

Mémoire
Master 2 Recherche
Cinéma, esthétique, création
Jade GHALLAB

Esthétique de l'insert

Tentatives de définition formelle



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
2025-2026
Dirigé par José MOURE

Table des matières

Introduction.....	5
1 – L’adresse : rapport entre spectateur et diégèse.....	16
1.1 – Le spectateur ignorant : expliquer et expliciter par l’adresse.....	18
1.1.1 – L’extra-diégétique et le scriptural : combler le manque informatif.....	18
1.1.2 – L’interpolation : changements de focalisation ?.....	25
1.1.3 – Bâtir un décalage de savoir : enjeu de l’adresse spectatorielle.....	30
1.2 – Discours du grand-imagier.....	40
1.2.1 – Commentaires, critiques, scolies et exégèses.....	42
1.2.2 – Repérer le grand-imagier et la touche cinématographique.....	47
1.3 – Figurer l’imaginaire : orienter le récit ?.....	55
1.3.1 – Indicateur : un repère agréable.....	56
1.3.2 – Visualiser l’entendement et l’imagination : coercition du narrateur.....	63
1.3.3 – Insert gravitique : ouvrir le récit.....	68
2 – L’interpolation : une dénaturation ?.....	76
2.1 – L’insert : un plan anticipé.....	78
2.1.1 – Le découpage : prévoir et chorégraphier.....	78
2.1.2 – Conflit terminologique : <i>pickup</i> , plan de coupe et insert.....	85
2.1.3 – Insert de montage.....	89
2.2 – Manifestation de l’insert : interpolation, hétérogénéité et continuité.....	97
2.2.1 – La coupe : échangeur d’énergie.....	98
2.2.2 – Degré de puissance : énergie rebondit et intercalation.....	103
2.2.3 – Le statut d’intermédiaire.....	110
2.3 – Modeleur de continuité : un plan inutile ?.....	117
2.3.1 – Rythme et musicalité : un jeu supplémentaire.....	120
2.3.2 – Dilatation temporelle : perception de la vitesse et de la durée.....	125
2.3.3 – Pause, temps zéro et non-temps : situer le temps de la narration.....	133
2.3.4 – Le point d’ancrage : strates et accumulations d’inserts.....	137

3 – À partir de l’isolement : les enjeux de l’autonomie.....	146
3.1 – Clones, amis et voisins : émergence du concept d’insert.....	149
3.1.1 – Niveaux de raccords.....	149
3.1.2 – Groupes et coalition d’inserts.....	154
3.1.3 – Transformation et ré-emploi.....	160
3.2 – L’espace : du détail vers l’indéterminé.....	166
3.2.1 – Insert ou gros plan ? Distinction par le détail.....	169
3.2.2 – La désorientation : composition centrifuge et centripète.....	173
3.2.3 – Espace quelconque, Sublime mathématique et Image-cristal.....	178
3.3 – Dissection du plan : l’inertie.....	185
3.3.1 – L’impersonnel. Un plan sans personnages.....	187
3.3.2 – ... et sans motivation ? La passivité.....	193
3.3.3 – L’apathie : énergie avortée ou cyclique.....	200
3.4 – Plan-image : l’imagination du film.....	206
3.4.1 - Épluchage des dimensions du plan : processus de conscience imageante...209	
3.4.2 - Filmer l’idée : l’immédiateté et l’essence.....	215
3.4.3 – Du général vers la spécification : plan-individuel.....	220
Conclusion.....	229
Annexes.....	242
Bibliographie.....	291
Index des films cités.....	296



Introduction

On n'a pas à culpabiliser de ranger les choses du monde en catégories, ni les êtres. On range bien nos crayons dans un mug, nos clefs au porte-clef, nos photos dans les boîtes à chaussures, etc. Alors, pourquoi ne pas ranger aussi ce qui est plus abstrait, ou ce qu'on considère que de manière abstraite, dans des catégories ?¹

L'insert souffre d'une méfiance. Il souffre d'une méconnaissance. D'une conflictuelle. Il plane autour de cette notion un flou assez nébuleux pour troubler la fiabilité de sa définition. Jessie Martin faisait déjà ce constat dans son ouvrage *Décrire le film de cinéma. Au départ de l'analyse*, dans lequel elle s'interroge sur la manière dont la précision des nomenclatures influence et participe à l'analyse. Elle constate, dans certains cas, dont celui de l'insert, une mouvance, une difficulté à décrire avec l'aide de tels ou tels termes. Pour cause, dans la séquence visionnée, un plan ou un élément visuel ou sonore ne correspond pas entièrement ou pas du tout aux termes descriptifs usuels. Elle déclare ainsi :

La définition mouvante de l'insert est un cas particulier qui invite à beaucoup de précautions. On trouve deux définitions du plan d'insert qui, si elles ne s'opposent pas, ne s'accordent pas pour autant².

