- du contexte narratif intra-iconique (relations sémantiques avec un actant ou plusieurs),
- du contexte discursif inter-iconique (relations sémantiques avec les images qui interviennent avant ou après),
- du contexte diégétique extra-iconique (relations sémantiques avec les données spatiales, temporelles, historiques, sociales, institutionnelles représentées dans le monde diégétique),
- du contexte narratif verbal (relations sémantiques avec un fragment de discours émis oralement ou avec des mentions écrites),
- du contexte narratif sonore (relations sémantiques avec des bruits ou un thème musical).

De même, lorsque le spectateur a affaire à une suite sans paroles d'images photographiques filmées, à une narration visuelle qui tient à la fois de la projection de diapositives et du photoroman, il se livre à une activité d'interprétation qui débouche sur un processus de textualisation par lequel le récit avance. Le spectateur a alors la charge

de construire les relations sémantiques entre les différents énoncés photographiques. Dans ce cas, l'instance de narration se démet en partie de son activité émettrice.

Il en va tout autrement quand l'image photographique est insérée seule, en l'absence de toute détermination verbale spécifique à son sujet. Sans réelle fonction narrative, elle peut apparaître, selon les circonstances, comme une image mystérieuse, indéfinie, énigmatique, troublante. Lorsqu'elle présente un rapport au contexte narratif, elle apparaît alors comme une pause, un relâchement, une suspension du récit. Elle peut aussi être installée par l'instance d'énonciation comme un moyen de rupture, de déphasage, ou pour assurer une transition, un passage, une articulation entre deux sous-ensembles narratifs. Dans ce cas, le spectateur face à l'image a une plus grande liberté d'interprétation; il peut associer plus librement, parcourir à sa guise l'image pendant la durée du plan, se laisser poindre par un détail.

La rupture relative avec les différents niveaux du récit, qu'introduit ce mode d'introduction de l'image photographique et qui peut être produite par d'autres moyens énonciatifs (les fondus, les « plans vides », les arrêts sur image), occasionne plus ou moins, chez le spectateur, un décentrement de l'intérêt par rapport à l'objet du récit, une déconnexion avec le flux des images animées, un décrochement dans son activité de participation, un positionnement décalé par rapport à la fiction. Le spectateur devient en quelque sorte « un spectateur pensif ». Cette notion émise par R. Bellour mérite

d'être précisée. De même, on retrouve des éléments d'analyse qui ont été formulés à propos de l'"effet photographie", effet attribué aux arrêts sur image survenant dans un film, et qu'il convient de rappeler et de comparer avec l'utilisation de l'image photographique. Auparavant, on doit dégager les principaux enjeux au niveau du regard du spectateur en fonction de son positionnement.

2.2.5.3 - L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE FILMEE ET LE REGARD SPECTATORIEL.

Avant de s'intéresser à la question du regard du spectateur face à une image photographique dans un film, il convient d'examiner comment s'exerce normalement le regard d'un « spectator » face à une photographie.

- LE REGARD SPECTATORIEL.

Le récepteur impute l'origine de la représentation photographique au regard du photographe. Le savoir encyclopédique relatif à la représentation photographique, qu'il s'est constitué à travers ses expériences visuelles, et la connaissance particulière de l'acte photographique et de ses conduites pragmatiques, lui permettent de référer l'image photographique à une intention visuelle calculée, mesurée spatialement et temporellement, de la part du photographe au

moment de la prise de vue. Pour J.M. Schaeffer (1987 : 67), c'est ce qu'il appelle « le savoir de l'*arché* » qui est en partie responsable « de la mise en relation de l'image photographique avec un regard correspondant ». Pour le reste, le dispositif photographique organisant l'espace représenté en espace perspectif tend à faire rapporter, par le lecteur, la représentation au regard du photographe : l'image est construite en « champ quasi perceptif ».

Dès lors, il n'y a pas d'identification entre le regard spectatorial et le regard photographique, il n'y a pas de message à déchiffrer par le récepteur, mais évaluation subjective, de la part de celui-ci, du regard « motivant » du photographe. En effet, pour Schaeffer (id : 67-68), le récepteur ne regarde pas l'image photographique à travers les yeux du photographe, il l'évalue en fonction de ses déterminations personnelles et culturelles comme étant la justification d'un regard, il tente d'en déterminer le pourquoi et le comment :

« La subjectivation de l'espace photographique ne signifie pas que le récepteur l'identifie au regard du photographe, mais plutôt qu'il le détermine comme *motivé* par ce regard : si, en tant que signe, l'image n'est donc pas l'indice du photographe, elle peut néanmoins, en tant que produit ou oeuvre, être rapportée à une vision motivante (...).

S'il est vrai que, dans sa substance iconique, toute image photographique constitue un point de vue spécifique

sur un champ phénoménal, il n'en est pas moins certain que la réception de cette image transcende le donné iconique selon des « pentes » culturelles et idiosyncrasiques qui échappent à tout contrôle de la part de l'émetteur postulé : nous pouvons neutraliser la spatialité spécifique du point de vue.

La réception de l'image comme champ quasi perceptif n'est pas la réception d'un message, mais celle d'une vue correspondant, éventuellement, à un regard motivant. »

Il me semble que ce « regard motivant » du photographe est sensible pour le lecteur par le travail du cadrage et de la composition en relation avec la nature du référent photographié. La nature indicielle de l'image photographique fait que le travail de la mise en forme du regard photographique s'impose davantage au regard spectatorial que la volonté chez le photographe de transmettre un message visuel déchiffrable par tous.

La non identification du regard spectatorial au regard photographique tient également à leurs différentes natures. Si la nature du regard photographique relève le plus souvent de l'horizontalité, celle du regard spectatorial relève davantage de la verticalité.

Comme on l'a vu jusqu'à présent, le photographe s'emploie d'une part, à découper et à extraire un fragment cadré d'espace hors du continuum et d'autre part, à l'arrêter et le prélever dans un instant unique pour le conserver hors du temps linéaire. Le regard photographique a donc affaire à un *horizon* spatial et temporel dans lequel le photographe tente de trouver une configuration perceptive intéressante pour pouvoir être retenue et figée.

Pour le récepteur intéressé par une image photographique, la regarder c'est la scruter attentivement ou, pour reprendre une métaphore usuelle dans le domaine de la représentation iconique, regarder c'est *plonger dans la surface profonde de l'image*. Ce parcours du regard spectatorial s'accompagne de la révélation croissante d'informations relatives au référent photographié.

Dans la représentation photographique, comme dans les autres représentations iconiques, le regard est indissociable du processus d'interprétation qui s'élabore à partir de la reconnaissance des formes. Dans le regard, on peut distinguer successivement plusieurs étapes : la perception des limites, de la texture et des tons de l'image, la description des formes et des contours des éléments photographiques, l'identification linguistique de ces éléments par la mémoire, l'identification des relations entre les éléments, et l'établissement du lien entre les éléments et des objectifs. Le sens de l'image (ou l'intention qui en émane) naît de la perception et d'une lecture active.

Regarder c'est donc aussi, d'une certaine manière, rechercher du sens, analyser *verticalement* : c'est-à-dire tenter de saisir les niveaux de sens latents ou manifestes qui forment l'*épaisseur*²² de cette image matériellement plane. La recherche du sens se fait par la traversée de différentes couches signifiantes. P. Dubois (1992 : 69) a fort bien décrit ce phénomène de lecture verticale, ce « processus de descente interprétative », à propos du regard photographique de R. Barthes :

« Les photographies comme les photogrammes, à force d'être regardés, deviennent d'une certaine façon des livres, des albums que l'on feuillette en passant d'une couche à l'autre au fil de la lecture.

Sous l'image apparente, il y en a toujours virtuellement une ou plusieurs autres, observables par un mouvement du regard, un grattage de l'oeil, en filigrane, et qui remontent à la surface comme dans un palimpseste produit par l'analyse. »

Si pour Dubois, la verticalisation du regard spectatorial opère vers le bas, pour H. Vanlier elle s'oriente vers le haut. Pour cet auteur (1983 : 51-55), l'image photographique étant porteuse d'indices « en

²² P. Dubois (1992 : 69) dote l'image photographique « d'une véritable épaisseur physique et psychique, sémantique et pragmatique, matérielle et symbolique, pleine de couches, sédimentée, que l'on peut scruter, fouiller à volonté. »

incessante germination et en incessants chevauchements », elle provoque un extraordinaire déclenchement de « schèmes mentaux ». Réduisant ainsi l'unité de l'idée ou du concept à une illusion, cette pluralité de schèmes mentaux fait que l'image photographique est instable, que le regard y est flottant, *rêveur* :

« C'est assurément ce prodigieux déclenchement de schèmes mentaux qu'on vise, avec plus ou moins de bonheur, quand on parle du *fantastique* de la photographie. »

Grande activeuse de schèmes mentaux gyrovagues, la photo touche au *rêve* plus qu'à l'imaginaire. »

Ainsi regardée, l'image photographique ne l'est que pour elle-même. Pour Vanlier, l'image ne provoque ni interprétations ni déchiffrement, elle nous « *fascine* » mentalement²³.

