

Perceptions et usages des mouvements de caméra

“Les travellings sont affaire de morale”

Jean-Luc Godard



Par Florent Wolff

Université de Montréal, 2003

Département d'histoire de l'art, secteur des études cinématographiques

Séminaire d'*Histoire du cinéma, problèmes et méthodes*

Professeur : M. André Gaudreault

Plan

Introduction : un article fondateur ?

I. Origines des mouvements de caméra

1. Le dispositif
2. Le(s) premier(s) travelling(s) et la question de l'intentionnalité
3. Évolutions techniques du travelling
 - 3.A. Le cinéma du rail
 - 3.B. La Carrello Cabirien
 - 3.C. Un dispositif de plus en plus léger
 - 3.D. Un cas à part entière : le travelling "travesti"
4. Naissance du zoom
 - 4.A. Évolutions techniques
 - 4.B. La zoomite

II. Approche stylistique des travellings

1. Proposition de catégorisation
2. La question de la fluidité et de l'humanité

III. Le discours sur les mouvements de caméras

1. Le discours bazinien sur le panoramique
2. Approches stylistiques du travelling
 - 2.A. Le travelling arrière
 - 2.B. Le travelling avant
 - 2.B.1. Le zoom avant, un précurseur
 - 2.B.2. Le mythe de la latéralité
 - 2.B.3. Immersif, régressif
 - 2.B.4. Le "data driven" et l'approche cognitive

Conclusion

Bibliographie

Filmographie

Introduction : Un article fondateur ?

"Voyez cependant dans *Kapo*¹, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a le droit qu'au plus profond mépris"².

L'interrogation sur la valeur des mouvements de caméra s'est vite attachée à une orientation morale. L'article de Rivette, dont j'ai repris ici le plus fameux extrait, illustre cette démarcation vers des prises de position éthiques. Truffaut et Godard ("Les travellings sont affaire de morale"³) se sont également livrés à ce mode de critique, assurément influencés par la pensée bazinienne. Ce discours moral (moralisateur ?) stigmatisant telle ou telle figure stylistique d'un film émane d'ailleurs bien plus du monde journalistique que celui de la recherche⁴, et l'on verra que les arguments exposés pour apprécier et estimer un mouvement de caméra ne sont pas forcément des plus objectifs. Plus largement, nous pourrions nous interroger sur la légitimité de ce questionnement moral : peut-on dire d'un mouvement de caméra qu'il est correct ou non ? L'estimation technique apparaît plus aisée, ou en tout cas moins discutable, que l'appréciation d'une prétendue validité morale. La postérité de ce type d'interrogations est grande dans le discours des critiques, de Rivette à Jean-Michel Frodon⁵, en passant par Serge Daney⁶.

Ainsi, nous commencerons cette étude par un bref rappel sur l'origine des mouvements de caméra tout en nous interrogeant sur le dispositif, puis nous mènerons une approche stylistique, essentiellement sur le cas des travellings, pour enfin nous pencher sur quelques différents discours traitant des mouvements de caméra.

¹ *Kapo*, Gillo Pontecorvo, Italie, 1960

² Jaques Rivette, *De l'abjection*, Cahiers du Cinéma n°120, juin 1961

³ Selon les sources, cette phrase de Godard fait référence à Rossellini (illustration de la postérité critique de Bazin) ou à *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955).

⁴ Cela dit le monde de la recherche n'est pas exempt de subjectivité et de prises de parti, comme l'illustrent de nombreux passages dans les textes de Jean Mitry ou encore de Georges Sadoul.

⁵ C'est le critique le plus emblématique du quotidien "Le Monde", sa plume est connue pour être assez acerbe, voire peu tolérante selon certains. À cet égard on peut comparer la critique que fait Frodon de *La Vie est est belle* (Roberto Benigni, 1998), et la rapprocher de celle de Rivettes sur *Kapo*. Le registre rhétorique me semble identique sur bien des points.

⁶ Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, POL Éditeur, 1993. Serge Daney se livre à un commentaire sur le texte de Rivette et le travelling de *Kapo*.

I. Origines des mouvements de caméra

1. Le dispositif

Il va s'agir ici de démontrer l'inscription du mouvement dans le dispositif cinématographique. Nous savons tous que le cinématographe fonctionne, tant en captation qu'en projection, selon un mécanisme de défilement de la pellicule devant un obturateur (captation), ou devant une source de lumière (projection). Le cinéma, puisqu'il aspire à la reproduction simulatrice du mouvement, nécessite un déplacement des photogrammes. On pourrait ainsi avancer que le premier travelling est inscrit dans le dispositif même du cinéma : le travelling de la pellicule, emporté par les perforations de la bande, serait le mouvement primitif. Sans ce travelling, pas de cinéma. En cela, ce mouvement, tout technique qu'il soit, est le plus essentiel du cinéma ; et pourtant celui dont nous parlons le moins. Est-ce justement ce rapport originel avec le mouvement qui a poussé les fabricants de vues animées⁷ à bouger leurs caméras ? La technique, tout invisible qu'elle soit dans le champ réceptif (le spectateur ne voit généralement ni la cabine de projection ni l'appareil de filmage), peut ici être perçue comme productrice de paradigmes stylistiques, bien souvent conséquents.

Après observation des premiers films de cinéma (Edison, Lumière, Méliès), on constate que l'on a fait défiler des objets devant la caméra bien plus que l'on a déplacé la caméra devant ces objets. L'intérêt premier du cinéma qui était justement de reproduire le mouvement a quelque part immobilisé la caméra. La reproduction fascinatoire des mobilités inhérentes au profilmique ayant ici évincé les vellétés mobilistes de mobilité du filmographique.

Notons d'ailleurs que les appareils de filmage (Kinetograph⁸) mis au point par Edison seraient plus légers que ceux de Lumière, ce qui favoriserait d'une certaine manière leur mobilité.

⁷ Cette expression désignait au début du cinéma ce que nous appelons désormais "cinéaste".

⁸ L'appareil de projection Edison (Kinétoscope) est au contraire bien plus lourd que le Cinématographe Lumière : 500 kg pour le premier contre 5 kg pour le second.

2. Le(s) premier(s) travelling(s) et la question de l'intentionnalité

L'histoire attribue conventionnellement la paternité du premier travelling à Eugène Promio, un des plus célèbres opérateurs Lumière. À l'occasion d'un reportage à Venise (*Vues de Venise*, 1896), Promio place "par hasard" sa caméra sur une gondole et lance l'enregistrement des images :

"C'est en Italie que j'eus la première fois l'idée de vues panoramiques. Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le Grand Canal, je regardais les rives fuir devant l'esquif et je pensais que si le cinéma permettait de reproduire les objets immobiles, on pouvait peut-être retourner la proposition et reproduire à l'aide du cinéma mobile les objets immobiles"⁹.

Ce texte étonnant (tellement qu'il me fait douter quant à ce qu'il ait été réellement écrit par Promio) exprime une prise de conscience quant à une non-limitation du cinéma aux plans fixes, mais surtout un certain degré d'intentionnalité dans la démarche de Promio. L'intentionnalité est un des critères que l'institution reconnaît le plus quant à l'attribution d'une figure stylistique. C'est qui ne manque pas d'être paradoxal car c'est également le critère le moins perceptible qui soit, et le plus délicat quant à sa démonstration avérée. Bien malin celui qui pourrait affirmer que Promio a effectué ce travelling en toute conscience, "par hasard" ou non.

Guère plus pertinente est la question de l'origine d'une figure. Même pour une figure aussi facilement détectable que celle du travelling, on trouve, selon les sources, des origines variant de plus ou moins un siècle ! Ainsi, Dominique Coujard va jusqu'à nous dire que c'est "le chariot mobile qui marque la naissance du premier travelling"¹⁰, c'est-à-dire sous la Révolution Française ... "Le spectacle de lanterne magique va évoluer grâce à l'ingéniosité d'un précepteur à la retraite Etienne-Gaspard Robert: [...] *"On place au milieu de la salle une grande toile qui sépare les spectateurs de l'opérateur; celui-ci tient à la main une lanterne magique, dont les verres représentent un spectacle menaçant, un fantôme". ...Nous ajoutâmes de petites mécaniques à chariot destinées à faire avancer, grossir, rapetisser et disparaître les objets à volonté*¹¹ ... *En plaçant l'appareil tout près, le spectre ne*

⁹ Eugène Promio, Cité dans "Carnet de route", dans *Anthologie du cinéma*, par Marcel Lapiere, La Nouvelle Édition, 1946, Paris, p. 25.