Ainsi, nous pouvons lire des définitions telles que « Plan de soulignement dramatique, souvent gros plan d'objet qui, par nature, peut ou doit être enregistré hors du tournage proprement dit³ » ou encore « Le plan d'insert est un gros plan d'objet destiné à mettre en valeur un détail utile à la compréhension de la scène présente ou d'une scène à venir du film⁴ » chez Vincent et Christophe Pinel. Aussi, nous pouvons nous-mêmes entendre beaucoup de choses sur l'insert, employé à tout venant pour décrire, souvent, un type de plan que nous n'arrivons pas à catégoriser. L'insert serait tantôt une échelle de plan, tantôt un plan sur un objet, tantôt la vision d'un plan bref, etc. Par moment, ce terme est utilisé pour englober tous les plans qui n'auraient pas été prévus dans le

1 Dominique CHATEAU, *L'Art du fragment: frontières apparentes & frontières souterraines*, Paris, l'Harmattan, coll.« Collection Eidos », 2015, p. 7.

2 Jessie MARTIN, *Décrire le film de cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll.« Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2011, p. 58.

3 Vincent PINEL et Christophe PINEL, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3e éd., Paris, Armand Colin, 2016, p. 149.

4 Marie-Thérèse JOURNOT et Michel MARIE, *Le Vocabulaire du cinéma*, 2e éd., Paris, Armand Colin, coll.« 128 », 2008, p. 70.

découpage ou encore, la captation d'un détail. En somme, le mot *insert* semble dépendre de l'emploi personnel de chacun, selon leur poste et leur fonction. Jessie Martin relève aussi :

D'autres théoriciens du cinéma encore considèrent que le plan d'insert n'est pas déterminé par une échelle de plan (le gros plan), mais par le montage. C'est sa nature d'insert qui compte. Un plan d'insert introduit alors une discontinuité dans la continuité, ou une altérité dans l'identité⁵.

L'autrice ne donne pas d'exemple précis pour les cas des inserts déterminés par le montage, mais il est possible d'y affilier nous-mêmes ceux de Jacques Aumont et Michel Marie tout d'abord, « Introduction d'un élément dans une continuité⁶ », puis, dans un autre ouvrage de Vincent Pinel où il est possible de trouver cette formulation : « 2. Montage. Titre ou texte introduit dans la continuité visuelle [*insert title*].⁷ »

Que désigne l'insert, finalement ? Le terme insert navigue entre tant de sphères qu'il ne semble plus rien désigner de précis. Si les définitions balancent entre technique de tournage et de montage, voire même si elles déterminent un rôle narratologique ou sémantique, le terme *insert* ne contient plus réellement de consistance, de poids, qui permettrait de désigner instinctivement ce qu'est un insert. Un terme devenu galvaudé. Pourtant, nous ne pouvons pas nier l'existence d'un type de plan *inséré* et il serait injuste d'affirmer d'emblée que l'insert n'est qu'une construction collective fantasmée ou fabulée. Chacune des déclarations entendues ou lisibles possède une grande part de vérité. De véracité.

Instinctivement, nous sommes tous capables de reconnaître un insert : lorsqu'un plan est introduit à un endroit de la séquence qui ne semble pas participer à la fluidité et à la logique du récit. Lorsque nous ressentons une saute, un ajout, un grossissement. Seulement, aucun ne semble d'accord sur ce que renferme le terme *insert*, employé pourtant couramment. Une énigme complexe, pleine d'intuition mais sans contours précis. Dominique Chateau écrivait au sujet de la frontière et du flou :

Je tiens cette démarche pour exemplaire d'un état d'esprit sur le plan de la méthode de pensée : on considère une dualité, non pas pour la supprimer, mais pour tenter de l'intégrer dans une relation supérieure, au bout du compte

5 J. MARTIN, *Décrire le film de cinéma...*, op. cit., p. 59.

6 Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3e éd., Paris, Armand Colin, coll.« Dictionnaire », 2016.

7 Vincent PINEL et Michel MARIE, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll.« Armand Colin cinéma », 2005.

irréductible à l'opposition franche, au dualisme. D'un côté, le flou et la frontière, ou la limite, s'opposent. La limite du flou est un oxymoron. D'un autre côté, quand on examine des situations concrètes, on s'aperçoit que, au lieu de s'opposer systématiquement, frontière et flou jouent une sorte de jeu subtil, tel que le flou s'arrête autant qu'il s'étend et que la frontière s'étend autant qu'elle s'arrête⁸.

De la sorte, cette indétermination duelle dans la question de l'insert relève peut-être du même état d'esprit. Dès lors qu'une chose est indéterminée, cette chose est encline à toutes sortes de suppositions et d'hypothèses. Le terme *insert* est sûrement apparu dans un contexte particulier et précis et, ce même terme a dû subir, par les évolutions de styles esthétiques cinématographiques, des transformations et mutations, rendant difficile de retrouver sa définition initiale ou bien de deviner une définition en fonction de ces mutations. Autant la notion d'insert semble facilement applicable à certains films, autant elle prend une complexité extrême face à certains autres.

La plus vieille définition sur laquelle j'ai eu la chance de tomber est celle d'André Berthomieu : « Selon que l'on veut isoler l'expression d'un visage, une oreille, une main ou un objet, dans les deux premiers cas on dit Très gros plan et dans le cas d'un objet on dit insert⁹ ». Cette définition met surtout en évidence la relation entre le sujet et le plan dans la définition du terme, qui semble surtout relatif à la manière dont il est extrait de l'espace. De plus, Berthomieu fait explicitement une distinction entre les sujets, plaçant d'un côté un organisme inerte par nature et de l'autre le détail d'un sujet vivant, même humain. Ici, il n'est pas question de durée ou d'une caractérisation par le montage, mais se rapportant expressément à une échelle de plan à l'intention orientée.