²³ A propos du regard photographique, Vanlier propose une mise au point radicalement différente (id : 88, 92) : il dénie la construction et la composition dans la vision photographique. Le photographe ne construit pas mais enregistre la *rencontre* d'éléments de la *réalité* avec ces éléments de *réel* que sont les photons, en prévoyant que l'empreinte photographique ainsi obtenue sera « un extraordinaire déclencheur de *schèmes mentaux* ». S'appuyant sur les déclarations de photographes à propos de cette vision, Vanlier avance qu'ils « ne composent pas au sens strict ». A ce titre, le photographe est « *un médium entre la réalité et le réel* ».

- CONDITIONS D'EXERCICE DU REGARD SPECTATORIEL FACE A
UNE IMAGE PHOTOGRAPHIQUE.

Lorsque le spectateur rencontre dans un film un plan dont le sujet principal est constitué par une image photographique, son regard s'identifie à celui qui est mis en place par la configuration technique du plan²⁴. Un dispositif de regard s'interpose entre l'image photographique et le spectateur, celui de l'instance filmique : le regard de l'auteur à travers la caméra impose un certain point de vue et un certain cadrage pendant une certaine durée, que le spectateur est amené par le dispositif cinématographique à reprendre à son compte. La nature de ce regard, qui se manifeste par le dispositif point de vue - cadrage - durée, varie en fonction du contexte narratif dans lequel est inséré le plan et du positionnement du spectateur.

²⁴ Il s'agit ici de l'identification cinématographique primaire. Ce premier niveau de participation du spectateur est liée aux conditions matérielles du spectacle cinématographique qui est construit pour son regard. Le spectateur s'identifie à celui qui a vu avant lui; il se perçoit comme foyer privilégié, central de la représentation (voir également les notions d'œil spectatorial et de boule spéculaire chez A. Gardies (1993). Cette identification primaire permet l'identification secondaire, celle au récit. Les ouvrages de C. Metz (1977), J.L. Baudry (1978), parmi d'autres, abordent cette question fondamentale d'identification.

La notion de point de vue au cinéma est plus complexe qu'en photographie, les nombreux travaux en narratologie du film l'ont démontré²⁵. Outre la question de la localisation de l'emplacement de la caméra par rapport l'objet du plan, cette notion recouvre également le problème de l'origine du regard, du foyer de la perception. En ce qui concerne l'image photographique filmée, on est ainsi amené à se poser la question de savoir *qui regarde* l'image photographique lors d'un plan? En fonction du contexte et des données narratives, qui précèdent ou qui suivent le plan contenant une photographie, il est parfois difficile de repérer les différents types d'ocularisation définis par F. Jost (1989). On rencontre toutefois fréquemment la configuration de l'ocularisation interne secondaire, c'est-à-dire un plan ancré dans le regard d'un personnage ou d'un narrateur intradiégétique : le montage, les règles de raccord, les données narratives, permettent de renvoyer le plan à un regard appartenant à la diégèse; c'est le cas relativement courant du plan sur une photo qui suit ou précède le plan d'un personnage en train de la regarder. On rencontre également la configuration de l'ocularisation zéro, c'est-à-dire un plan référible à l'instance d'énonciation; c'est le cas en particulier des plans où se produisent un zoom avant ou arrière sur une photo, ou encore des plans présentant la photo sur un fond noir extradiégétique.

²⁵ Voir plus spécialement les ouvrages et articles de F. Jost (1987), J. Aumont (1983), F. Casetti (1990), A. Gardies (1984), la revue *Protée* (1988).

Le cadrage détermine, en relation avec le point de vue, la position et la surface occupées par l'image photographique dans le champ, et indique la direction du regard par la structuration de l'espace représenté. Le travail du cadre (les possibilités d'organisation) par rapport à l'objet photographique sont très variables et qualifient le point de vue : elles dépendent des choix opérés au niveau de l'angle de prise de vue, de l'axe de la caméra, et de l'échelle des plans, en fonction des raccords avec le plan précédent et le plan suivant. La composition du cadre (orientation de l'image, complétude ou coupure de l'image, centrément ou décentrement, mise en abyme, géométrisation), la fixité ou la mobilité de la caméra, influent sur la forme du regard. De plus, le cadre peut être mobile ou immobile. Tout contact visuel avec la photographie supposant une distance du regard, la mise cadre modalise cette distance selon l'enjeu narratif. L'ensemble des valeurs et des paramètres, qui caractérisent le cadrage d'une image photographique, détermine donc le mode du regard porté sur elle dans le film et celui du spectateur (contemplation, attirance, prise de distance, parcours).

La durée d'un plan sur une image photographique détermine le temps de visibilité accordé au spectateur pour regarder l'image. Elle est également très variable : elle est définie par un ensemble de données qui sont interdépendantes. La fonction du plan, la valeur narrative de l'image, le rythme du montage, l'éventuel mouvement de caméra, le positionnement du spectateur, conditionnent la durée du plan. Pendant cette durée, la logique du récit veut que le spectateur soit normalement

engagé à regarder l'image photographique pour en saisir les informations nécessairement utiles à la compréhension du narré. L'activité de son regard, son éventuelle analyse verticale de la photographie est entravée par l'arrivée du plan suivant. Si la longueur du plan le lui permet, le spectateur peut plus ou moins procéder à une lecture verticale personnelle, ou, pour reprendre l'expression de Vanlier, connaître un déclenchement de « schèmes mentaux » concernant ou non le récit. La limite temporelle vient interrompre nécessairement les processus affectifs et cognitifs enclenchés chez le spectateur par la vision de l'image photographique. Par conséquent, la durée du plan détermine en partie la forme intensive du regard et le savoir spectatorial qui en émerge.

Quel que soit le positionnement, le spectateur, ne pouvant prévoir la durée d'un plan contenant une photographie dans la continuité narrative d'un segment, est contraint d'activer son regard jusqu'à un certain point et en fonction du contexte narratif indiqué ou suggéré. La dynamique narrative l'oblige à devoir opérer rapidement la perception et l'identification des formes photographiques représentées et à ne sélectionner que les informations pertinentes qui se rapportent à la situation narrative proposée par le récit, pour pouvoir constuire du sens en relation avec son savoir narratif antérieur. Ce n'est que si le temps lui est donné que le spectateur peut s'intéresser à l'image photographique dans une perspective interprétative différente de celle prescrite par la narration filmique et accéder à une certaine forme de pensée.

Il apparaît ainsi que l'exercice du regard spectatorial face à une image photographique filmée est soumis à une forme de régulation spatiale et temporelle, induite par le dispositif filmique en fonction de l'acte de la narration qui organise le vu et le su. Le point de vue, le cadrage, et la durée règlent conjointement l'origine, le mode et la forme du regard auquel s'identifie le spectateur : dans un certain sens, le spectateur est positionné par le regard dans lequel il s'investit. Cette forme de régulation évidemment variable conditionne également le savoir du spectateur : le regard étant dirigé dans un certain sens, depuis un certain point, pendant un certain temps, et pouvant s'identifier à une instance intradiégétique ou extradiégétique, les opérations cognitives produites lors du traitement des informations visuelles - éventuellement associées à des informations verbales et sonores - sont canalisées, orientées, et font accéder le spectateur à un savoir diégétique relatif. Dans le cas d'un plan contenant une photographie et apparaissant comme une pause dans la continuité narrative, le spectateur peut éventuellement prendre la liberté de penser, de s'engager subjectivement dans une dynamique interprétative *déviante* de celle induite jusqu'alors par la narration filmique.

2.2.5.4 - LA PENSIVITE SPECTATORIELLE.