¹⁰ Dominique Coujard, *Effets spéciaux au cinéma, approche historique*, (disponible sur le site "Le Quai des Images", site dédié à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel en France).

¹¹ C'est Dominique Coujard qui souligne.

semble qu'un point; en l'éloignant progressivement, le spectre grandit, semble s'approcher peu à peu et se précipiter vers les spectateurs".¹²

L'hypothèse méritait sans doute d'être mentionnée et nous démontre une fois de plus que si la question de la primauté d'une figure demeure récurrente dans le débat historique, elle n'est pas pour autant la plus pertinente car finalement trop sujette aux définitions de chacun, et donc aux subjectivités.

3. Évolutions techniques du travelling

Plutôt donc que de s'attarder à déceler ses origines, peut-être est-il plus pertinent de mentionner les évolutions techniques du travelling. Cinq évolutions m'apparaissent plus déterminantes que les autres, en particulier par l'influence stylistique qu'elles pourront exercer.

3.A. Le cinéma du rail

Le prétendu premier engin de travelling, la gondole, reste, il faut bien l'avouer, d'un usage assez anecdotique. Plus représentatif est le cas des caméras montées sur chariots (influence des chariots de lanternes magiques ?), eux-mêmes se déplaçant sur des rails. Si l'on étudie le peu de photographies de tournage disponibles de cette époque¹³, il semble que l'on ait d'abord posé la caméra sur des locomotives avant d'utiliser des chariots dédiés au seul usage cinématographique. Cette hypothèse me semble plausible, d'autant plus que la logique des choses suppose que l'on recycle des objets déjà existants (wagons de train) avant de créer des outils spécifiques (le chariot de travelling). Il semble qu'on ait compris assez tôt que l'effet attractif était plus fort dans le cadre d'un travelling avant plutôt que latéral. Ainsi on posa la caméra à l'avant du train, de préférence sur des réseaux ferroviaires célèbres (le train traversant la Cordillère des Andes fit par exemple l'objet de plusieurs tournages). Ces films étaient ensuite récupérés pour animer les projections des Hale's Tour, des salles de cinéma en forme de wagon de train, certaines fois montés sur essieux afin de simuler les secousses du train¹⁴, voire agrémentés d'un système sonore reproduisant les sifflements du train. "S'adressant au spectateur

¹² Dominique Coujard, option citée.

¹³ Voir la photo en annexes où l'on voit l'opérateur Billy Bitzer posé sur l'avant d'une locomotive.

¹⁴ Les Hale's Tour étaient le clou de l'exposition de Saint Louis en 1904.

empirique, les "cinématographistes" de l'époque ont développé une représentation en trompe-l'oeil visant une "recréation totale de la vie" (Hale's Tour, Cinéorama, etc.) s'adressant directement au regard du spectateur"¹⁵. Ainsi nous pouvons avancer que les travellings projetés dans des Hale's Tour sont les ancêtres du style immersif caractéristique du style post-moderne dès les années 1980, et que le type même d'organisation de ces salles s'apparente aux dispositifs 3D actuels (Imax ou Omnimax) visant eux aussi la "récréativité" totale.

Plus largement, on peut avancer un rapport évident entre le cinéma et le train. Non seulement parce qu'il fut très tôt filmé et qu'il fut un précieux outil de tournage, mais aussi, sous un rapport plus ontologique, soit "le train comme la contemplation d'un quatrième mur toujours changeant", le spectacle qu'il nous procure étant "le plus beau des plans-séquences et le plus parfait des travellings"¹⁶. Cette dialectique entre immobilité et mouvement est l'essence même du cinéma. De nombreux films vont d'ailleurs se servir d'un train en action comme d'un décor en mouvement ; l'action du film évoluant donc au sein même d'un travelling permanent et englobant¹⁷.

Il suffit de nous rappeler que l'un des premiers films tournés avec le Cinématographe Lumière, L'arrivée du train en gare de La Ciotat (1895), a pour objet essentiel la monstration (là encore bien attractive) d'un train se rapprochant d'un quai de gare et, par voie de fait, des spectateurs. Certes le plan est fixe, mais la proportion qu'occupe le train dans le cadre de l'image augmente au fur et à mesure que le train se rapproche. Ainsi, nous assistons à une expérience primitive de l'échelle des plans, et d'un hétéro-cadre intrinsèque au champ car dicté par l'évolution d'un objet du profilmique. En cela, l'effet induit par ce plan peut se rapprocher de celui procuré par les travellings-avant, tels ceux des Hale's Tour quelques années plus tard. Le train, qu'il soit objet du profilmique ou outil du filmographique (ou les deux¹⁸), cristallise les problématiques inhérentes au mouvement et au travelling ; en cela il s'affirme comme un objet emblématique du cinéma des premiers temps.

¹⁵ Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Néo-spectateurs et cinéma des premiers temps (1895-1915) : la réception des dispositifs Edison et Lumière*, communication donnée lors du 68e congrès de l'AFCAS.

¹⁶ Daniel Gorinaut, Roger Viry-Babel, *Travellings du rail*, Éditions Denoël, Paris, 1989.

¹⁷ Les exemples ne manquent pas, mais l'on peut citer *Le Crime de l'Orient-Express* (Alfred Hitchcock, 1934) ou *Ceux qui m'aiment prendront le train* (Patrice Chéreau, 1998). L'automobile permettra également ce genre d'hyper-mobilité du décor (*Speed 1*, Jan de Bont, 1994 -un bus-, ou encore *Ten*, Abbas Kiarostami, 2002 -une voiture taxi-).

¹⁸ Pour illustrer cela, voire la photo de *The Girl and her Trust* (1911, David Wark Griffith), où le chariot ferroviaire présent à l'écran semble être celui où fut posée la caméra lors du tournage de ce plan.

3.B. Le Carrello Cabirien

Comme il fut dit précédemment, des outils spécifiquement adaptés à la prise de vue de travelling vont peu à peu voir le jour. Ainsi, en 1912, le réalisateur italien Giovanni Pastrone fit breveter un dispositif de prises de vues mobiles sur chariot qu'il baptisa Carrello et qu'il utilisa pour son film *Cabiria* qui sortit deux ans plus tard. Pour l'anecdote, c'est ce film qui aurait inspiré Griffith pour une déclinaison babylonienne de ce péplum, avec le célèbre *Intolérance*. Ce film marquerait la toute première utilisation d'un chariot dans le cadre d'un long-métrage. Les travellings furent réalisés par le chef opérateur Segundo de Chomon. Le Carrello désigne désormais plus le type de travelling que l'on retrouve dans *Cabiria* que le chariot qui permit de les réaliser.

Un article¹⁹ fut écrit précisément sur le cas de travelling Cabirien, et il m'a semblé intéressé d'en reprendre ici quelques de ses grandes lignes car il pose très bien la naissance d'une problématique morale sur ce type de travelling. Le Carrello Cabirien apparaît comme un mouvement davantage remarqué que remarquable en cela qu'il est discret, lent, "à la limite du percept". Il permet une circulation contemplative dans la profondeur de l'espace scénique et séquentiel. La diagonale (il est à la fois travelling avant et travelling latéral) étant son mouvement emblématique, "il frôle la scène sans jamais pouvoir la pénétrer". C'est un mouvement oblique et non ciblé ("untargeted" selon l'expression de David Bordwell), "un emportement" qui revêt une fonction d'exploration, indépendante des contingences narratives propres au travelling classique. On peut se demander si le Carrello porterait davantage de valeur morale car il offre une vision moins incitative et permet un regard moins dirigé. Sa mobilité intrinsèque au plan, qui n'aurait certainement pas déplu à Bazin, se présente comme une alternative à la mobilité du point de vue et donc au changement de plans. On peut presque apprécier le mouvement Carrellien comme un précurseur des procédés brechtiens de distanciation. Car il n'isole jamais un personnage, contrairement au gros plan (et nous verrons d'ailleurs que c'est bien plus les gros plans qui sont critiqués que les travellings eux-mêmes), il instaure une forme de

¹⁹ Elena Dagrada, André Gaudreault et Tom Gunning, *Composition en profondeur, mobilité et montage dans Cabiria*, Cinémas n°1 (automne 1999). Toutes les citations dans le présent paragraphe sont extraites de cet article.

maintien à distance, le spectateur demeurant ainsi un "observateur lointain"²⁰. Ainsi, le Carrello est "un spectacle pour l'œil, mais un spectacle non spectaculaire", il n'attire jamais l'attention sur le dispositif et ne propose ainsi aucune exemplification technique, contrairement au travelling des Hale's Tour ou aux travellings modernes et post-modernes. C'est donc sa propension à son invisibilité qui fonde la prétendue vertu morale de Carrello.