Une caractéristique qui se trouve cependant dans la définition la plus récente du Trésor de la Langue Française informatisé : « plan généralement bref introduit entre deux plans ordinaires, servant soit simplement de liaison, soit à introduire dans la séquence un détail cadré en gros plan, un écrit ou un dessin dans un but informatif, esthétique ou dramatique¹⁰ ». Ici, l'insert est caractérisé tacitement par son emplacement dans le montage, en comparant les plans, induisant bien l'existence de deux types de plans, en plus de déterminer l'insert par une particularité de durée. Puis, cette définition se resserre autour de l'effet, de l'usage de l'insert, par leur déclinaison réduite. De surcroît, l'usage de l'adverbe « généralement » souligne aussi l'aspect imprécis de cette définition.

⁸ D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 7-8.

⁹ André BERTHOMIEU, *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle édition, coll.« Initiation au cinéma », 1946, p. 40.

¹⁰ Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

Nonobstant sa tournure, cette définition, mise en comparaison avec celle de Berthomieu, nous révèle tout de même bien le paradoxe de l'insert : est-il défini par sa construction, sa composition visuelle, par le cadrage du sujet ou par son étendue ? De même, est-il défini nécessairement en comparaison à « des plans ordinaires » ?

De plus, même sans avoir lésiné sur les recherches de l'origine de ce concept et son emploi, il est difficile de convenir à partir de quel moment le mot *insert* est devenu si courant. Les deux définitions précédentes sont séparées de quelques décennies, mais il reste impossible d'y entrevoir une évolution ou une origine d'usage de ce terme. Il aurait été extrêmement intéressant, pertinent et enrichissant de savoir à quelle période ce descriptif est apparu. Cela aurait permis de le rattacher à un courant, à une forme émergente, à une nouveauté narrative ou esthétique, et ainsi, de clarifier les perspectives de recherches, d'ouvrir les hypothèses et d'orienter les pistes. En somme, l'*insert* s'apparente presque à cette personne, dont tout le monde connaît l'existence mais que personne n'a jamais vue. Tirailé entre certitude et conjecture. Entre limite et flou.

Une conception commune qui semble échapper à la plupart des conceptions scientifiques. Néanmoins, malgré tout, toutefois, Christian Metz, dans son texte « La Grande syntagmatique du film narratif », propose une définition détaillée du plan autonome, dans lequel il s'attarde particulièrement sur l'insert. Avec la description et la typologie qu'il propose, le texte de Metz semble être un tournant important sur la question de l'insert : le terme n'est plus rattaché à une technique ou à un descriptif réduit, mais il est pensé en rapport avec le spectateur. Pour une question pratique, il semble nécessaire de mettre dans un premier temps ce passage dans sa quasi-intégralité puisqu'il sera le support principal de ce mémoire. Voici l'extrait qui concerne le plan autonome :

6. LE PLAN AUTONOME ne se réduit pas seulement au fameux '*plan-séquence*', il comporte aussi certaines de ces images qu'on appelle *inserts*, ainsi que divers cas intermédiaires. [...]. Les inserts se définissent par leur statut *interpolé*. Si l'on choisit comme principe de classement la cause de ce caractère interpolé, on distinguera quatre grands sous-types d'inserts : les images *non-diégétiques* (métaphores pures), les images dites subjectives (c'est-à-dire celles qui ne sont point visées-comme-présentes, mais visées-comme-absentes par le héros diégétique ; exemple : souvenir, rêve, hallucination, prémonition, etc.), les images pleinement diégétiques et 'réelles' mais *déplacées* (c'est-à-dire soustraites à leur emplacement filmique normal et portées à dessin en enclave dans un syntagme d'accueil étranger ; exemple : au milieu d'une séquence relative aux poursuivants, une image unique des poursuivis), et enfin les inserts explicatifs (détail grossi, effet de loupe ; le motif est soustrait à son espace empirique et

porté dans l'espace abstrait d'une intellection). Toutes ces sortes d'images ne sont des inserts *que* quand elles sont présentées une seule fois, et au milieu d'un syntagme étranger. [...]¹¹.

Ici, Metz, dans une dynamique sémiologique, propose une description solide de ce que serait un insert. Un plan « au caractère interpolé ». Écrit en 1966, le texte dont est tiré cet extrait a pour vocation de décrire, de théoriser, de proposer un découpage syntagmatique d'un film qui différerait des découpages analytiques classiques, plans par plans, vus auparavant. Selon lui, il existe des blocs signifiants de plans qui permettraient plus justement le découpage d'un film, en fonction de la diégèse et des liens sémantiques qui existent entre et au sein des plans. En somme, au-delà des raccords et des règles de montage, il s'interroge sur quels sont les regroupements diégétiques possibles par les réunions catégorisées de plans. Aussi, il arrive à établir six catégories de syntagmes (un syntagme étant, en linguistique, un groupe d'unités linguistiques significatives formant une unité dans une organisation hiérarchisée de la phrase¹²), dont fait partie le syntagme autonome qui serait introduit, *a priori*, dans un syntagme étranger. Malgré ce résumé simplet, il est important de saisir que Metz propose une définition fondée sur la sémiologie et non sur un fonctionnement esthétique. Même s'il évoque, naturellement et évidemment, le rôle du montage dans la construction de la « grammaire du film », il n'en reste pas moins qu'il n'en décrit pas réellement le fonctionnement.