Si l'on s'interroge sur la réception spectatorielle des représentations que le cinéma produit en intégrant des images photographiques, on pourrait reprendre une suggestion émise par Rosalind Krauss (1990 : 87) à propos de l'oeuvre, prophétique en la matière, de Marcel Duchamp :

« Ce que suggère l'art de Duchamp, c'est que ce changement de la forme des images qui constituent de plus en plus notre environnement entraîne avec lui un changement dans la structure dominante de la représentation, et qu'à son tour cela aura peut-être des conséquences sur les processus symboliques et imaginaires eux-mêmes - c'est-à-dire que le mode de production des signes affecte les processus mêmes de la connaissance. »

Il revient à Raymond Bellour (1990 : 75 à 83) d'avoir apporté des éléments de réflexion sur les processus cognitifs qui se développent lorsque le spectateur de cinéma rencontre la photographie. En tant qu'objet qui participe au film, l'image photographique provoque un trouble très particulier chez le spectateur (id : 75) :

« Sans cesser de se poursuivre à son rythme, le film paraît se figer, se suspendre, créant chez le spectateur un recul qui va de pair avec un accroissement de fascination. »

Cette fascination est en fait l'emprise qu'exerce sur nous la photographie et que le cinéma est capable de reproduire. Cependant Raymond Bellour va plus loin : non seulement le spectateur est troublé, mais le cinéma également. Analysant le rôle de trois photographies dans l'histoire de *Lettre d'une inconnue* de Max Ophüls (1948), il développe la relation qu'instituent ces images par rapport à la temporalité diégétique. Cette relation est double : d'une part, les photographies expriment le passage du temps entre deux grandes parties du récit; d'autre part, elles mettent en jeu un dédoublement temporel, une fracture qui fixe le temps du film : par leur capacité de résistance au temps, elles convoquent « un temps second, un passé du passé » (id : 76). Pour Bellour, il y a trois raisons à ce dédoublement temporel : la fixité de l'image contraire au mouvement du film, le regard-caméra (si on peut dire) des images, la fascination photographique du héros, pétrifié par ce que les images évoquent. S'identifiant au héros, le spectateur qu'est Raymond Bellour est lui aussi pétrifié, mais d'une toute autre façon. Entraîné par le récit et regardant la photographie sans pouvoir avoir le temps nécessaire d'ajouter à l'image, il ajoute au film « par soustraction à la fiction » (id : 77). Paradoxalement, l'image photographique participant à la fiction le met à distance de celle-ci. La photographie lui permet de penser au cinéma (id : *ibid*) :

« penser que je suis au cinéma, penser le cinéma, penser tout en étant au cinéma. »

Se positionnant comme un spectateur d'un type particulier, Bellour paraît donc s'investir plus librement dans ce qu'il voit et comprend, grâce à la photographie.

Dans certains films où la photographie constitue un thème fictionnel, *Blow up*, *La machine à tuer les méchants* de R. Rossellini (1948), *L'invraisemblable vérité* de F. Lang (1956), *L'amour en fuite*, Raymond Bellour décèle à nouveau une double relation entre l'image photographique et le spectateur. D'un côté, le spectateur est plongé dans la mise en fiction de la photographie, avec toutes les règles narratives qui la concernent en tant qu'objet : preuve, indice, symbole, fétiche, instrument du suspense. Une fois qu'il y est bien installé, le spectateur a alors « l'impression de suivre une fiction dédoublée » car se rajoute la fiction du cinéma, qui se pense obliquement à partir de la photographie (id : 77, 78).

Prenant en considération les films où la photographie devient le support matériel du film, par fragments (*Blade Runner*), ou en totalité, (*La Jetée*), et dans lesquels l'immobilité contrevient au principe du mouvement, Raymond Bellour souligne au passage l'adéquation entre les films composés de photographies, la musique et la voix off, adéquation établie grâce au mouvement du temps qu'ils ont en commun lors de leurs défilements²⁶. Dans ces films « où la matière de la photo

²⁶ F. Jost (1987) adopte une position divergente à celle de Bellour : il pose que les rapports entre image photographique et voix dans le film de photos génèrent tout une série d'incidences selon les différentes situations de médiation : l'annulation de la référence au synchronisme, la difficulté à saisir le sens de la communication verbale,

(la note continue sur la page suivante)

devient la fiction du cinéma », Bellour relève une nouvelle fois la faculté de penser intensément au cinéma, dans l'écart entre l'évocation proposée par le film et le glissement opéré par les images fixes (id : 79).

Finalement, Raymond Bellour assigne à la présence de la photographie, l'effet qui décolle le spectateur de l'image (id : *ibid*) :

« Elle arrache le spectateur à cette force peu précise mais prégnante: la moyenne imaginaire du cinéma. »

Même si ce décollement est également provoqué par d'autres moyens se référant à la mise en scène, la photographie est un des moyens les plus visibles pour faire acquérir au spectateur « la faculté (qui ne va pas de soi) de penser ce qu'il voit » (id : *ibid*). De même, arrêter le film, c'est penser autrement le film, le cinéma. C'est le photogramme qui surgit et donc la photographie (id : 80) :

« La photo devient ainsi un arrêt dans l'arrêt ; entre elle et le film dont elle surgit, toujours, inextricablement, deux temps se mêlent, mais ne se confondent jamais. En cela, la photo a un privilège sur tous les effets grâce auquel le spectateur de cinéma, ce spectateur pressé, devient aussi un spectateur pensif. »

la difficulté à ancrer les voix, la transformation du narrateur en spectateur, le dédoublement de l'instance racontante et du personnage, la difficulté à construire un univers sonore.

La démarche de Raymond Bellour ne prend en compte que trois modes de présence de la photographie dans les films, qui occasionnent trois modes de rencontre avec le spectateur qu'il est, c'est-à-dire un spectateur "penseur" avant de devenir un spectateur "pensif": l'image photographique (ou plusieurs) dans le plan, la photographie comme sujet du film et l'image photographique comme support matériel du film. A chacune de ses catégories, il attribue respectivement une figure de dédoublement mise en jeu au niveau du spectateur : un dédoublement temporel (un passé dans le passé), un dédoublement fictionnel (la mise en fiction de la photographie fait retour à la mise en fiction du cinéma), un dédoublement dans le mouvement (le mouvement du temps dans l'immobilité des images fixes). Pour ma part, je rajouterai un autre type de dédoublement pour lequel Bellour ne propose pas d'analyse : celui de l'espace représenté, du cadre, de l'image dans l'image, dédoublement d'ordre visuel qui est à la source des autres dédoublements.

A partir de l'analyse de Raymond Bellour se posent en fait deux questions. D'une part, si le contact avec une photographie permet au spectateur de cinéma une certaine "pensivité" dans le sens où elle lui donne à penser, comme le suggère Roland Barthes²⁷, est-ce que le film

²⁷ « (...) pour le tout-venant des « bonnes » photos, tout ce qu'on peut dire de mieux, c'est que *l'objet parle*, il induit, vaguement, à penser. » (1980 : 65). Pour R. Barthes, la photographie est subversive lorsqu'elle est pensive. Ce qui est possible grâce à la force d'expansion métonymique du *punctum*, lorsque le spectateur "ajoute à
(la note continue sur la page suivante)

laisse le temps matériel au spectateur d'être pensif ? Autrement dit, lorsqu'un spectateur perçoit une image photographique dans un plan, est-ce que la durée de ce plan est suffisante pour lui permettre d'ajouter à l'image photographique et donc accéder à une certaine "pensivité"? D'autre part, qu'est-ce qui fait que le spectateur ne pourrait penser que le cinéma et non pas la photographie ? Est-ce qu'on ne peut pas concevoir que, dans certaines situations filmiques, ce que donne à penser l'image photographique ne se rapporte à la photographie ? Il me semble que cela dépend à la fois du contenu de l'image photographique, des configurations visuelles proposées par le film, du thème fictionnel,

l'image", apporte un supplément. En cela, la photographie est différente du cinéma : « Est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image ? - Je ne crois pas; je n'ai pas le temps : devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux; sinon, les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image; je suis astreint à une voracité continue; une foule d'autres qualités, mais pas de pensivité; d'où l'intérêt pour moi du photogramme. » (id : 89-90). On doit donc comprendre que, dans la pensivité de la photographie, il est question du spectateur en tant qu'elle lui donne à penser.

Développant le concept de pensivité de la photographie chez Barthes, Régis Durand propose d'appliquer à la photographie les remarques que Gilles Deleuze a émises à propos de la pensée au cinéma (dans *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 219) : « (...) il faut imaginer que comme toute oeuvre digne de ce nom, la photographie pense et donne à penser. Qu'il y a donc une « pensée-photographie » (comme Deleuze a montré par exemple qu'il y a une « pensée-cinéma »), c'est-à-dire une photographie qui donne quelque chose à la pensée par le visible, par sa forme particulière de visible, et qu'elle est seule à pouvoir lui donner. Non pas un objet qui chercherait à rendre la pensée « visible », à la traduire visiblement, mais au contraire « ce qui ne se laisse pas penser dans la pensée, et ce qui ne se laisse pas voir dans la vision ». » (R. Durand, 1988 : 11).

du savoir latéral du spectateur - en l'occurrence il s'agit pour Raymond Bellour de la théorie du cinéma, - et des intentions ou des motivations de l'auteur du film. L'examen de trois situations narratives, dans lesquelles la présence de la photographie joue un rôle essentiel, me permettent de le montrer. Ces situations sont extraites du film de P. Kaufman, *Henry et June* (1990), dont l'histoire porte sur les passions amoureuses entre Henry Miller, June Miller et Anaïs Nin, dans les années 30 à Paris.

1 - Pendant le générique, Anaïs, sur la demande d'un éditeur, évoque les circonstances qui l'ont amenée à s'intéresser à l'érotisme. Un flash-back permet de revoir la scène : louant un appartement à un célibataire, Anaïs découvre une boîte dans un placard. Cette boîte contient une série de photos de nus féminins et de reproductions érotiques japonaises. Intriguée, elle les extrait et s'assoit pour les regarder.