3.C. Un dispositif de plus en plus léger

De nombreux engins visant à mouvoir la caméra dans l'espace vont ensuite succéder au chariot de Pastrone. Quelques années plus tard (1915), Billy Bitzer utilise une grue pour le tournage d'*Intolérance* (Griffith, 1916). Sa fonction première "était de mouvoir la caméra hors du sol dans le but d'obtenir des axes de prise de vues plus variés et d'accompagner certains déplacements de comédiens. Après une tentative de mouvement faite avec une montgolfière, Griffith mit au point un dispositif constitué d'une plate-forme élévatrice supportant la caméra"²¹. Peu à peu, la grue a déserté les plateaux de tournage, compte tenu de son prix, de ses grandes dimensions et de son poids très lourd. Un peu plus tard, en 1932 ou 1944 selon les sources, une sorte de grue miniature fait son apparition, la Dolly (ou Crab-Dolly). Son bras de deux mètres permet une élévation et une rotation à 360° autour de l'axe de sa base, elle-même montée sur roulettes. Selon P. Brunet (voire note 21), elle fut utilisée la première fois sur le tournage de *Since you went away*²². Encore une fois, ce débat n'est que de seconde importance.

Les mêmes doutes planent quant à l'origine de la Louma, bras articulé sur laquelle est fixée une caméra, nécessairement plus légère. Des photos disponibles sur Internet, dont l'authenticité n'est hélas pas attestée, nous suggèrent que l'usage d'un bras articulé (de deux mètres à peu près) remonterait à avant-guerre²³. Mais la véritable Louma (bras télescopique de sept mètres de long) nécessite un viseur vidéo car l'opérateur est dissocié de la caméra, et n'a donc pu apparaître que dans

²⁰ Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Seuil - Cahiers du cinéma, Paris, 1981.

²¹ Patrick J. Brunet, *Les outils de l'image. Du cinématographe au caméscope*, Montréal, Canada, Les Presses de l'Université, 1992.

²² *Since you went away*, John Cromwell, 1944.

²³ En 1937 ; la date est plausible car dès 1922 (pour le tournage de *Nanouk l'esquimau*), Robert Flaherty avait à disposition la caméra Akeley pesant dix kilos, ce qui est assez peu pour qu'elle soit soutenue sur un bras métallique.

les années 70²⁴. "La mise au point et le cadrage effectués à distance sont parfois difficiles à réaliser. La Louma peut effectuer des déplacements vertigineux comme le vol d'un oiseau; aller, venir, se retourner, descendre en piqué, s'immobiliser, puis repartir vers le haut pour offrir une vue générale"²⁵. La Louma est désormais très utilisée dans les studios de télévision.

Plus clairement identifiable à par sa date d'apparition, la steadycam (mis au point par Garrett Brown), harnais de suspension de caméra qui permet à l'opérateur, toutes sortes de mouvements coulés sans compromettre l'assise de l'image, apparaît également en 1976²⁶. "L'opérateur peut courir avec la caméra sans que les secousses ou soubresauts de la course soient enregistrés. Un système de harnais et de contrepoids permet à l'opérateur de se déplacer avec la caméra tenue à distance et équipée d'amortisseurs"²⁷. Le cadre est contrôlé soit au viseur soit sur un petit écran vidéo, installé sur le côté de la caméra.

Nous nous devons d'évoquer le cas du filmage à l'épaule, rendu possible par l'arrivée de caméras plus légères avant-guerre²⁸ et surtout par les premières caméras légères à son synchrone en 1958²⁹, soit peu de temps avant la Nouvelle Vague qui amènera d'ailleurs son lot de spécialistes de la caméra à l'épaule (le chef opérateur Raoul Coutard, mais aussi Claude Jutra, Claude Lelouch ou encore Pasolini). Le travelling gagna ainsi en réalisme.

Ultime évolution en date (si l'on ne prend pas en compte les travellings travaillés voir créés digitalement avec l'aide d'ordinateurs), les caméras endoscopiques. Elles sont de différents type (fibroscopiques, microfibroscopiques, endoscopiques souples, vidéoendoscopiques³⁰) et poussent encore plus loin de l'évanescence de la présence humaine dans le processus de prise de vue. Après la dissociation de la caméra et de son opérateur (louma), l'heure est à la dissociation

²⁴ Les Loumas sont apparues sur les plateaux de tournage en 1976 avec *La course du lièvre à travers les champs* (rené Clément) et *Le Locataire* (Roman Polanski). Lavalou et Masseron auraient imaginé cette grue en 1970 alors qu'ils participaient au tournage d'un film qui se passait essentiellement dans le poste de commandement d'un sous-marin, à Toulon. Le réalisateur était Michel Picard.

²⁵ Patrick J. Brunet, option citée.

²⁶ Utilisation remarquable pour ces films : *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Coup de torchon* (Bertrand Tavernier, 1982). La steadycam a son équivalent chez Panavision : le "Panaglide".

²⁷ Patrick J. Brunet, option citée.

²⁸ 1937 : Premières caméras Arriflex portables, 16mm et 35mm à visée reflex.

²⁹ 1957, en France la Cine-Voice (caméra 16mm portable sonore -optique ou magnétique-commercialisée par Auricon), 1958, en Allemagne, sortie de la caméra Arriflex 16mm légère à son synchrone.

³⁰ Voir dessins en annexes.

de la caméra et de son objectif. Cela entraînant des possibilités monstrationnelles de plus en plus afigurales, et ou, impénétrables. Une image déshumanisée, sur le terrain de l'inhabitable. Le point de vue adoptée par la prise de vue endoscopique répond aux aspirations du style post-moderne et s'affirme comme symptomatique de la pulsion scopique et du fantasme de l'invisible rendu visible : "voir inaccessible"³¹. La sonde endoscopique nous entraîne sur les terrains de l'insondable, le topique de, de la limite du visible devient utopie, les barrières oculaires sont ainsi dépassées. Cette iconographie de l'inaccessible transcendé pousse l'image vers le terrain de l'organique. Il est intéressant, voire paradoxal, qu'une prise de vue "hypo-humanisée" (la figure physique de l'opérateur tend à disparaître) "hyper-humanise" (ou "intra-humanise") l'image qu'elle produit. Le générique de *Fight Club*³² est à ce titre un exemple éloquent, même si le corps humain, pénétré par l'objectif au plus près (de la cellule), est une reconstruction numérique. Cela, une étude reste à faire sur l'importation dans le cinéma grand public du style propre à l'imagerie médicale (endoscope mais aussi microscope).

3.D. Un cas à part entière : le travelling "travesti"

Bien qu'elle soit peu voire plus usitée, cette pratique a eu un certain succès entre les années 30 et 60. Cela consistait à projeter un travelling déjà tourné sur un écran disposé à l'arrière-plan de la scène sur le plateau de tournage. Le type de séquence qui recourut le plus à cette pratique était la vision frontale de deux personnages assis côte à côte dans une automobile. Le déplacement illusoire de cette voiture étant donc créé par la mobilité de l'arrière-plan. Notre perception est facilement trompée par l'impression de mouvement. Pour s'en persuader : quand nous nous trouvons dans un train immobilisé en quai et que l'on voit un autre train qui lui quitte la gare, il n'est pas rare d'avoir l'impression que c'est notre train qui part. Pour des raisons pratiques évidentes (l'incommodité de placer des caméras lourdes et coûteuses sur une voiture roulante), les réalisateurs (ab)usèrent ces simulations de studio et de la facilité avec laquelle notre regard peut être manipulé. Dans la perspective de notre problématique, ces travellings ne sont pas des modèles de moralité. Fondamentalement, ils ne sont pas si éloignés de ce que faisait Méliès

³¹ "Voir l'inaccessible" est le slogan de l'entreprise Kinoptik, principal fournisseur de caméras endoscopiques.