Malgré la description conséquente et la déclinaison rigoureuse proposée par Metz, il reste un certain doute de ma part quant à la capacité à déterminer si, oui ou non, tel ou tel plan serait un insert. Par moments, le statut d'insert d'un plan semble clair, notamment lorsqu'il correspond très facilement à un des sous-types (le plan des moutons dans *Les Temps modernes* (1936), la maison imaginaire dans *Dodes'kaden* (1970), le briquet dans *L'Inconnu du Nord-Express* (1951), la lettre dans *Lettre d'une inconnue* (1948), etc.). Cependant, dans les faits, si nous devons justifier que ces inserts sont bien des inserts, nous serions bien embêtés car il nous manque les outils pour décrire le fonctionnement de ces inserts dans la continuité filmique. Il nous manque un théorème. Si je vous demande de justifier qu'un triangle est un triangle, sans utiliser les règles mathématiques qui constituent rigoureusement le triangle, il ne vous resterait à disposition, comme outil de justification, que votre conviction intime et unique. Il existe trop de critères et de conditions. Sur une notion aussi complexe que l'insert, qui semble prendre en compte des questions de prises de

11 Christian METZ, « La Grande syntagmatique du film narratif », 1966.

12 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

vue, de montage et de sémiologie, il est évident qu'il est impossible, par un simple regard, de déterminer la nature de ce plan. L'insert est en lien autant avec le processus de création, qu'un support significatif dans la réception du film. Au fond, il y a certainement la possibilité de conjuguer tous ces aspects pour saisir l'insert comme un concept en soi.

Aussi, Metz pose des déterminants à sa définition mais ne propose aucun moyen pour justifier ce caractère interpolé. Par ailleurs, l'unique caractéristique qui pourrait nous être utile dans notre emploi est bien la condition : « Toutes ces sortes d'images ne sont des inserts *que* quand elles sont présentées une seule fois, et au milieu d'un syntagme étranger¹³ ». Pourtant, même en confrontant cette condition avec les films, la modalité d'apparition unique se trouve être parfois défailante. En fonction des périodes ou des nationalités, l'usage de l'insert n'est pas régi par les mêmes règles ou intentions esthétiques. De plus, dans la partie suivante de son texte, il ajoute ceci :

Exemple : une description peut se réaliser en un seul 'plan', hors de tout montage, par de simples mouvements d'appareil : la structure intelligible reliant les différents *motifs* présentés sera la même que celle qui réunit les différents *plans* d'un syntagme descriptif classique. Le montage proprement dit représente une forme *élémentaire* de la grande syntagmatique du film, car chaque 'plan' isole en principe un motif unique : de ce fait *les rapports entre motifs coïncident avec des rapports entre plans*, ce qui rend l'analyse plus facile que dans les formes *complexes* (et culturellement 'modernes') de la syntagmatique cinématographique.

Conséquence : une analyse plus poussée de la syntagmatique des films *modernes* exigerait que l'on revoie le statut du *plan autonome* (= le sixième de nos grands types), puisqu'il est *susceptible de contenir les cinq premiers*¹⁴.

Dans cette partie du texte de Metz, il y a déjà l'esquisse d'un doute sur la solidité de ce statut et, si nous nous penchons donc plus précisément sur cette définition, certaines interrogations font, en effet, surface. En outre, et non pas que cette définition n'est pas acceptable, mais, mise en perspective avec toutes les observations associées à l'insert, cette proposition propose des zones d'interrogations. Puis, comme Metz le souligne lui-même, les films modernes, par moments, semblent contredire ou, du moins, complexifier le statut du plan autonome, vérifiant, d'une certaine manière, les intuitions amenées au début de cette introduction. Jacques Aumont et Michel Marie soulevaient aussi cette incohérence dans *Analyse des films* :

¹³ C. METZ, « La Grande syntagmatique du film narratif »..., *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 123-124.

Comme, par ailleurs, la délimitation des segments dépend de l'identification du type auquel ils appartiennent (puisque un segment se définit entre autres par le 'non-abandon d'un type pour un autre'), on voit que cette typologie est, de fait, souvent difficile à appliquer. Elle le serait encore davantage aujourd'hui qu'en 1966, le montage des films étant devenu en règle générale bien plus complexe¹⁵.

Au moment où le récit devient plus obscur, que la forme filmique devient plus hardie et ardue, que le montage joue d'ellipses et de transformations expressives, opposé à un montage transparent et organique, la question du plan autonome n'est plus aussi limpide qu'elle ne semblait l'être. Ainsi, à l'aune des nombreuses lectures de ce texte, voici un échantillon des interrogations qui sont survenues :