Un plan en plongée cadre les mains d'Anaïs tenant les images. La caméra est située sur sa droite. Ce n'est donc pas le point de vue du personnage mais celui d'un observateur placé à ses côtés. On découvre donc en même temps que la jeune femme le contenu de quatre photos et d'une reproduction picturale, au rythme de sa lecture. Le plan dure vingt secondes. On remarque que les photos, d'un format carte postale, sont en noir et blanc, bordurées de blanc. Elles représentent des modèles féminins exposant leurs charmes, leurs vêtements et les accessoires sont caractéristiques de l'époque des années 30. Les poses

sont codées, stéréotypées, provocatrices et attirent inévitablement le regard.

Ces indices relatifs à la forme et au contenu des images me font alors penser aux photos érotiques et pornographiques du début du siècle, destinées à la gent masculine de la bourgeoisie, à ces cartes postales circulant sous le manteau. Mais, pendant la durée de ce plan, elles me donnent aussi à penser cette pratique clandestine réalisée par des photographes inconnus, au jeu des prostituées prises pour modèles, aux tractations dans l'ombre de l'offre et de la demande, au plaisir secret du regard masculin. Parallèlement à la vision des photos, je mets donc en jeu des connaissances historiques à propos de ces images, j'ajoute aux images les éléments d'un savoir encyclopédique et d'une fiction intérieure. Ayant identifié le contenu des images photographiques, je les décontextualise provisoirement, je les fais vivre dans une dimension imaginaire, en confrontant ce que je vois avec ce que je sais et ce que j'ai vu par ailleurs. Je ne pense pas encore au cinéma, mais à la photographie. Ce n'est qu'après que j'ajoute au film : j'ajoute que le réalisateur a utilisé des documents originaux, qu'il est vraisemblable de trouver des photos érotiques dans l'appartement d'un célibataire, que l'emploi de ces images du passé est un des moyens pour ancrer la fiction dans l'univers des années 30. Je me soustrais ainsi à la fiction et je pense alors au cinéma. Deux temps de la pensée donc : je pense en premier à la photographie, puis en second au film et au cinéma.

2 - Après sa première rencontre avec Henry Miller, Anaïs apporte chez lui une machine à écrire. L'appartement semble vide. Elle pénètre dans une pièce où se trouve le bureau de travail d'Henry, y dépose la machine, lit sur une feuille une phrase manuscrite de l'écrivain, et lève les yeux.

Un panoramique ascendant, prenant le relais de son regard, nous fait découvrir sur le mur des feuilles, des bouts de papier, s'arrête sur un cafard. Un insert sur le visage d'Anaïs, en contrechamp, nous montre sa moue de dégoût. Le panoramique reprend et vient cadrer, dans un portrait photographique en noir et blanc, le visage d'une femme relevant sa chevelure.

L'apparition du visage dure à peine trois secondes. On a le temps de lire plusieurs choses : le fond est noir, tranche avec les bordures latérales blanches de la photo, et contraste avec le visage uniquement éclairé par un halo de lumière oblique, en diagonale, faisant ressortir la bouche maquillée et l'oeil gauche du personnage; le regard est droit dans les yeux car la jeune femme, au moment de la prise de vue, regardait l'objectif du photographe; la pose adoptée par le personnage, la tête légèrement baissée, les yeux relevés, manifeste une expression troublante, provocatrice, équivoque dans le regard.

De ce face-à-face, je déduis deux choses principales : j'identifie la photo comme une photographie de studio et elle me montre un personnage mystérieux dont le regard choque. Et je pense aussi aux photos de stars du cinéma et en particulier aux photos du studio Harcourt. Le rapprochement opéré s'effectue à partir du travail de

l'éclairage et de la pose adoptée dans la photo. Mais la durée de l'apparition de l'image ne me permet pas d'aller au-delà, le plan suivant me ramène au récit. Je n'ai que le temps de formuler une suggestion, la femme représentée est sans doute une actrice de cinéma, et d'ajouter au film : l'auteur a fait réaliser, pour les besoins de son film, une photographie en studio de son actrice Uma Thurman, qui tient le rôle de June, dont le style esthétique évoque celui du studio Harcourt; peut-être l'a-t-il fait faire dans cette célèbre institution. Par la suite, cette suggestion se révélera probante : immédiatement après la scène de l'appartement, Anaïs rejoint Henry dans un cinéma où se trouve projeté un film muet dans lequel la femme du portrait apparaît; d'ailleurs, dans un plan très court du film projeté qui clôt la scène, l'actrice reprend la même pose et le même regard que dans la photo, ce qui me renvoie au portrait et me permet de repenser brièvement à la photographie. Dans le cas de cette rencontre directe avec l'image photographique, penser à la photographie m'est pratiquement refusé, sous peine de rompre avec l'histoire racontée, la pensée est à peine esquissée puis refoulée car le film reprend ses droits dès le plan suivant. Elle sera de nouveau esquissée et refoulée, mais à partir de l'image cinématographique du film muet dans la scène suivante. Il peut donc y avoir un mouvement, un va-et-vient qui affecte la pensée de la photographie en fonction de différents énoncés filmiques.

3 - Faisant suite à une scène se déroulant dans un cinéma, où est projeté *Le chien andalou* de L. Bunuel qui suscite un affrontement entre les spectateurs, une courte séquence (une minute et huit secondes) nous montre un photographe, ami d'Henry et d'Anaïs, prenant successivement cinq photos. Les images nous sont montrées, entrecoupées de plans : elles représentent cinq scènes de la vie nocturne parisienne, une prostituée dans une rue, un groupe d'hommes dans une rue, un couple d'amoureux dans un bar dont l'image se reflète dans deux miroirs perpendiculaires, trois femmes dans le salon d'une maison close, une femme accoutrée et maquillée dans un bistrot.

Chaque photo apparaît pendant deux secondes. Trois photos sont cadrées en plan fixe, dont une est présentée sur un fond noir, les deux autres sont filmées avec un panoramique arrière, présentées sur fond noir. Chaque photo est précédée d'un éclair blanc correspondant à un flash, et à quatre reprises le photographe nous est montré en train de mettre en action un flash au magnésium tenu par un assistant avant l'apparition de l'éclair blanc et en train de déclencher. Les deux plans avec panoramique sur les photos ne sont séparés que par l'éclair blanc. A deux occasions, concernant la première et la dernière photo, des plans nous montrent les préparatifs du photographe et le sujet à photographier, et précèdent le plan avec la mise en action du flash et le déclenchement.

Je reconnais immédiatement les photos comme étant celles de Brassai, photographe célèbre qui, dans les années 30, fréquentait les milieux artistiques parisiens et était l'ami d'Henry Miller. Mon savoir

me permet donc de mettre un nom sur la figure du photographe dans cette séquence, où l'insertion des photos se fait sur le mode la citation visuelle. Pour tout dire, j'avais déjà été alerté au cours du film par certains plans reprenant le même style de cadrage et le même contenu que des photos de Brassai prises dans les cafés de Paris la nuit. Manifestement, l'auteur du film s'est inspiré de l'oeuvre photographique du photographe hongrois pour recréer l'univers nocturne et secret de la période Montparnasse et notamment pour les scènes se rapportant à la prostitution, aux cafés, aux bals. Et inversement, la photographie de Brassai contamine les images du film de Kaufman tant au niveau de la forme qu'à celui du contenu.

La vision et la reconnaissance des photos me permettent d'ajouter aux images, car la durée de la séquence me permet de penser, à nouveau, à la photographie, à celle de Brassai : je me décolle, relativement des photos (le changement de plans et le rythme des images me contraint à les regarder) pour prendre la liberté de penser à sa vision la fois réaliste, romantique et poétique des lieux de plaisirs du Paris des années 30. D'autre part, le dispositif visuel mis en place, répété plusieurs fois, et le contenu de la narration m'installent dans la pensée de l'acte photographique lui-même. Mais en ayant connaissance du résultat, présenté sur un fond noir, des prises de vues du photographe immédiatement après l'éclair blanc, et en sachant que les images sont de Brassai, je réalise l'incongruité du procédé et je pense au film, au cinéma qui me donne à voir, par une ellipse temporelle, un acte photographique tronqué, raccourci, amputé de sa phase technique

de développement et de tirage des images. Ne restent dans le film que les deux pôles extrêmes de l'acte photographique : d'un côté, la présence du photographe réalisant la prise de vue, dans l'espace et le temps de la fiction, de l'autre, la présence de l'image photographique dans un espace-temps inconnu (le fond noir), et qui me renvoie dans le passé. La soustraction à la fiction tient aussi à cette disjonction spatio-temporelle entre le niveau de la fiction et le niveau de la photographie, se produisant lors de l'apparition des images photographiques.