³² *Fight Club*, David Fincher, 1999. Le générique est un long et rapide travelling arrière à l'intérieur du corps (d'Edward Norton) pour s'achever par la bouche, le long d'un canon de revolver ...

dans ses escamotages via l'arrêt caméra. Les cinéastes s'intéressent souvent et depuis les débuts à l'exploitation des possibilités simulatrices du dispositif.

On peut également s'interroger si la "mode" du travelling ne provient pas de cette récurrence de scènes (le fait qu'elles aient été simulées important finalement peu et explique d'ailleurs leur abondance) généralement dialoguées (le travelling n'y est ni descriptif, ni immersif). Le recours de la figure du travelling, dans les discussions entre les personnages de films noirs (Hawks, Huston) par exemple, est symptomatique de la propension naissante à la vitesse narrative. Même dans les scènes dialoguées, les personnages doivent avancer, se déplacer. L'immobilisme jamais ne doit transparaître, et l'usage du travelling participe ici au dessin de l'incessant de la marche vers la résolution de l'enquête. La figure de mouvement apparaît donc autant déterminante que nécessaire dans le déroulement de l'intrigue policière. Une étude sur la technique (projection frontale, transparence, cache/contre-cache) et l'usage de ce type de travelling dans ces films reste à effectuer et ne serait pas sans intérêt car cela reste un cas aussi insolite (unique ?) de travelling profilmique (il est projeté dans le champ de la caméra) là où les autres travellings ne sont "que" filmographiques.

4. Naissance du zoom

Le zoom n'est à proprement parlé pas un mouvement de caméra mais un mouvement de lentilles, un travelling optique. Nous nous contenterons de l'aborder brièvement.

4.A. Évolutions techniques

Après quelques tentatives peu concluantes (Busch Vario Glaukar, Transfokator, Zoomar), les premières focales variables sont fabriquées par la société Som-Berthiot, sous brevet français déposé par Roger Cuvillier en 1949. Elles seront commercialisées dès 1950 sous l'appellation Pan Cinor. Le principe de cette innovation repose sur la base de la compensation optique. L'amplitude de variation de la focale, de trois fois (3x) en 1950, passe à quatre fois (4x) en 1952, puis à cinq (5x) en 1954. En 1956, Pierre Angenieux entre en concurrence, il cherche un autre terme plus percutant que "focale variable" et réhabilite ainsi le mot : "zoom" pour la réalisation du premier objectif à compensation mécanique : 17 à 68 mm, celui-ci

étant assez lumineux puisque son ouverture de départ de son diaphragme est de f-2. L'année 1958 connaît la commercialisation du premier zoom 10x. Les réalisations de tous les zooms produits à ce jour par les constructeurs du monde entier, et sans aucune exception, le sont sur le concept du zoom 10x de Pierre Angenieux de 1960³³. Nous parlons bien sûr toujours des zooms optiques et non numériques qui, eux, reposent sur un principe bien différent.

Ainsi, après six années de solitude, au Pan Cinor de Som Berthiot se sont joints les zooms de la firme Angenieux en France. Puis rejoints au milieu des années 60 par Kern en Suisse, Schneider en Allemagne, puis par les productions asiatiques offrant tous des rapports 10x, 20x, et plus (en particulier depuis l'arrivée des zooms numériques conjointement au succès des formats numériques DV, DV-Cam et bientôt HD puisque les caméras numériques professionnelles commencent peu à peu à s'implanter dans le tournage de long-métrages).

4.B. la zoomite

Comme on peut s'en douter, surtout depuis que des zooms de qualité et abordables sont arrivés sur le marché des objectifs de caméras, le zoom est devenu une figure populaire car bien plus facilement exécutable qu'un travelling. Dans les années 70, la démocratisation de la focale variable fut telle que certains appelèrent cet usage récurrent de celui-ci dans les films la "zoomite". Le zoom était devenu un tic stylistique remarquable, obsessionnel chez certains cinéastes ou certains films. D'abord utilisé pour simuler un travelling avant ou arrière, le zoom s'est de plus en plus revendiqué en tant que figure stylistique à part entière, voire ostentatoire. Il devenait rapide et impulsif et acquit même ses lettres de noblesse par l'usage qu'en firent certains cinéastes prestigieux³⁴. Selon les codes conventionnels du champ réceptif, le zoom permet désormais de distinguer de façon quasi immédiate le cinéma amateur du cinéma professionnel³⁵. Néanmoins, les spectateurs les plus aguerris savent faire la différence entre un zoom et un travelling, car ce dernier procure (surtout s'il est couplé avec l'usage d'une focale courte) davantage l'effet de

³³ Source : exposition Focales Variables, 2002, Musée Nicéphore Niepce.

³⁴ L'exemple sans doute le plus célèbre est le succès critique de *Mort à Venise* (Luchino Visconti, 1971) qui use pourtant du zoom de façon récurrente. Nous reviendrons sur cet exemple dans une partie ultérieure.

³⁵ Roger Odin, *La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion*, *Communications* n°68, mai 1999.

déplacement dans l'espace en raison de l'effet de parallaxe, là où le zoom ne donne qu'une impression d'agrandissement d'une portion du champ sans en modifier la perspective.

II. Approche stylistique des travellings

1. Proposition de catégorisation

En fonction du rapide historique que nous avons avancé dans la première partie, il apparaît possible de dégager une classification stylistique des travellings. Ne nous méprenons pas, cette proposition terminologique ne veut ni arbitraire, ni définitive et encore moins impérative. Hautement discutable, elle se propose de clarifier les évolutions des usages du travelling. Après l'exposition "brute" du tableau, je détaillerais ensuite ses différentes parties. Je précise que le choix des exemples entre parenthèse est tout à fait subjectif et donné à titre indicatif.

- Travelling instinctif (Promio) : immanence
- Travelling attractif (Hale's Tour) : intentionnalité + attractivité
- Travelling institutionnel (Intolérance) : intentionnalité + discursivité + narrativité
- Travelling anti-institutionnel (Godard) : intentionnalité + méta-discursivité + anarrativité
- Travelling post-institutionnel (Clip) : intentionnalité + adiscursivité + anarrativité + formalisme (retour à l'attractivité, raccord-mouvement hors-raccord-objet)

Proposition de catégorisation stylistique des travellings

Notes sur le tableau :

Comme nous l'avons vu avec la vue tournée à Venise par Promio ainsi qu'avec l'étude du dispositif cinématographique (partie I.1 et I.2), il apparaît que le travelling relève d'une certaine immanence, puisqu'il repose à la fois sur un principe d'intuition et de substance. Même si, en ce qui concerne Promio, la question de l'intentionnalité n'est pas tranchée, la quintessence du travelling repose sur la consubstantialité du mouvement au dispositif cinématographique. La dimension ontologique du mouvement au sein de l'appareil nous permet donc d'avancer

l'immanence du travelling. Voire que le travelling est peut-être plus "ontologique" que le cinéma lui-même. On peut faire ici référence aux propos de Jean-Louis Déotte : "Sa [le cinéma] dimension privilégiée n'est pas „ontologique“ au sens de Bazin³⁶, repris par Godard qui en fait comme un devoir pour le cinéma, lequel devrait toujours répondre présent, dans une posture de témoin absolu. Au contraire, la spécificité des appareils est de nous émanciper de l'adhésion originelle au corps"³⁷.

Le travelling attractif voit peut-être son apparition originelle et flagrante dans les Hales's Tour, ces salles de projection tout à fait particulières qui proposaient de vues généralement prises depuis l'avant de locomotives. Ces vues, hautement attractives car dénuées de narrativité, s'apparentent aux prémisses du travelling avant immersif. Ces manifestations sont précurseurs du paradigme post-moderne et donc remarquable à cet égard. L'intentionnalité ne pose ici aucun doute car, contrairement au travelling de Promio, la figure du travelling est l'essence même de ces vues, leur noyau stylistique.