- Tout d'abord, quels sont le ou les points communs à tous ces sous-types d'inserts ? Au-delà du statut interpolé, dont semblent découler ces sous-types, n'y a-t-il pas un fonctionnement commun qui puisse tous les relier ? Comment agit l'insert dans le récit ?
- Puis, que signifie ce statut interpolé ? Qu'est-ce qui caractérise une interpolation au cinéma ? Comment se détermine le syntagme étranger ? À quel point le plan autonome est-il éloigné de son syntagme d'accueil ? De quelle manière le plan autonome se différencie-t-il des plans du syntagme d'accueil ? Pouvons-nous définir le plan autonome comme un plan qui fait nécessairement rupture ?
- Ensuite, cet insert, lorsque Metz émet l'idée d'une présentation unique du plan, apparaît-il vraiment qu'une seule fois ? Que cache, dans le fonctionnement du plan, cette condition ? Comment pouvons-nous conclure à un insert si son apparition est fréquente ? Un plan récurrent peut-il être un insert ? Le plan est-il vraiment isolé ? À quelle échelle du film le plan autonome peut-il être défini ? Est-il nécessairement un plan inséré dans un syntagme ou peut-il l'être entre deux syntagmes différents ?
- Au fond, pouvons-nous définir l'insert autrement que par son statut « interpolé », c'est-à-dire, en comparaison avec un ensemble ? Existe-t-il une caractéristique intrinsèque à l'insert qui permettrait de caractériser ce type de plan par lui-même ?

Il doit sûrement manquer dans cette liste des interrogations plus précises et ponctuelles qui seront sans aucun doute évoquées par la suite.

¹⁵ Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'Analyse des films*, 4e édition enrichie., S.I., Armand colin, 2020, p. 40.

En résumé, l'insert semble être une notion fluide à l'apparence de déterminant et de descriptif. À l'opposé de ces faux homologues, "la contre-plongée", "le gros plan", "le plan-séquence" ou même "le raccord dans...", l'insert est une notion flottante. Il y a une phrase de Dominique Chateau qui résume bien mon état actuel :

L'inachever dans l'œuvre ou face à l'œuvre a donc une double portée, esthétique et conceptuelle ; elle invite à jouir du trouble de l'indétermination autant qu'elle excite le besoin de définir¹⁶.

Aussi, bien que le désir ne manque pas de rester centré sur la réinterprétation esthétique de la définition sémiologique de Metz, il est impossible de se défaire de toutes les autres définitions. Même dans leur imprécision théorique, elles permettent de soulever le décalage évident dans l'usage du terme. Les techniciens travaillant au tournage n'ont pas la même conception du terme que ceux travaillant en post-production. Sans oublier les théoriciens. Annihiler ces remarques serait nier cette fluidité acquise. Il y a une forme de lutte entre déterminer, préciser, caractériser, catégoriser et le fondement indécis, vague, de l'insert. Au fond, est-il possible de concilier la détermination esthétique du terme *insert* en conservant l'aspect lunatique qui fait le charme de cette notion ? Comment caractériser l'insert en dépit des incertitudes, des approximations et des confusions sans pour autant perdre la fluidité essentielle à ce concept ? Puis, l'insert n'est-il pas plus une abstraction qu'un déterminant ? Comment parvenir à fusionner théorème (proposition qui peut être démontrée par un raisonnement logique à partir de faits donnés ou d'hypothèses justifiables¹⁷) et théorie (ensemble de notions, d'idées, de concepts abstraits appliqués à un domaine particulier¹⁸) ? Voici un joli hommage à Dominique Chateau cité plus haut.

Ainsi, il semble nécessaire, tout d'abord, de s'attarder sur les différents sous-types d'insert. De partir dans un premier élan sur la piste de la narratologie. L'interrogation se portant surtout sur la manière dont fonctionne l'insert au sein du récit et son rapport avec le spectateur. Comparer ou saisir la différence de l'insert dans son usage par le narrateur. L'important dans cette première réflexion sera de questionner les questions de focalisations et d'adresse, plus que d'analyser le rapport que le plan autonome entretient avec le montage. Cette question viendra ensuite, puisqu'il faudra s'interroger sur la manière dont le caractère interpolé se manifeste au cinéma et quelles limites ce terme peut présenter. Cela signifie, plutôt, se focaliser sur la manière dont l'insert travaille en rapport avec les plans voisins et sonder la façon dont l'insert peut créer du relief dans la

16 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 41.

17 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

18 *Ibid*

chaîne de montage. Enfin, toujours en questionnant les limites des conditions posées par Metz, il semblera nécessaire de s'attarder sur l'aspect isolé de l'insert. De cette manière, l'opportunité d'explorer l'insert comme défini par lui-même pourra se présenter et ainsi, pouvoir reprendre de manière approfondie toutes les questions de cadrage, de composition et autres paramètres relatifs à l'intention de filmage, pour tenter de saisir un concept presque universel de l'insert.

Avant de débiter, il sera souvent question de définition dans ce texte. Autant parce qu'il semble que je voue une obsession pour les définitions, mais aussi parce que se renseigner sur la réelle signification des mots que l'on emploie révèle à quel point nous parlons avec les mauvais déterminants. Loin de moi l'idée selon laquelle lecteurs et auteurs sont ignorants sur les termes employés, mais les définitions apportent plutôt des éclaircissements, des nuances et des pistes de réflexions importantes et non-négligeables. Saisir les concepts, souvent oubliés, derrière un seul mot permet d'entrevoir des subtilités essentielles. Surtout lorsque l'enjeu tourne autour de la précision d'un point aussi complexe. Au fond, à l'origine de cette tâche particulièrement hardie, le but n'est pas de trouver, tel un trésor, la phrase la plus simple, réduite, pour enfin poser une définition de l'insert, mais plutôt de réfléchir autour de ce flou. Comprendre son fonctionnement narratif, esthétique et décrypter son usage et ses effets.