Il apparaît ainsi clairement que la pensivité du spectateur, qui ne représente qu'un des enjeux cognitifs de la structuration visuelle mise en place par la présence de l'image photographique dans le film, dépend largement de son savoir latéral, de la mise en relation du contenu des images photographiques avec des connaissances antérieures diverses, dans un contexte de lecture indiqué ou suggéré par le contenu de la narration filmique et les configurations visuelles dans lesquelles les images apparaissent. Il apparaît également que la « chaîne anaphorique » ainsi déclenchée ne peut se développer que le temps de l'apparition, lorsqu'elle est unique, de l'image photographique dans les images filmiques, ou bien qu'elle peut se prolonger de manière discontinue, dans le cas d'une succession de photographies filmées, d'une image à l'autre. Il y aurait donc des niveaux de pensivité possibles et variables mais toujours circonscrits, l'image photographique me donnant à penser librement dans *les limites autorisées* par le système de la narration.

2.2.5.5 - L'EFFET PHOTOGRAPHIE.

La notion d'effet photographie, effet qui est la marque manifeste d'un emprunt du cinéma à la logique photographique, pose le problème de la signification photographique au cinéma. On peut la concevoir différemment selon qu'on l'appréhende au niveau du travail du signifiant ou au niveau du travail du signifié.

Chez Dubois, cette notion relève davantage du travail du signifié et ce à plusieurs titres qu'il faut préciser. D'une part, il relève dans les films à effet photographique que la présence de la photographie est de l'ordre de l'interprétation : c'est-à-dire que la photographie travaille le film souterrainement sans y être représentée explicitement. Il identifie plus précisément trois types d'effets : l'effet-Méduse de la photographie au cinéma (ou la terreur visagéifiée), l'effet-fantasme (le rêve) et l'effet-mémoire (le flashback); ces effets sont présents dans des « dispositifs analogiques » filmiques dans lesquels des enjeux photographiques fonctionnent selon une certaine logique. D'autre part, Philippe Dubois (1987 : 22) remarque, dans l'utilisation de l'arrêt sur image et des ralentis, un effet de « photographisation » du film qui est induit par la suspension du mouvement et qui pourrait signifier « une fiction de photographie » ou « un gros plan dans le temps ». Enfin (id : 24), il repère également que l'utilisation du gros plan dans le discours cinématographique « fait photo » :

« il est saisissement et figement (stupeur et pétrification); il est effigie (il magnifie), il fait tache (il marque un moment de trouble, de bref évanouissement de la représentation), il "crève l'écran" (il est un irreprésentable); il produit presque, virtuellement, un effet d'arrêt sur image.»

Un certain type de films montre que l'effet photographie relève prioritairement du travail du signifiant. C'est le cas avec *La Jetée* de C. Marker, film emblématique dans lequel les images filmiques se présentent sur l'écran sous la forme statique, figée, des images photographiques (sauf un plan mobile).

Pour D. Château (1976 : 134-136), ce film appartient à l'une des principales formes cinématographiques, « le cinéma de la photographie ». Ce type de cinéma est fondé sur « l'effet diapositive » que Château définit comme le résultat de la concaténation *n* fois d'un même photogramme; il constitue l'un des modes de combinaison diachronique des photogrammes filmiques²⁸.

²⁸ L'analyse de Chateau est reprise et développée dans Chateau et Jost (1979). Outre l'effet diapositive, ces deux auteurs distinguent « l'effet plan » résultant de la répétition différentielle de photogrammes présentant des variations infimes, et « le scintillement » produit par la juxtaposition de photogrammes quelconques. Ces deux modes de combinaison correspondent à deux autres formes cinématographiques : « le cinéma du plan et le cinéma du photogramme », formes qui, avec le cinéma de la photographie, peuvent se combiner pour constituer des variantes typologiques.

Dans une analyse plus spécialisée, Roger Odin (1981 : 148-153) reprend cet effet diapositive pour tenter de rendre compte du mode de fonctionnement de *La Jetée* au niveau de la bande image. Il souligne que le fonctionnement signifiant de ce film, sur le mode de « l'arrêt sur l'image généralisé », est proche de celui d'une série de diapositives, mais il remarque que le mode de projection du film s'oppose à celui d'une diapositive²⁹. Pour lui, l'effet diapositive dans ce film, décrit « en termes de *fixité*, de *platitude*, de *parcellarisation de l'espace* et de *refus du temps* », a pour principale conséquence « le blocage de l'effet fiction ». En ce sens, l'effet photographie, utilisé comme un élément fondamental du système signifiant dans *La Jetée* de C. Marker, représente pour Odin (1984) la place spécifique de la photographie au cinéma.

Dans une approche qui concerne directement l'objet de mon étude, Michel Larouche (1988 : 134-138) propose une conception de l'effet photographie présent dans les films de fiction, dans laquelle on retrouve certaines remarques formulées par Odin. Il repère plus particulièrement l'effet photographie dans l'ordre formel et discursif du film :

²⁹ « En effet, alors qu'une diapositive est toujours projetée de façon *continue*, la projection d'un film s'effectue toujours sur le mode du *discontinu* : sur l'écran, il y a autant de noirs que de photogrammes projetés et seule la persistance des impressions rétinienne rétablit la continuité. » (id : 152).

« (...) le rapport à la photographie passe ici, non pas par l'histoire racontée, mais par la *forme discursive même du film, l'appareil formel de l'énonciation* au moyen de l'utilisation de photographies filmées ou la reproduction de mêmes photogrammes. Dès lors qu'il y a défilement d'une pellicule on ne peut attribuer de façon systématique les propriétés de la photographie aux images ainsi présentées, en même temps qu'elles diffèrent des images mouvantes auxquelles le cinéma nous a habitués. Nous parlons alors d'*effet photographie*. »

Soulignant que cet effet se trouve de manière généralisée dans le cinéma expérimental, et de manière sporadique dans le cinéma traditionnel, Larouche précise dans son analyse que l'effet photographie produit par rapport au régime narratif du film, d'une part, « un "brouillage" spatio-temporel par une modification du temps et une parcellarisation de l'espace », et d'autre part, une suspension du point de vue narratif liée à une surcharge au niveau de la figuration. Il insiste également sur le fait que cette forme différente de représentation et de narration contrarie l'identification du spectateur car elle le force à regarder, à contempler. On assiste alors « en même temps qu'à une dé-hiérarchisation et à une dé-linéarisation d'un dispositif, à une nouvelle relation du spectateur au film ». Selon M. Larouche, l'effet photographie, partiel ou total, transforme le statut même de la représentation, en entraînant « une appréhension

conceptuelle de l'espace et du temps qui tient compte désormais de l'outillage ». En ce sens, le spectateur participe à l'apparition d'un réseau spatio-temporel : « il performe ». Par ce positionnement spécifique du spectateur, l'effet photographie produit la polysémie et des affects nouveaux plus difficilement identifiables. Reprenant une remarque de Roger Odin (1983) à propos de la performativité, M. Larouche définit les films où est présent l'effet photographie comme des « textes performatifs »³⁰, car dans ces oeuvres « le niveau du travail signifiant et le niveau du positionnement du spectateur sont pris comme niveau de signification véhiculée par le film » (R. Odin, id : 232). Il faut souligner que M. Larouche s'appuie sur des films qui appartiennent au cinéma expérimental³¹ pour étendre ensuite son analyse aux films du cinéma narratif dominant.

³⁰ R. Odin emprunte la notion de texte performatif à C. Kerbrat-Orecchioni (« Note sur les concepts d'Illocutoire et de Performatif », in *Linguistique et Sémiologie*, 4/1977, p. 82) : « (On appelle) performatifs les textes qui opèrent un déplacement relatif de leur focalisation de contenu dit, vers le travail du dire ».

³¹ Outre les références à J.L. Godard et C. Marker, les oeuvres filmiques analysées sont celles de cinéastes expérimentaux : M. Snow, V. Soul, T. Knauff, M. Cournoyer.

Pour D. Château (1983b : 134-135), lorsqu'il est utilisé occasionnellement dans un film, l'arrêt sur l'image se marque comme un procédé d'énonciation « qui suspend l'énoncé, comme une sorte de silence interrompant un discours en un point crucial ou, mieux encore, comme une syllabe que l'on prolongerait soudain plus que de coutume », et comme une opération sur l'espace « *proprement filmique* » qui est en même temps une opération sur le temps filmique. L'arrêt sur image permet ainsi d'introduire une pause descriptive dans le récit.

Après le rappel de ces analyses, on peut donc admettre qu'il n'y a pas *un* effet photographie mais *des* effets photographie, ou si l'on préfère, que l'effet photographie concerne plusieurs dimensions dans l'ordre du film. Ces différents types d'effet opèrent au niveau de l'expression photographique des images filmiques (la fixité), et au niveau du contenu perceptif et cognitif produit par certaines configurations filmiques et relevant de la logique photographique.