Le travelling Cabirien, ou Carrello, marquerait la transition entre l'attractivité et la narrativité dans l'usage du travelling. Il demeure plus proche du modèle attractif, mais, par sa propension à l'invisibilité (la lenteur de son mouvement) et son rattachement au profilmique (les travellings des Hales's Tour s'étalent davantage dans le filmographique puisqu'ils revendiquent explicitement le dispositif, en l'occurrence ferroviaire) ainsi qu'au fictionnel (le Carrello peut suivre un personnage du champ), il place un pied dans la sphère narrative.

Le travelling institutionnel coïncide avec l'établissement du "langage cinématographique", soit les divers codes qui actualisèrent l'habileté narrative du dispositif cinématographique. *Intolérance*³⁸, film habituellement cité en illustration de la maîtrise des fondamentaux langagiers, s'est inspiré de Cabiria (des dires mêmes de Griffith), puis a transcendé l'usage du travelling, le poussant vers son épanouissement (un retranchement selon certain) narratif. Et cette institutionnalisation des figures de précipiter l'évanescence de l'attractivité des formes. Dans une perspective sémiotique, le travelling s'établit peu à peu en signe. Monosémique sous Promio, dyadique (au sens Saussurien : "signifié/signifiant") sous Bitzer et les Hale's Tour, et enfin triadique (au sens Peircien :

³⁶ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, Paris, 1958.

³⁷ Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils Schiller : l'illusion de l'art fondant la société politique*, article en cours de publication.

³⁸ *Intolérance*, David Wark Griffith, 1916.

"representamen/objet/interprétant") dès Griffith. La codification du travelling par son actualisation narrative est cristallisée par son parcours vers une unicité sémantique ; plus qu'une figure, le travelling devient un signe complet mais non autonome car il s'inscrit dans une œuvre qui l'englobe (à la différence des Hale's Tour qui présentent des "tableaux-travellings" autonomes). Le sens est présent dans la figure, mais se complète par son usage (Wittgenstein). De l'institutionnalisation naît le discours (vice-versa) et l'usage du travelling questionne la prétendue incompatibilité entre la discursif et l'attractif.

Le travelling anti-institutionnel est avant tout réactif. Il coexiste en opposition au travelling institutionnel à la différence des trois premiers travellings qui avaient tendance à se remplacer (l'un évinçait l'autre). Cette cohabitation est aussi forcée qu'impérative : le travelling anti-institutionnel est voué à la marginalité, précisément car il s'oppose à l'institution ! Il apparaît avec l'essor du cinéma moderne (les nouvelles vagues de la fin des années 50 et les avatars des années 60). L'un des exemples les plus éloquents est certainement le (très) long travelling latéral le long d'un embouteillage dans *Week-end*³⁹ de Godard. L'usage du travelling est ici hautement ostentatoire, loin des aspirations à l'invisibilité chères à l'institutionnalisme. Il se fait remarquer et s'affirme en tant que travelling et, dans le même temps, il propose un discours sur la figure ("je suis travelling" et nous savons qu'il est "affaire de morale"). Après l'évanescence de l'attractif (passage au travelling institutionnel), nous assistons à l'effacement du narratif devant une méta-discursivité expansive. Un travelling "kilométrique" devant un embouteillage où il ne se passe pas grand-chose serait, selon l'approche classique, jugé inutilement trop long. La figure godardienne transcende à la fois le descriptif et le récit (nous savons par ailleurs que le cinéma moderne, dont Godard est l'un des emblèmes, se nourrit de la crise du récit). L'intentionnalité, elle, est poussée à son comble.

Enfin, le travelling post-institutionnel est, comme son nom l'indique, à la croisée de l'institution et de la contre-institution (voir contre-culture). Il est d'un usage hautement commercial (clips, publicités, films "à effets" des années 90, certaines émissions télévisuelles de variété, jeux vidéo d'arcade ou de simulation) et a intégré puis absorbé les usages précédents du travelling. Il est une figure caractéristique du cinéma post-moderne (suivant le classicisme et la modernité). La narrativité y est

³⁹ *Week-end*, Jean-Luc Godard, 1967.

toujours absente, à celle-ci s'ajoute la disparition du discursif (adiscursivité), celui-ci étant suspecté de rompre les processus d'identification. Cette disparition procède par un néo-formalisme, et par un retour à un certain état de priméité à savoir l'attractivité. L'immersion, non par absorption diégétique (comme dans le cinéma institutionnel de 1920 à 1960) mais par imprégnation visuelle, prévaut. Le travelling s'inscrit au sein d'une batterie de figures (montage cut rapide, raccord-mouvement hors-raccord-objet, ...) qui concourent à cette post-attractivité. Nous reviendrons sur ce cas avec davantage de détails dans la troisième partie, mais il était intéressant de souligner ce mouvement cyclique de retour à des préoccupations primitives, hyper formalistes, et une (re)concentration vers le filmographique, au détriment du profilmique, du narratif, et du discursif.

2. L'obsession de la fluidité : une démarche humanisante ?

Les questions de la fluidité et de la stabilité sont récurrentes dans l'usage du travelling. Cette partie propose de clarifier cette question. Commençons par trois interrogations, quelque peu polémiques :

- Y a-t-il une contradiction à vouloir libérer la caméra de son pied et lui faire subir des mouvements complexes tout en étant obnubilé par la stabilité des images ?
- Cette manie de la fluidité masque-t-elle une impression d'inhumanité ou inscrit-elle la présence humaine dans l'image ?
- Le mode de filmage d'un clip des années 90 n'est-il finalement pas plus réaliste que le style des frères Dardennes ?

Mettons un terme à une idée reçue : ce n'est pas parce que l'image est tremblante (le cas d'un travelling tourné en caméra à l'épaule) qu'elle gagne en réalisme. Notre appareil oculaire perçoit de façon stable, sans secousse : de ce point de vue, notre vision du monde est stabilisée. Tourner la tête s'apparente à un beau panoramique effectué sur un pied solide. Regarder tout en marchant dans la rue n'est pas si éloigné d'un travelling de steadycam. Certains cinéastes (Godard dans *À bout de souffle*, frères Dardenne pour *Rosetta*, Lars Von Trier pour *Les Idiots*, etc ...) ont inscrit leur esthétique dans un refus de la stabilité de l'image et proclament, à tort, que le filmage à l'épaule est garant d'un réalisme amélioré. Cette thèse correspond bien plus à une construction culturelle et théorique (le Dogme danois est le dernier avatar du genre) qu'à une vérité. Refuser d'utiliser un système de

stabilisation, ce qui n'est pas critiquable pour autant, ne marque pas une emprunte de réalité supplémentaire dans l'image. Fluidifier le plan est, au contraire, une démarche plus humanisante, plus proche de nos perceptions. Cela dit, il n'est pas ici question de hiérarchiser dans une échelle des valeurs bien arbitraire : on ne peut dire qu'une image stable vaut mieux qu'une image chancelante, et vice-versa. Contrairement à ce que proclame le Dogme de Von Trier et de ses acolytes, il n'est pas plus moral de filmer sans pied. Le plan-séquence de clôture *Nostalghia*⁴⁰, d'une durée de plus de huit minutes, m'apparaît beaucoup plus "moral" que n'importe quel plan de *Dancer in the Dark*⁴¹. nous montre le protagoniste (Gortchakov) tentant de traverser un bassin vide avec une bougie entre les mains, sans que la flamme de celle-ci ne s'éteigne. Finalement la position du Dogme, toute provocante qu'elle soit, est assez puritaine et plus proche qu'on ne le croit de celle du Bazin des années 50. C'est-à-dire très marquée par le côté sacré et ontologique que devrait supposer le cinéma. Il est temps de s'interroger sur la position bazinienne, intéressante à plus d'un titre, sur les mouvements de caméra.