Puis, il est important de souligner les quelques ouvrages importants qui ont guidé les réflexions autour de l'insert, là où aucun texte n'aborde spécifiquement ce type de plan. Aucune analyse détaillée ne s'est révélée lors de mes lectures. L'évocation la plus claire de l'insert se trouve dans l'ouvrage de Dominique Chateau, *L'invention du concept de montage : Lev Koulechov théoricien du cinéma*, plus spécifiquement encore au sein du chapitre « Remarque sur le fragment ». L'insert pensé comme fragment a donc naturellement mené vers *L'art du fragment* du même auteur. D'un autre côté, bien que le terme *insert* ne soit que peu ou pas mentionné, les livres de théorie du montage ont été d'une grande aide, particulièrement pour pouvoir décrire et réfléchir sur la manière dont l'insert agit ou est caractérisé dans la chaîne filmique. L'ouvrage le plus important, sur lequel la plupart des analyses sont fondées, reste *Théorie du montage* de Térésa Faucon. Enfin, au cours de l'élaboration de ce texte, du fil de la pensée, l'appui de certains textes philosophiques a émergé bien naturellement. Des concepts pensés chez Kant, Deleuze ou Sartre, seront donc aussi un support substantiel.

Notons aussi que ce mémoire n'a pas pour vocation d'être une explication du texte de Christian Metz, mais sera pourtant jonché d'analyses y faisant référence. Il est important de se reposer sur ce

texte car il permet de fonder et déployer au mieux les réflexions autour du sujet. Cependant, il faut garder en tête que les films et leurs analyses seront la matière première de ce mémoire. Tout d'abord, car Metz n'a pas eu accès aux 60 dernières années de cinéma pour constituer les critères de ce plan autonome, puis, parce que, grâce à l'analyse des 60 premières années, certains angles morts peuvent être révélés. Au fond, le texte de Metz présente un chemin d'investigation idéal pour diriger les réflexions qui remplissent ce mémoire.

De cette manière, le corpus filmique reste très ouvert, balayant de nombreuses nationalités, divers cinéastes et une longue période de l'histoire du cinéma. S'appuyer sur un corpus très large est peut-être le moyen le plus profitable pour s'approcher d'un fonctionnement universel de l'insert. Parcourir les décennies, de 1923 à 2008, donne une certaine liberté sur les questions historiques, c'est-à-dire pouvoir s'émanciper des codes connus d'une période ou d'un courant esthétique spécifique. Voyager dans le monde, depuis le cinéma français, en passant par la Tchéquie, l'Allemagne, traversant le Japon, jusqu'à revenir aux terres connues des États-Unis, relève de la même intention. Sur un autre aspect, aucune distinction ne sera faite entre cinéma en prise de vue réelle et cinéma d'animation, autant car la technique de l'animation permet parfois de saisir certaines subtilités et que certains films d'animation semblaient plus pertinents sur certains aspects de l'insert à analyser comparé à des films en prise de vue réelle. L'expérimental et le documentaire, quant à eux, seront absents de ce mémoire car il semblait important, tout d'abord, de se concentrer sur l'insert dans le film narratif de fiction. D'une part parce que, si le point de départ est le descriptif de Christian Metz, il semble évident de se recentrer sur le film de fiction, l'insert étant conceptualisé sous ce prisme. D'autre part, car l'expérimental et le documentaire semble ouvrir les réflexions autour de l'insert à d'autres dimensions qui dépassent la question de signification.

Toutefois, malgré le nombre conséquent de films analysés, le corpus n'a pas d'ambition représentative et ne cherche pas à être exhaustif. Les exemples convoqués ont été choisis pour leur pertinence vis-à-vis du sujet traité et, comme déjà beaucoup écrit, l'évolution des formes stylistiques cinématographiques pousse à déployer une zone large de recherche. Il est évident que certains exemples pourront faire écho à d'autres plus notoires. Cependant, la richesse des genres, des périodes, des codes stylistiques, donne malgré tout l'assurance d'avoir couvert du mieux possible l'étendue dont nous avons besoin pour interroger les définitions de l'insert.

Explorer l'insert sous ses formes les plus diverses.



1 – L'adresse : rapport entre spectateur et diégèse

Il est toujours difficile de débiter le développement d'une idée. De fait, en général, par où commencer ? L'exercice semble d'autant plus difficile lorsque le point de départ est chancelant. Cet insert, au centre d'une discorde non-exprimée. Il faudra ainsi démarrer presque instinctivement, avec les exemples que nous pouvons rattacher à l'idée du plan autonome de Metz. Ce plan, étranger à un syntagme cohérent. Cette introduction signifiante dans une chaîne déjà significative.

Christian Metz propose donc quatre sous-types d'insert au sein du paragraphe sur le plan autonome : l'insert non-diégétique, subjectif, déplacé et explicatif. L'auteur ne donne sciemment pas d'exemples de films précis, mais nous pouvons associer facilement nos propres exemples. Respectivement, les plans de la statuette de Napoléon dans *Octobre* (Sergueï Eisenstein, 1927), la maison imaginaire dans *Dodes'kaden* (Akira Kurosawa, 1970), les oiseaux assaillants dans *Les Oiseaux* (Alfred Hitchcock, 1963), le journal dans *Scarface* (Howard Hawks, 1932), sont tous des exemples de plan autonome.