D'un certain point de vue, on peut comparer effet photographie au cinéma et effet pictural en photographie. A la fin du 19^{ème} siècle, au moment du mouvement pictorialiste, photographie et peinture entretenaient une relation qui peut s'apparenter à celle existant entre photographie et cinéma, si on prend en compte la dimension expressive. Afin que la photographie soit reconnue comme un art à part entière et non comme une simple technique de reproduction et

d'enregistrement, les photographes pictorialistes travaillaient formellement le matériau photographique pour obtenir un "effet pictural" digne d'un intérêt artistique. Ils procédaient soit en intervenant à la prise de vue (flou impressionniste chez Stieglitz par exemple), soit en intervenant directement sur l'épreuve à partir de diverses techniques artisanales (travail expressionniste par retouche avec diverses substances chez Demachy par exemple, et par virages et tirages particuliers). Par ce travail d'interprétation sur les rendus et les matières, le photographe pictorialiste cherchait à transformer le caractère mécanique, documentaire, objectif de l'image photographique pour créer un univers autonome, pour manifester l'expression d'une subjectivité, et obtenir les nuances d'une oeuvre picturale. A travers la pratique du "métissage", le photographe cherchait à donner à la photographie un statut artistique égal à la peinture. De même, on pourrait dire que les cinéastes travaillent formellement leur matériau filmique, soit à la prise de vue (images photographiques filmées), soit au moment du montage (arrêt sur image), pour obtenir momentanément un effet photographique, c'est-à-dire pour introduire les nuances de l'art photographique que sont la fixité, l'immobilité dans l'image, à l'intérieur de cet art du mouvement qu'est le cinéma. Il faut cependant souligner que l'effet pictural et l'effet photographie n'ont pas les mêmes objectifs : le premier s'inscrit dans une tentative de mise en conformité de la représentation photographique à la représentation picturale, alors que le second procède d'une mise en écart entre la représentation photographique et la représentation cinématographique.

Ceci signifie donc que le cinéma se déplace vers la photographie sans pouvoir se confondre avec elle, comme la photographie s'était déplacée vers la peinture au début du 20^{ème} siècle, sans pouvoir se substituer à elle³². Au niveau de l'énonciation filmique, ce déplacement se traduit principalement par la figure de l'arrêt dans certaines configurations formelles, perceptives et cognitives : l'absence du mouvement, le figement de l'espace, la pause du temps, la suspension narrative, le blocage de l'effet fiction. On peut donc dire que l'effet photographie fonctionne par une *défection* du mouvement à tous les niveaux du film³³ : le plan de l'expression comme le plan du contenu font référence à la logique de l'instantané photographique.

On remarque cependant que l'ensemble de ces réflexions sur l'effet photographie se limitent essentiellement à un certain type d'images filmiques, les images arrêtées, constituées par l'assemblage de photogrammes identiques. Ces analyses s'appuient essentiellement sur des films appartenant au cinéma expérimental. Cela tient sans doute à ce que la photographie est une source d'expérimentations visuelles

³² Il existe d'autres exemples de déplacement esthétique entre photographie et peinture, en particulier avec le mouvement hyperréaliste américain dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, dans lequel la peinture tentait avec une certaine réussite de copier le réalisme photographique.

³³ Cette remarque s'applique bien entendu au film-écran; le film-pellicule, lui, défile toujours dans le projecteur.

spécifiques pour ce genre de cinéma, dont les formes présentent un intérêt théorique certain. L'utilisation filmique de la forme de l'image photographique, et des concepts qui la définissent, s'inscrit dans des procédés, dans des dispositifs conçus par les cinéastes, dont le but est de transgresser les codes cinématographiques dominants. Il en va de même, semble t-il pour M. Larouche, avec la présence de l'effet photographie dans les films narratifs.

Les films expérimentaux, et certains films dysnarratifs, proposent ainsi de nouvelles formes de perception, de vision, de narration dans lesquelles fonctionnent les séries d'oppositions qui définissent les rapports antagonistes entre photographie et cinéma, et qui ont été citées précédemment³⁴.

³⁴ La photographie est une base d'expérimentation utilisant le collage dans des films d'animation tels que *Old Orchard Beach, P.Q.* de Michèle Cournoyer (1982), *How the Hell Are You?* de Veronika Soul (1972). On la retrouve dans les films expérimentaux de Michael Snow : elle est au centre du dispositif formel de *Wavelength* (1966) et de *One Second in Montréal* (1969). Citons comme exemples de films dysnarratifs : *L'homme qui ment* d'Alain Robbe-Grillet (1968) où les photographies fixées aux murs participent au jeu du mensonge, et *La voix solitaire de l'homme* d'Alexandre Sokourov (1978) dans lequel le travail sur le temps, le passé, la mémoire, s'active au travers d'un album de photographies et d'images d'archives hyper-rallenties. Il est certain que les analyses et les réflexions issues de l'étude de la photographie à l'intérieur de ces genres cinématographiques sont fort instructives et que des rapprochements peuvent s'opérer valablement et enrichir cette étude. On renvoie en particulier aux analyses de N. Gingras (1991).

On trouve également, mais de manière occasionnelle, ces formes nouvelles dans le cinéma narratif dominant. Mais toutes n'ont pas les mêmes implications que celles décrites par M. Larouche. Certains cinéastes ont proposé des formes dérivées de l'effet photographie, en construisant des configurations ou des dispositifs filmiques qui empruntent le procédé de l'arrêt sur image à des fins qui demeurent narratives. Je pense notamment à Michel Deville qui a utilisé à l'intérieur de séquences courtes un montage d'images arrêtées pour représenter un fragment de récit : une scène de viol dans *Le voyage en douce* (1979), une scène d'amour dans *La lectrice* (1988).

Dans ce film, lors d'une séquence où la lectrice se fait faire la lecture d'une nouvelle par une amie à une terrasse de café, Deville nous donne à voir la représentation imaginaire de l'histoire chez le personnage qui écoute. Pour le récit d'une scène amoureuse entre deux personnages de la nouvelle, le cinéaste organise une série de plans assez brefs marqués par l'arrêt sur image pour fragmenter la description visuelle imaginaire comme si le personnage se la représentait sur le mode d'une suite discontinue d'instantanés photographiques projetés, tandis que la voix off de l'amie lisant l'extrait du livre prend en charge le récit de la scène dans sa continuité. Il y a bien un brouillage temporel (la suite d'arrêts sur image fragmente le temps, le spectateur devant combler les hiatus temporels entre les images), mais il n'y a pas de suspension narrative (la voix de l'amie continue à raconter), et on assiste au passage de la fiction où sont présentes les deux jeunes femmes

à la fiction du livre (le film est d'ailleurs construit sur le passage alterné d'un niveau de fiction à un autre). On a donc une irruption du discours du cinéaste, au niveau de la forme de la représentation visuelle, par l'introduction de l'arrêt du mouvement, de la fragmentation spatiale et de la discontinuité temporelle, c'est-à-dire une opération d'embrayage au niveau du plan de l'expression qui fait retour à l'instance d'énonciation.

On retrouve l'opération d'embrayage dans le film de Gus Van Sant, *My own private Idaho* (1992), à partir d'un dispositif proche de la suite d'arrêts sur image. Dans ce film, deux scènes amoureuses sont construites sur un principe identique : elles nous sont montrées sous la forme d'une suite de 14 plans très brefs d'une durée de 10 secondes, avec une ambiance musicale, dans lesquels les personnages posent, figés dans des différentes postures amoureuses. Il y a bien un arrêt perceptible, même si parfois la caméra ou les personnages oscillent légèrement, mais il s'agit d'un arrêt *simulé* dans l'image qui produit le même effet d'immobilisation qu'un arrêt sur image *provoqué*.

D'autre part, une séquence dans ce même film est basée sur le principe de la simulation de l'arrêt mais il s'applique à des images incluses dans des plans, c'est-à-dire que l'on a alors affaire à de fausses images photographiques. La scène se passe dans un sex shop, un travelling de la caméra nous fait découvrir, à l'intérieur de plans très courts où le mouvement est ralenti, des pupitres sur lesquels sont exposés des revues pour homosexuels, que l'on reconnaît grâce aux

modèles masculins en couverture. Puis trois plans très courts (1 seconde chacun) nous présentent successivement trois couvertures de revue : la prise de vue est frontale, l'image de couverture est incluse dans le champ. Jusque là, on pense avoir affaire toujours à de véritables revues, nous présentant de véritables photos en couverture. Le plan suivant reprend le même dispositif mais la caméra s'avance vers l'image d'une autre revue, et très vite le modèle masculin exposé bouge et se met en parler. Surpris, on réalise que l'on n'a pas affaire à une image sur papier, mais à une incrustation remarquablement exécutée sur un décor réaliste, qui fonctionne comme une *véritable* image photographique animée. Le personnage (un des deux héros) s'adresse au spectateur, en regard caméra, se confesse sur les raisons de son activité, puis interpelle un personnage hors-champ (l'autre héros); un plan nous le montre dans le même dispositif visuel de présentation : il est immobile, tenant la pose puis il réagit. Il s'ensuit un dialogue avec jeux de regard encore plus surprenant, car c'est comme si les deux personnages, chacun dans l'espace réel d'une couverture irréaliste où le cadre fait figure de fenêtre, pouvaient se voir et s'entendre dans un monde soudain invraisemblable. Dans un autre plan, cadrant l'espace d'un mur où sont disposées six revues, par trois sur deux rangées, on distingue les deux personnages évoluant et dialoguant dans leurs espaces de couvertures, puis rapidement, les modèles masculins des quatre autres revues (dont les trois incluses dans les plans précédant le plan où on découvre la manipulation) passent des postures figées à des postures naturelles mobiles et interviennent à tour de rôle dans la discussion. On

a donc un plan comprenant six incrustations, six fenêtres par lesquelles les personnages communiquent.