III. Le discours sur les mouvements de caméras

Il va s'agir ici d'aborder quelques approches discursives, aussi intéressantes que variées, sur les mouvements de caméra. En guise d'introduction, nous aborderons la position bazinienne qui a su développer un propos, aussi rhétorique que moral(isateur), sur la mobilité. Enfin, nous détaillerons quelques approches, sur le panoramique mais surtout sur le travelling et son usage actuel.

1. Le discours bazinien sur le panoramique

"Le plan-séquence du crocodile attrapant le héron, filmé en un seul panoramique, est simplement admirable"⁴².

Bazin, on le voit dans cette phrase, est un fervent défenseur des mouvements de caméra, en particulier du panoramique. Ce dernier se distingue du travelling par

⁴⁰ *Nostalghia*, (Andrei Tarkovski, 1983) : ce plan étonnant, constitué de longs travellings latéraux (sur chariot), nous montre le protagoniste (Gortchakov) tentant de traverser un bassin vide avec une bougie entre les mains, sans que la flamme de celle-ci ne s'éteigne.

⁴¹ *Dancer in the Dark*, (Lars Von Trier, 2000). Film caractérisé par son image vacillante.

⁴² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, Paris, 1958. Chapitre "Montage interdit", à propos de *Lousiana Story* de Robert Flaherty (1948).

sa moindre visibilité et ostentation. Moins remarquable et moins remarqué, le panoramique passe plus souvent inaperçu. D'ailleurs, la fameuse règle des sept secondes (pour éviter qu'un mouvement apparaisse saccadé et rapide, chaque élément de l'image doit mettre au moins sept secondes pour traverser le cadre) invite à l'invisibilité du panoramique. Il ne doit pas impressionner autre chose que la pellicule. D'ailleurs, l'histoire du cinéma retient bien plus des travelling que des panoramiques, comme si ce dernier ne pouvant prétendre à la célébrité ou à la cinéphilie. Cinéphilie qui a jeté son dévolu fétichiste sur la figure du travelling avant. En illustration de cette idolâtrie, le titre du film de Jean-Charles Tacchella, *Travelling Avant*⁴³. Cette discrétion n'empêcha pas Bazin de faire l'éloge du panoramique qu'il admire, au contraire, encore plus que le travelling. Plus largement, les mouvements de caméra selon Bazin ont une grande valeur morale car ils permettent et appellent le plan-séquence. Un mouvement de caméra offre l'alternance du point de vue sans passer par le cut et le montage ("interdit" selon le titre de l'article de Bazin). Le plan-séquence est très défendu par Bazin car le statut d'image trace (une meilleure proximité avec le réel, "l'objectivité de l'objectif") n'est pas mis à mal (le montage est perçu comme une violence à l'image). Le panoramique est hautement placé dans l'échelle de l'ontologie bazinienne car c'est le mouvement le moins ostentatoire pour permettre d'identifier le plan à la séquence. Un panoramique est souvent qualifié de plus naturel car finalement proche d'un mouvement de rotation que notre tête exécute très souvent (cela est surtout vrai si on le compare aux travellings actuels qui effectuent des mouvements de plus en plus complexes, quelque part moins humains). Le panoramique est rotatif là où le travelling est sinusoïdal. Cette moindre disposition à la complexité rend le panoramique plus simple et plus moral, toujours selon la grille bazinienne. Néanmoins, quelques panoramiques dérogent à cette règle de la non-ostension, comme le panoramique à 360° de *Providence*⁴⁴. Mais les cas de mouvements circulaires complets demeurent assez exceptionnels.

⁴³ *Travelling Avant*, Jean-Charles Tacchella, 1987. Le film illustre la cinéphilie française telle qu'elle fut légion à la grande époque des ciné-clubs. On notera pour l'anecdote que Tacchella a cofondé avec André Bazin (et d'autres) en 1948 le ciné-club d'avant-garde "Objectif 49".

⁴⁴ *Providence*, Alain Resnais, 1977.

2. Approches stylistiques du travelling

2.A. Le travelling arrière

Contrairement au panoramique, le travelling peut se rapprocher ou s'éloigner d'un élément du profilmique. Ce changement d'échelle peut s'opérer de manière plus ou moins alambiquée. Dès que la caméra est portée par l'homme ou supportée par un dispositif récent (steadycam, louma), le travelling peut devenir d'une complexité infinie et être, par exemple, à la fois arrière et latéral. Il sait conjuguer les directions dans une grande pluralité. Les travellings, selon leur direction, peuvent porter un sens différent. Le travelling arrière élargit le plan, ce qui, encore selon l'orientation bazinienne, est une bonne chose : la dynamique du plan est monstrative (à l'opposé du zoom avant qui s'inscrit dans une logique restrictive) car il donne davantage de choses à voir, et évite d'avoir recours au montage et à l'alternance des plans. On peut lui apposer d'autres significations telle la distanciation (le travelling arrière, une figure brechtienne ?) par rapport à un élément profilmique. Cette distanciation est généralement employée comme une figure de clôture narrative du film⁴⁵, l'éloignement de la caméra symbolisant celui, imminent, du spectateur. Le travelling arrière peut également être un introducteur qui, paradoxalement, instaure une distance par rapport au temps. Ainsi, le travelling arrière qui ouvre *Sunset Boulevard*⁴⁶ annonce un reculement vers le passé (c'est la fameuse narration posthume du film qui est ici livrée dès le premier plan du film). Bien sûr, le travelling peut se combiner avec le panoramique pour devenir une figure complexe, tant à réaliser qu'à analyser. C'est ici l'exemple du long plan-séquence d'ouverture de *La Soif du mal*⁴⁷ qui cumule avec une incroyable virtuosité différents types de mouvement de caméra. Le travelling est donc certaines fois difficile à détecter et à dissocier de son voisin panoramique, surtout lors d'un usage transversal.

2.B. Le travelling avant

Nous allons consacrer un peu plus de temps au travelling avant car il est certainement le mouvement de caméra le plus emblématique. Une certaine cinéphilie

⁴⁵ Dans *Lola* (Jaques Demy, 1960), par exemple, on retrouve une symétrie stylistique dans l'ouverture et la clôture du film. Celui-ci commence par un travelling vertical (réalisé sur une grue) descendant qui plonge le spectateur dans l'univers narratif, et s'achève par le même travelling vertical mais cette fois-ci ascendant, qui éloigne le spectateur de la sphère fictionnelle.

⁴⁶ *Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950.

⁴⁷ *La Soif du mal*, Orson Welles, 1957.

en a fait une incarnation métonymique et métaphorique du cinéma. Il fait l'objet d'un quasi-culte et, s'il est associé au plan-séquence, il peut rendre le film culte à son tour. Les exemples ne manquent pas : de *La Soif du Mal* à *Snake Eyes*⁴⁸ (dont le plan-séquence inaugural a, selon de nombreuses critiques, "sauvé le film"), de *La Corde*⁴⁹ à *2001*⁵⁰.

Le travelling avant est un mouvement directif et indexial. Il pointe et isole un attribut du profilmique tout en éliminant d'autres éléments qu'il place dans le hors-champ contigu. Sa capacité à générer de l'hors-cadre alimente la dichotomie champ-hors-champ, elle-même célébrée par le discours critique et théorique. Il isole des personnages (certaines fois jusqu'au gros plan) et permet souvent la reconnaissance et la distinction des protagonistes par rapport aux personnages secondaires. Il peut inaugurer une focalisation interne s'il plonge vers le regard d'un personnage (le travelling avant est habituellement usité pour introduire une séquence de rêve, qui est généralement une pause dans l'avancement du récit). Nous allons surtout nous pencher sur l'aptitude immersive du travelling avant, en particulier depuis les années 70. Mais avant cela, tâchons d'aborder le contexte de naissance du mouvement immersif et du travelling avant.