Il faut voir avec cette catégorisation l'envie de détailler et différencier la manière dont se manifestent et signifient ces images dans le récit. Metz précise bien la manière de reconnaître chaque type d'inserts : celui non-diégétique est une « métaphore pure » ; les images subjectives sont la manifestation du « souvenir », du « rêve », de l'« hallucination », de la « prémonition », dont le point d'ancrage est le « héros diégétique » ; les insert *déplacés* qui reviendraient à ces « images pleinement diégétiques et "réelles" » ; enfin, les inserts explicatifs sont comme un « détail grossi », comme cet « effet de loupe ». Chacun de ces exemples, de ces sous-types, est différent et, pourtant, malgré la catégorisation, ils semblent tous avoir un effet similaire. Un point commun. Déjà en termes d'espace : entre l'introduction d'un espace extra-diégétique, à un espace imaginaire, en passant par le détail d'un espace contigu ou connu, l'insert présente une altérité. Cette différenciation se dessine par et grâce au caractère interpolé de l'insert décrit par Metz.

De plus, il semble y avoir une porosité entre tous ces sous-types d'insert. Par moments, un plan diégétique peut aussi avoir une fonction de « métaphore pure ». Fonction que Metz semble associer uniquement aux inserts *non-diégétiques*. D'autres fois, les inserts explicatifs semblent avoir à la fois

le pouvoir des inserts *déplacés* ou des inserts *non-diégétiques*. Les inserts subjectifs peuvent appartenir aussi à la catégorie des inserts déplacés si cette vision du héros diégétique est prélevée du monde diégétique. En somme, il semble nécessaire de comprendre sur quel plan pouvons-nous rattacher tous ces sous-types d'inserts et spécifier ce caractère interpolé.

1.1 – *Le spectateur ignorant : expliquer et expliciter par l'adresse*

1.1.1 – L'extra-diégétique et le scriptural : combler le manque informatif

Aussi, cela semble débiter avec les questions de narration cinématographique. Un récit, en ordre général, est nécessairement bâti sur la question de point de vue ou de focalisation, si nous retenons le terme de Gérard Genette. Cette question de point de vue est essentielle car elle détermine nécessairement la manière dont sera perçue l'histoire. L'univers du récit possède un fonctionnement propre, interne, et ce choix de focalisation est un chemin d'accès parmi une multitude d'autres. De plus, ce choix détermine autant l'aspect discursif du récit que son éthique et sa morale. Ainsi, Gérard Genette fait la distinction entre l'histoire, le récit et la narration :

Je propose, [...], de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif ([...]), *récit*, proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place¹⁹.

En note de bas de page, il ajoute aussi que le terme *histoire* peut aussi bien s'apparenter à celui de *diégèse* qu'il tire, sans les citer, des théoriciens du récit au cinéma.

Il existe donc, pour raconter une histoire, une sorte de stratification qui différencie les éléments qui permettent la structuration de la forme. Une différenciation terminologique essentielle pour comprendre les enjeux de la « présentation d'événements »²⁰, autrement dit, faire récit. Voici un résumé de la narratologie, peut-être naïf et semblant dispensable, mais pourtant bien utile pour la suite.

Metz relève, par le découpage en syntagmes, le rapport entre la diégèse et le découpage significatif effectué. En effet, sa démarche est sémiologique, autrement dit, dans l'étude et des signes et structures signifiantes. De cette manière, même s'il explique bien la différence de statut,

¹⁹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, coll.« Poétique », 1992, p. 72.

²⁰ Définition de « récit » tirée du Trésor de la Langue Française informatisé. .

en excluant les syntagmes comme élément de la diégèse, il ancre tout de même leur caractérisation par rapport à celle-ci. Il écrit :

Ces six grands types syntagmatiques ne peuvent être repérés que *par rapport* à la diégèse, mais *dans* le film. Ils correspondent à des *éléments* de diégèse, non à 'la diégèse' tout court. Cette dernière est le *signifié* lointain du film pris en bloc, alors que les éléments de diégèse sont les *signifiés proches* de chaque segment filmique. Parler *directement* de la diégèse (comme on fait dans les ciné-clubs) ne nous donnera jamais le découpage syntagmatique du film, puisque cela revient à examiner des signifiés sans tenir compte de leurs signifiants. Inversement, vouloir découper des unités sans tenir compte *du tout* de la diégèse (comme dans les 'tables de montage' de certains théoriciens de l'époque du cinéma muet), c'est opérer sur des signifiants sans signifiés, puisque le propre du film narratif est de narrer²¹.