Cette scène invraisemblable repose donc sur deux simulations liées : celle de l'effet photographie (l'arrêt du mouvement à l'intérieur des incrustations), qui, lorsqu'il ne fonctionne plus, met en jeu la simulation sur le support photographique (support matériel des images incrustées). Ces deux simulations, portant sur le traitement spécifique des principes de l'image photographique par l'appareil d'énonciation, produisent un brouillage spatial (entre l'espace du lieu et l'espace de la fiction produite dans les images incrustées), mais aussi perceptif (entre les niveaux de réalité des supports) et cognitif (entre les modes de lecture orientés soit sur la conception du dispositif technique, soit sur la fiction).

Avec ce *faux* effet photographie, on peut également parler d'opération d'embrayage énonciatif, mais dans ce cas, elle marque plutôt le plan du contenu de la représentation. Finalement, on peut donc évoquer un effet photographie dans un film lorsque l'arrêt se produit sur l'image par la reproduction de photogrammes identiques au moment de la mise en chaîne des images (le montage), et lorsque l'arrêt survient dans l'image par l'obtention de photogrammes quasi identiques au moment de la mise en scène (le tournage). La notion d'effet photographie ne s'applique pas seulement à l'arrêt sur image, mais à d'autres formes d'immobilité au cinéma (voir également "les plans vides", ou les plans "nature morte", chez Y. Ozu en particulier).

2.2.5.6 - L'EFFET PHOTOGRAPHIE ET LES MODES D'INTEGRATION DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE FILM.

Il s'agit de savoir si la notion d'effet photographie et ses implications peuvent suffire à rendre compte des effets de sens qui accompagnent la présence d'une image photographique dans un film. Cette question présuppose auparavant la définition des modes d'insertion de l'image photographique au niveau du plan.

Pour cela, je considère le fait que la photographie et le cinéma sont des systèmes de représentation visant d'une certaine manière à construire des espaces-temps qui s'opposent, divergent dans leur mode de perception et d'intellection pour un spectateur, comme on l'a vu précédemment dans le chapitre 1. Dès lors se pose la question du mode de liaison dans le film entre l'espace-temps de l'image photographique et l'espace-temps de l'image filmique.

- MODES D'INTEGRATION DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE.

On peut distinguer deux grands modes d'insertion de l'image photographique au niveau de l'image cinématographique, l'inclusion et la commutation, selon les rapports entre l'espace de l'image photographique et l'espace diégétique.

• *L'inclusion* : il s'agit du cas, très courant, où l'image photographique apparaît comme un objet appartenant à l'espace diégétique, qui remplit diverses fonctions narratives. Elle est soit incluse dans un espace diégétique que le spectateur connaît ou qu'il sera amené à connaître, soit incluse dans un espace « quelconque »³⁵, inconnu, au statut intermédiaire, ambigu, en relation avec l'espace diégétique. L'image photographique peut être représentée dans un plan fixe ou mobile, partiellement ou totalement; elle peut être enclavée, de telle sorte qu'elle n'occupe qu'une partie de la surface de l'espace de représentation, ou occuper tout l'espace de représentation, c'est ce que j'appelle alors par commodité le "plan-photographie". Dans ce dernier cas, la connaissance passée ou à venir du hors-champ permet de la situer dans l'espace diégétique. D'un point de vue perceptif, l'enclavement de l'espace de la photographie dans l'espace du plan produit un effet de mise en abyme, de cadre dans le cadre. Il propose la figure de l'image dans l'image, figure perceptible où l'image filmique englobe l'image photographique. L'inclusion a une fonction contrastive majeure lorsque l'image photographique est bordurée, ou encadrée, et en opposition chromatique avec l'image cinématographique (noir & blanc/couleurs). Ce mode inclusif de monstration comporte différentes configurations filmiques qui s'ordonnent par la combinaison du cadrage, de la composition, de l'angle de prise de vue, du

³⁵ Au sens deleuzien d'espace indifférencié, et dont le référent serait difficilement définissable (G. Deleuze, 1983 : 154).

mouvement de caméra, de l'orientation de l'image photographique dans l'espace du plan, de la durée du plan.

L'inclusion est donc soumise à un traitement spatial, temporel, cinétique, qui varie selon les situations narratives et les regards institués sur l'image photographique, regards référables à une instance intradiégétique. L'inclusion est surtout de l'ordre de la monstration narrative, les traces d'énonciation n'intervenant que pour signifier l'importance de l'image photographique dans le récit en termes de significations.

L'ensemble spatio-temporel photographique est raccordé de manière homogène à l'ensemble spatio-temporel filmique par la mise en cadre et la mise en chaîne : les deux espaces-temps sont connectés, s'additionnent, ce qui provoque ainsi chez le spectateur une mise en relation sémantique (associations, connotations) entre l'énoncé photographique et les énoncés filmiques.

Pour définir la figure de l'enclavement, Jean-Louis Leutrat (1987 : 63-67) utilise l'expression d'« image encadrée »³⁶, image

³⁶ Il décrit ainsi le traitement cinématographique qui s'applique à l'image encadrée (id : 66) : « Nous sommes dans un film, les photos sont recadrées (première distorsion) et " encadrées " selon un principe qui mérite l'attention. Elles sont présentées sous un angle incliné, obliquement (seconde distorsion), et leur dimension dans le plan est relative à la situation du personnage qui la tient ou la regarde. Elles font généralement l'objet d'un grossissement pour pouvoir être lues par le spectateur - un rapport de proportions s'établissant alors entre ces deux présentations. » Certes, mais il me semble que cela ne représente qu'une modalité possible d'encastrement de

(la note continue sur la page suivante)

porteuse d'informations et d'indices que le spectateur doit interpréter, et qui ne prend sens que dans une série d'associations : « les photographies n'étant que des perceptions isolées doivent "être encadrées dans un tissu de relations" ». Jouant sur la métaphore psychanalytique de la castration, Leutrat écrit (id : 66) :

« Toute photographie qui apparaît comme objet à l'intérieur d'une image cinématographique peut être dite "encastrée". Un manque est signifié et l'objet manquant est imaginaire. Il a rapport à la vérité. Il est cette vérité. »

- La *commutation* : c'est le cas, plus rare, où l'image photographique appartient à un espace « autre », indéterminé, dont aucune marque n'indique l'appartenance à la diégèse; c'est-à-dire un espace extradiégétique, sans relation avec l'espace connu par le spectateur. L'image photographique est souvent représentée par un plan fixe, uniquement dans un axe frontal. Elle peut être enclavée dans l'espace de représentation; dans ce cas, elle est montrée sur un fond neutre, en général noir, ce qui a pour effet de réduire l'espace de représentation; elle peut aussi occuper tout le champ du plan, c'est alors un "plan-photographie".

Dans le cas de la commutation, l'image photographique ne s'affiche pas en tant qu'objet, mais en tant que pure représentation,

l'image photographique dans les images filmiques.

offerte au regard du spectateur, qui fonctionne de manière autonome à l'extérieur du monde diégétique, et qui remplace momentanément la représentation cinématographique. L'image photographique participe à la narration mais indirectement et à un autre niveau. La commutation constitue un indice d'énonciation, l'affichage d'une pratique énonciative, dans la mesure où elle constitue une infraction aux règles de construction de l'espace diégétique. Elle apparaît comme une pause descriptive dans laquelle le récit s'enlise, comme une rupture au niveau de l'énoncé diégétique, comme une fracture dans l'enchaînement narratif.

La commutation correspond à un acte de discours dans la narration, en tant que monstration directe émise par l'instance d'énonciation à l'adresse du spectateur. Par elle, s'ordonne un contraste total, spatial et temporel, dans l'homogénéité diégétique : il se produit un effacement de l'espace-temps de l'énoncé filmique au profit de l'espace-temps de l'énoncé photographique. L'ensemble spatio-temporel photographique est raccordé de manière hétérogène à l'ensemble spatio-temporel filmique : les deux espaces-temps sont déconnectés, se juxtaposent. La commutation engage ainsi le spectateur à changer de registre de représentation, elle modifie donc son positionnement.