2.B.1. Le zoom avant, un précurseur

La zoomite et tout particulièrement le zoom avant ont préparé le terrain du travelling avant. Ce dernier était rare avant les années 70, et son usage coïncide avec l'avènement d'un cinéma qui intensifiera ses volontés immersives. Le travelling avant est désormais une figure dominante (du jeu vidéo au cinéma en passant par la télévision) et a supplanté le zoom, figure désormais associée au champ de l'amateurisme. Les effets engendrés sont bien sûr différents. Le zoom accentue la platitude de l'image en diminuant la profondeur de champ (dû au changement de focale). L'image ainsi aplatie perd de sa ressemblance avec le réel et l'effet immersif s'en voit amoindrie. Le zoom n'est pas pour autant sans signification, mais l'accession au statut de véritable figure stylistique est plus souvent garantie quand il est utilisé par un cinéaste de renom. Ainsi, dans *Mort à Venise*, la récurrence du zoom avant passe pour représenter la pulsion du désir (la caméra est souvent

⁴⁸ *Snake Eyes*, Brian de Palma, 1998.

⁴⁹ *La Corde*, Alfred Hitchcock, 1948.

⁵⁰ *2001, L'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968. Nous faisons référence ici à la séquence afigurale du "délire immersif cosmique".

comparée à un œil voyeuriste) que porte Aschenbach (le protagoniste incarné par Dirk Bogarde) pour le jeune Tazio. Quant à la faible profondeur de champ (induite par l'usage de longues focales et du zoom), elle est habituellement interprétée comme une métaphore de l'absence d'avenir d'Aschenbach. Il serait difficile de prêter de telles intentions à un travelling avant.

2.B.2. Le mythe de la latéralité

Les road-movie des années privilégient l'emploi du travelling latéral plutôt que le traveling avant⁵¹. Une des explications possibles à ce choix est que la mystagogie Beatnik (Hippie) aurait favorisé le point de vue du passager et non du conducteur⁵². Le mythe kerouacien de la route, du laisser-aller et du "laisser-transporter", prévaut au point de dispenser le travelling avant. Dispense également rendue possible par la mainmise du récit et l'autorité de l'absorption diégétique dans les films classiques des années 60. Cette hyper empathie du spectateur pour la fiction et ses personnages rendait inutile l'emploi du travelling avant pour la mise en place des processus identificatoires. Le road-movie peut également être vu comme une pause "transversale" dans l'effacement spectatoriel au profit de l'hyper fictionnel. La route, qui est le successeur des rails comme support profilmique naturel du travelling, engendrerait davantage de tremblé dans le filmage (aspérités du macadam conjugué à la moindre efficacité des suspensions sur une voiture ou une moto que sur un train)⁵³.

À la fin des années soixante-dix, avec le développement du travelling avant, le spectateur est installé sur le siège du conducteur. Laurent Jullier évoque deux films comme signes annonciateurs de ce passage (illusoire, comme nous le verrons ensuite) qui sonne le glas de la latéralité : *Duel*⁵⁴ où, dès le premier plan place le spectateur à la place du conducteur, et *2001* et sa séquence immersive sur la musique atonale de Ligeti où le pilote est autant le spectateur que le protagoniste.

La latéralité relevait également d'un usage plus classique, voire codifié. Au même titre que le travelling arrière pouvait signifier un flash-back, le travelling latéral,

⁵¹ Laurent Jullier, *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, Paris, 1997. Il évoque également l'usage de la latéralité dans le sightseeing touristique actuel.

⁵² Nous faisons ici également référence à *On the road* (Jack Kerouac, 1957).

⁵³ C'est du moins la thèse que Dominique Païni a exposé dans *Les Cahiers de Médiologie* n°2 ("*Qu'est-ce qu'une route ?*", "*Regards sur la route, photographie, cinéma, architecture : quelle esthétique pour la route ?*").

⁵⁴ *Duel*, Steven Spielberg, 1971.

d'ordinaire descriptif, est une figure du passage. Il peut occulter un personnage : le travelling latéral inaugural du *Guépard*⁵⁵, le long de la propriété du héros, peut signifier que l'histoire se fera, paradoxalement, sans lui.

2.B.3. Immersif, régressif

Mais revenons sur l'exemple de *2001*. Dans le même temps qu'il instaure le spectateur dans la fonction conductrice ("le spectateur"), il lui signifie que cette conduite est, somme toute, très relative car on peut lutter contre la force cosmique du trou noir dans lequel est aspiré le héros. Ce trou noir, finalement dominant, est la métaphore de l'élan immersif de la post-modernité filmique s'instaurant au courant des années 70. Le travelling avant, figure clé de cette période, cristallise ce fantasme de l'interactivité tout en consolidant justement sa dimension fantasmatique et utopique : le seul topos étant celui du trou noir dans lequel nous plonge le film. Les jeux vidéos poussent au paroxysme ce mythe de l'interactivité, ce "feeling of first personness", soit l'impression d'être "je" dans le jeu. Cette vaine croyance actualise le régressif fondamental du mouvement immersif post-moderne. Le début du *Grand Bleu*⁵⁶ (mais également de *Léon*⁵⁷), frénétique travelling avant, s'apparente à une hallucination primitive qui force cette illusion de ne faire qu'un. Le retour à l'attractif est ici flagrant car l'esthétique (avec Besson, je préférerais parler de "style") se met davantage au service de l'effet (l'impact) que de la narration, celle-ci étant de plus en plus secondaire.

Il ne s'agit bien sûr pas d'avancer que tous les films participent de cet élan immersif. Dernier exemple en date de la persistance de la latéralité, *Ten*⁵⁸, long-métrage audacieux qui nous propose dix travellings latéraux, la caméra étant placée au ab bas du siège passager d'une voiture taxi.

2.B.4. Le "data driven" et l'approche cognitive

Nous avons donc vu que c'est bien plus le film qui conduit le spectateur que l'inverse. La partie guide du film, également appelée "data driven" (les données filmographiques qui nous commandent), est largement assurée par les figures immersives, dont le travelling avant est un des plus représentants les plus efficaces.

⁵⁵ *Le Guépard*, Luchino Visconti, 1963.

⁵⁶ *Le Grand Bleu*, Luc Besson, 1988

⁵⁷ *Léon*, Luc Besson, 1994.

⁵⁸ *Ten*, Abbas Kiarostami, 2002

Là encore, tous les travellings avant ne répondent pas à cette règle. Dans le cinéma classique par exemple, il incarnait bien plus l'élan amoureux ou belliqueux d'un personnage vers un autre. Le travelling avant immersif semble devoir remplir trois conditions :

- Sa dissociation de tout objet diégétique qui pourrait accomplir un trajet (le travelling ne doit pas être de suivi actualisant ainsi l'indépendance du filmographique vis-à-vis du profilmique).
- Sa dissociation de la diégèse (le travelling est ici caractérisé par son absence de visée narrative, et son détachement vis-à-vis du récit, qu'il met donc "en crise").
- Son association à une focale courte (type grand angle) afin d'accentuer l'effet de pénétration et d'éviter l'écrasement de l'image (visible lors de l'usage d'une focale courte ou du zoom).

Le travelling avant immersif se prête très bien à l'application d'une approche cognitive, en particulier le modèle computationnel (également appelé "symboliste" ou "computo-symbolique"), lui-même basé sur le modèle des "poupées russes" de Chapelle⁵⁹ servant à analyser le fonctionnement de l'esprit humain et les influences de ce dernier sur le fonctionnement d'un ordinateur. "Il y a deux aspects de la perception, un *circuit court* et un *circuit long*. Dans le circuit court se déroule la mise en relation, par le jeu de processus ascendants (*bottom-up*) des impressions perceptives issues du niveau précédent [...] Dans le circuit long sont mises en relation les données fournies par les processus ascendants, traitements où interviennent des processus *descendants* (*top-down*), et qui débouchent sur des raisonnements, des prises de décision, des projets d'action, sur la base de représentations conscientes"⁶⁰. La partie data-driven du film (celle qui nous conduit) stimule une perception encapsulée par le circuit court, c'est-à-dire par les processus ascendants. Les films post-modernes, par leur usage réitéré du travelling avant immersif, favorisent l'exercice des mécanismes ascendants, au contraire des films modernes qui, par l'usage de figures de distanciation et de réflexivité, encourage les mécanismes ascendants et le circuit perceptif long. Torben Grodal (Cognitive Film

⁵⁹ Gaétane Chapelle 1999 : "Poupées russes ou filet de pêche/Quels modèles pour la pensée ? " suivi d'un entretien avec James McClelland, *Le cerveau et la pensée/La révolution des sciences cognitives*, Sciences Humaines, Auxerre.