L'image photographique intégrée par commutation, et notamment dans le cas d'un "plan-photographie", peut être comparée à ce que Pascal Bonitzer (1985) a analysé comme étant le « plan-tableau », c'est-à-dire un plan composé et construit comme un tableau, un plan à forte valeur plastique. Le "plan-photographie", comme le

plan-tableau, constitue un arrêt dans le mouvement du film, qui peut devenir un plan « a-narratif », lorsque son contenu ne s'intègre pas à la fiction, où la dimension plastique prime. A l'inverse, dans le "plan-photographie" intégré à la fiction, l'énoncé photographique apparaît comme un élément singulier, qui joue d'une manière obscure, secrète, mystérieuse, qui vient opacifier la construction du sens chez le spectateur. Le "plan-photographie" renvoie comme le plan-tableau à la question de la polyphonie au cinéma, aux discours multiples.

- EFFET PHOTOGRAPHIE ET PLAN-PHOTOGRAPHIE.

On peut comparer les effets de sens induits par l'arrêt sur image et le "plan-photographie" (qu'il manifeste l'inclusion ou la commutation) car tous deux manifestent une fixité, un arrêt, un figement, une pause.

A priori, il est évident qu'on ne peut parler strictement d'effet photographie dans ce cas de configuration présentant la photographie. En effet, la notion d'effet photographie ne prend sens que dans le fonctionnement par *défaut* de la représentation cinématographique de l'image photographique en tant qu'objet. L'effet photographie n'est pas imputable à l'objet photographique en lui-même, mais au principe spécifique de la représentation photographique : l'arrêt, le figement, la suspension. On doit noter cependant que si l'insertion du plan sur l'image photographique est assimilable à un acte d'énonciation

(ostension, rupture spatio-temporelle, espace du plan extérieur à la diégèse), cette insertion conduit aussi à des phénomènes dans le discours filmique (un arrêt, une pause, une surcharge figurative, un changement de niveau spatio-temporel), phénomènes comparables à ceux découlant de l'arrêt sur image. Le travail signifiant est équivalent dans les deux cas.

Il convient toutefois de remarquer que, dans le cas du "plan-photographie", il ne s'agit pas d'un véritable arrêt sur l'image, dans le sens où l'image cinématographique se fige par la répétition d'un même photogramme, mais d'un plan où la monstration est arrêtée sur une image photographique. Pour obtenir l'effet photographie, le film semble s'arrêter par une manipulation externe de l'image cinématographique, comme dans les plans avec arrêts sur image au début de *Sauve qui peut (la vie)* de J.L. Godard (1980); avec le "plan-photographie", le film progresse tout en s'arrêtant par une opération interne à l'image cinématographique, c'est-à-dire par le cadrage fixe sur une image photographique, dont une partie ou la totalité occupe tout l'espace du plan, et qui se rapporte d'une manière ou d'une autre au récit. L'arrêt sur image fait référence au cinéma comme traitement manipulateur (mise en chaîne des images), alors que le "plan-photographie" fait référence au cinéma comme technique de monstration (mise en scène et mise en cadre d'un objet³⁷).

³⁷Les notions de mise en scène, de mise en cadre et de mise en chaîne sont à la base du dispositif énonciatif du récit filmique conçu par A. Gaudreault (1988).

Dès lors le travail du signifié n'est pas le même. Dans un cas, on perçoit l'énoncé filmique d'un photogramme quelconque du film, dans l'autre, on perçoit l'énoncé filmique d'un énoncé photographique singulier. L'arrêt sur image est l'image cinématographique d'un photogramme répété et normalement invisible. Le "plan-photographie" est le double cinématographique d'une image photographique normalement visible. Ce n'est pas tant au niveau de la forme de l'expression (l'arrêt et le figement des formes, la suspension spatio-temporelle) que l'arrêt sur image et le "plan-photographie" diffèrent, mais c'est au niveau de la substance de l'expression : la substance est homogène dans l'arrêt sur image (uniquement de l'ordre du filmique), elle est double, hétérogène, hybride, dans le "plan-photographie" (à la fois photographique et filmique).

Le "plan-photographie" ainsi conçu correspond à la définition d'un ensemble syncrétique. En effet, on a bien la mise en oeuvre de deux langages de manifestation, c'est-à-dire une substance double du signifiant pour une seule substance du signifié, ou en d'autres termes, à un plan de l'expression hétérogène correspond un plan du contenu homogène (J.M. Floch, 1983 : 4), un plan de contenu dont la signification peut paraître plus ou moins confuse.

On sait que, d'un point de vue sémiotique, le film est un ensemble syncrétique complexe qui mélange cinq matières hétérogènes : les images et les inscriptions visuelles sur la bande image, les voix, les bruits et les musiques sur la bande son. On peut donc établir que le "plan-photographie", en tant que forme visuelle

d'une substance hétérogène, est un ensemble syncrétique spécifique à la matière iconique. On peut étendre cette conception de l'insertion déterminante de l'image photographique dans l'image cinématographique, aux plans enclavant l'image photographique, dès lors qu'ils manifestent, par un procédé d'ostension, l'émergence d'une forme d'expression hétérogène, complexe, fusionnelle, multidimensionnelle, dont les effets de sens d'ordre dénotatif et connotatif peuvent rejaillir à tous les niveaux du film. Les effets de syncrétisme s'entendent dès lors que l'image photographique insérée au niveau du plan entretient des relations complexes, à la fois horizontales (relations de contiguïté avec les autres plans) et verticales (relations de co-présence avec des éléments visuels et sonores, ou relations avec un autre type d'image). Ces effets de syncrétisme relèvent de procédures de syncrétisation. La notion d'effet photographie, qui ne s'intéresse qu'au travail du signifiant, ne suffit donc pas à rendre compte de la complexité qui accompagne la signification de l'image photographique dans les films narratifs.

On doit donc partir de l'idée que l'introduction de l'image photographique (ou de plusieurs) dans un film de fiction, lorsqu'elle est manifestement justifiée par un intérêt narratif ou diégétique, est une mise en relation de deux systèmes spécifiques de représentation. Cette mise en relation s'effectue à partir de l'intégration d'une représentation visuelle dans une représentation visuelle et sonore qui aboutit à des phénomènes de syncrétisme caractérisant le niveau de la signification.

Ces phénomènes de syncrétisme s'expérimentent par la mise en interaction des éléments photographiques et cinématographiques, telle qu'elle est conçue, voulue et organisée par l'auteur dans la forme de narration proposée, et à partir de laquelle se dégagent des effets d'ordre perceptif, cognitif et affectif, qui contribuent à la production de significations. La présence de l'image photographique dans un film de fiction participe donc à une forme d'écriture à laquelle je m'intéresserai dans le chapitre 3.

Les statuts et les enjeux de l'image photographique dans les films narratifs s'appréhendent sous des angles multiples (monstration, narration, énonciation) selon que l'on considère la place et le rôle de l'objet photographique, ou les fonctions et les significations liées à la représentation photographique.

L'image photographique intégrée en tant qu'objet diégétique multifonctionnel dans le film est d'un usage courant. Par sa double fonction d'indice et d'icône, et selon son importance dans les films, elle contribue au récit, elle apporte un savoir et possède un rôle véridictoire plus ou moins important, elle alimente la fiction à certains niveaux, en dédoublant l'espace et le temps du représenté; dans le récit, elle sert à exprimer des affects, des idées, des symboles, des thèmes. L'image photographique permet aussi au spectateur de penser le cinéma et la photographie, en fonction des contextes indiqués ou suggérés, car elle peut susciter le déclenchement d'associations libres qui dépendent

en partie de son rapport à l'image.

Si l'objet photographique, en tant qu'actant, occupe une place plus ou moins déterminante dans la narration filmique, la représentation photographique soulève une autre série d'enjeux relatifs à la signification au sein même de la représentation filmique, dans des oeuvres où le cinéma est conçu comme un terrain d'expérimentation de nouvelles formes expressives, de nouvelles formes de narration. Ce qui se joue avec l'image photographique intégrée, comme représentation autonome affirmée, se pose non seulement en termes de contrastes, contrariétés, blocages, arrêts, suspensions, performativité, mais aussi en termes de phénomènes syncrétiques. L'intégration singulière ou plurielle de l'image photographique peut réaliser la fusion, ni tout à fait homogène, ni tout à fait hétérogène, du photographique et du filmique. Elle génère du coup une représentation intermédiaire, un entre-deux de la représentation, que l'on retrouve par ailleurs dans le cas d'images d'un autre type intégrées à un film. C'est le fonctionnement de ces phénomènes de syncrétismes, liés à la présence de l'image photographique au sein de la représentation audiovisuelle filmique, qui est analysé dans le chapitre 3.