⁶⁰ Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*, Collection Ouverture philosophique, L'Harmattan, Paris, 2002.

Studies) indique que la perception du film appelle de plus en plus à la somatisation⁶¹. Le film immersif actuel provoque un retour à une vérité bio-mécanique du mouvement. Le travelling avant, au même titre que le montage cut rapide et le raccord-mouvement hors-raccord-objet, participe à ce courant de la post(ou hyper)-attractivité.

Le travelling est une des figures dominantes dans la contribution à une perception somatique du film. La dichotomie proximal-distal fonde l'essence du travelling, et l'essence du cinéma, nous dit Noel Carroll, est justement d'être un spectacle à cadre variable⁶². Les principes de ce "variable framing show" sont :

- L'indexing (ou vectorisation) : le spectateur doit regarder une direction. Le travelling est ordonnant et indexial. C'est le fameux "index pointé", selon l'expression du chef opérateur Nestor Almendros.
- Le bracketing : la permanence de la dialectique champ/hors-champ (proximal-distal).
- Le scaling : soit le pourcentage d'écran occupé par un objet du profilmique (pourcentage que le travelling peut faire varier).

Nous nous sommes contentés de citer quelques différentes grilles d'analyse cognitive. Il me semble que le travelling avant pourrait largement faire l'objet d'une étude plus approfondie selon ces théories, ici très schématiquement abordées.

⁶¹ Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Clarendon Press Oxford, 1997.

⁶² Noel Carroll, *Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies*. *Poetics Today* 14:1 (Spring 1993).

Conclusion

Pour conclure, nous reviendrons à ce qui a été le point de départ de cette étude sur les mouvements de caméra, c'est-à-dire, la critique du travelling de Kapo. Un élément que nous n'avons pas abordé dans ce travail, pas plus que Rivettes dans son article, est la question de la vitesse du travelling. Comme pour le panoramique, c'est de la vitesse de son déroulement que va dépendre sa visibilité. Du travelling à lent à la limite de la visibilité (les lents travellings avant sur les speakers des journaux télévisés d'information par exemple) au travelling "feeling" ultra rapide (un vertigineux travelling avant d'un clip), l'effet est différent, même si la direction du mouvement monstratif est semblable (en l'occurrence, vers l'avant). La détectabilité des figures est influencée par leur vitesse d'exécution. Peut-être que le travelling de Kapo serait passé inaperçu s'il avait été plus lent, pour autant, le résultat aurait été le même : l'achèvement du film en gros plan sur le visage d'Emmanuelle Riva. Ce n'est pas tant le mouvement du travelling que Rivettes stigmatise que ce qu'il donne à voir à son achèvement, à savoir le recadrage en gros plan et en contre-plongée d'un visage, ainsi victimisé. La morale, si morale il y a, se cherche bien plus dans la finalité du travelling que dans son déroulement. Une étude du travelling avant, si elle devait se poursuivre, devrait comporter une étude du gros plan.

Et l'attitude critique de Rivettes, finalement, n'est ni inconséquente ni sans risque, comme le souligne cette citation qui achèvera :

"En écrivant sur le travelling de Kapo,[...] Jacques Rivette ne se doutait certainement pas qu'il créait la référence absolue pour cette critique moderne du détail qui tue, une critique à mon sens morcellante et arbitraire, qui peut aujourd'hui masquer, dans certains cas, une perte d'intérêt pour le tout des films. [...] La morale d'un film est-elle vraiment fonction d'un travelling isolé ?"⁶³

⁶³ Michel Chion, *Le détail qui tue la critique de cinéma* (paru sous ce titre, mais désapprouvé par l'auteur), Libération, 22 avril 1994.

Bibliographie

- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, Paris, 1958.
- Brunet Patrick J., *Les outils de l'image. Du cinématographe au caméscope*, Montréal, Canada, Les Presses de l'Université, 1992.
- Burch Noël, *Pour un observateur lointain*, Seuil - Cahiers du cinéma, Paris, 1981.
- Carroll Noel, *Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies*. *Poetics Today* 14:1 (Spring 1993).
- Chapelle Gaétane : "Poupées russes ou filet de pêche/Quels modèles pour la pensée ? " suivi d'un entretien avec James McClelland, *Le cerveau et la pensée/La révolution des sciences cognitives*, coordonné par J.-F. Dortier, Sciences Humaines, Auxerre, 1999.
- Chion Michel, *Le détail qui tue la critique de cinéma* (paru sous ce titre, mais désapprouvé par l'auteur), Libération, 22 avril 1994.
- Coujard Dominique, *Effets spéciaux au cinéma, approche historique*, (disponible sur le site "Le Quai des Images", site dédié à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel en France).
- Dagrada Elena, Gaudreault André, Gunning Tom, *Composition en profondeur, mobilité et montage dans Cabiria*, Cinémas n°1 (automne 1999).
- Daney Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, POL Éditeur, 1993.
- Déotte Jean-Louis, *L'époque des appareils Schiller : l'illusion de l'art fondant la société politique*, article en cours de publication.
- Gorinaut Daniel, Viry-Babel Roger, *Travellings du rail*, Éditions Denoël, Paris, 1989.
- Grodal Torben, *Moving Pictures : A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Clarendon Press Oxford, 1997.
- Jullier Laurent, *Cinéma et cognition*, Collection Ouverture philosophique, L'Harmattan, Paris, 2002.
- Jullier Laurent, *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- Kerouac Jack, *On the road*, 1957.
- Lapierre Marcel, *Anthologie du cinéma*, "Carnet de route", La Nouvelle Édition, 1946, Paris.
- Odin Roger, *La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de*

diffusion, Communications n°68, mai 1999.

- Païni Dominique, *Qu'est-ce qu'une route ?*, "Regards sur la route, photographie, cinéma, architecture : quelle esthétique pour la route ?", Les Cahiers de Médiologie n°2.
- Sirois-Trahan Jean-Pierre, *Néo-spectateurs et cinéma des premiers temps (1895-1915) : la réception des dispositifs Edison et Lumière*, communication donnée lors du 68e congrès de l'AFCAS.
- Rivette Jaques, *De l'abjection*, Cahiers du Cinéma n°120, juin 1961.

Filmographie

- *2001, L'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968
- *Duel*, Steven Spielberg, 1971
- *La Corde*, Alfred Hitchcock, 1948
- *Coup de torchon*, Bertrand Tavernier, 1982
- *La Course du lièvre à travers les champs*, René Clément, 1976
- *Ceux qui m'aiment prendront le train*, Patrice Chéreau, 1998
- *Le Crime de l'Orient-Express*, Alfred Hitchcock, 1934
- *Dancer in the Dark*, Lars Von Trier, 2000
- *Fight Club*, David Fincher, 1999
- *The Girl and her Trust*, David Wark Griffith, 1911
- *Le Grand Bleu*, Luc Besson, 1988
- *Le Guépard*, Luchino Visconti, 1963
- *Halloween*, John Carpenter, 1978
- *Intolérance*, David Wark Griffith, 1916
- *Kapo*, Gillo Pontecorvo, Italie, 1960
- *Léon*, Luc Besson, 1994
- *Le Locataire*, Roman Polanski, 1976
- *Lola*, Jaques Demy, 1960
- *Lousiana Story*, Robert Flaherty, 1948
- *Marathon Man*, John Schlesinger, 1976
- *Mort à Venise*, Luchino Visconti, 1971
- *Nanouk l'esquimau*, Robert Flaherty, 1922
- *Nostalghia*, Andrei Tarkovski, 1983

- *Providence*, Alain Resnais, 1977
- *Rocky*, John G. Avildsen, 1976
- *Shining*, Stanley Kubrick, 1980
- *Since you went away*, John Cromwell, 1944
- *Snake Eyes*, Brian de Palma, 1998
- *La Soif du mal*, Orson Welles, 1957
- *Speed 1*, Jan de Bont, 1994
- *Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950
- *Ten*, Abbas Kiarostami, 2002
- *Travelling avant*, Jean-Charles Tacchella, 1987
- *La Vie est belle*, Roberto Benigni, 1998
- *Week-end*, Jean-Luc Godard, 1967