Sa démarche permet, en effet, de mieux saisir, au-delà du découpage plan par plan ou de la description évasive de l'intrigue, les « phrases » d'un film. Cependant, il reste confusionnaire²² sur le rapport qu'entretiennent donc ces syntagmes avec les éléments de la diégèse. Dans le cas de l'insert, cela peut se saisir dans la manière de décrire les sous-types, notamment en associant certains d'entre-eux aux pensées du personnage ou bien en se référant au caractère extra-diégétique d'autres. Il fonde sa catégorisation sur la narration mais ne décrit pas le rapport qu'entretient la forme de ce plan autonome avec les autres éléments narratifs. Notons que Gaudreault et Jost remarquaient déjà le rapport entre étude du récit et sémiologie chez Metz : « On peut même avancer que la sémiologie metzienne première manière était en fait une étude du récit²³ ». D'une certaine manière, il semble troublant, tout de même, de ressentir autant de lacunes narratologiques dans la description de l'insert chez Metz puisque sa démarche s'inscrit au fond presque dans une dynamique de narratologie modale. Il y a un rapport étroit entre la diégèse et la narration, mais, finalement, dans le cas des inserts, lequel ?

De cette manière, il ne faut pas oublier qu'un récit comporte nécessairement un narrateur et un récepteur de l'histoire. « Il n'y a pas de récit sans instance racontante.²⁴ » nous disent André Gaudreault et François Jost. Plus tôt dans leur ouvrage, ils rapportent les conceptions de Metz et Laffray afin de décrire le récit :

21 C. METZ, « La Grande syntagmatique du film narratif »..., *op. cit.*

22 « Celui qui provoque ou entretient la confusion. ». Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

23 André GAUDREULT et François JOST, *Le Récit cinématographique: films et séries télévisées*, 3e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 20.

24 *Ibid.*, p. 53.

Par ailleurs, le récit ne serait pas seulement un objet qui a une existence en dehors de nous. Il serait aussi un objet proféré par une « instance racontante » ou, selon l'expression de Laffray, « un grand-imagier ». Pour aboutir à cette conclusion Metz – comme précédemment – part de l'impression première du « consommateur » d'un récit, qui ressent d'emblée que quelqu'un raconte : « parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle ». C'est parce que cette instance racontante est « nécessairement perçue » dans tout récit qu'elle y est « nécessairement présente »²⁵.

Ainsi, le spectateur est nécessairement le récepteur d'un discours, si nous nous tenons aux conceptions de tous ces auteurs. Par conséquent, selon la manière dont est racontée l'histoire, selon les choix de points de vue évoqués plus haut, la position du spectateur vis-à-vis de l'histoire change. Dans le cas des inserts, il semble que le grand-imagier ne raconte plus l'histoire dans la description de ces événements mais se tourne vers le spectateur pour lui adresser une parole précise, ponctuelle. Le plus évident dans tous les sous-types que propose Metz reste le cas de l'insert extra-diégétique. Celui-ci, de fait, ne correspond à aucun point de vue diégétique, interne à l'histoire. Il ne relève alors vraisemblablement que d'une figure de style de l'instance racontante.

Reprenons *Octobre* : la statuette mise en juxtaposition à Nicolas II, ne correspondant à aucun espace diégétique, n'est naturellement pas la perception d'un personnage. Ce film joue par ailleurs beaucoup de ces « métaphores pures », comme le relève aussi Térésa Faucon dans son analyse de cette même séquence : « La métaphore d'emblée facile à comprendre (on pense à l'insert sur une autruche qui suit le plan d'une bourgeoise dans *À propos de Nice* de Jean Vigo, 1929) est dilatée par le montage : l'agitation de son gant appelle l'amorce du mouvement du paon qui se poursuivra avec l'ouverture des battants de la porte par le déploiement des ailes²⁶ ». L'évocation du film de Jean Vigo redouble aussi cette idée. Ici, ces plans fonctionnent en effet comme des métaphores ou même des comparaisons et, contrairement à la littérature, ces mêmes figures de style sont explicitement à destination du spectateur. Dans un texte écrit, ce dirigeant semblable à Napoléon I^e ou cette bourgeoise telle une autruche, sont des comparaisons ne rendant pas expressément compte de son instance racontante, même si la phrase convoque une image externe à la situation.

Ainsi, ces plans sont adressés au spectateur ou, du moins, ils ne sont donnés à voir qu'au spectateur. Aussi, l'exemple d'adresse le plus évident reste celui du carton de dialogue du film muet, lui aussi extra-diégétique. Donnant à lire l'information manquante, le carton est un outil

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ Térésa FAUCON, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2009, p. 81-82.

nécessaire et utilisé uniquement dans le but de s'assurer de la bonne compréhension du spectateur. Voici ce qu'écrivent Jacques Aumont et Michel Marie en désignant l'insert explicatif de Metz :

Cette dernière catégorie était très utilisée à l'époque du cinéma muet, mais les inserts étaient alors tirés sur une pellicule différente, comme les intertitres, [...] ²⁷.

Le carton est aussi le seul moyen, d'une certaine manière, de garantir et de conserver l'attention du spectateur. Sans la transcription des dialogues, alors inaudibles depuis la salle de projection, il semble certain que le spectateur perdrait une grande majorité de ce qu'il aurait dû recevoir. Bien qu'il y ait plusieurs usages de cartons et d'intertitres dans les films de la période muette, se comptant certainement au nombre de films muets eux-mêmes, l'intention reste la même : traduire et rendre intelligible, ou du moins accessible, une information qui risque d'être perdue entre le film et le spectateur.

Dans *Le Chemin Ernoa* de Louis Delluc (1921), Majesty Parnell reçoit dans le jardin Parnell et un autre invité tandis que dans la maison est caché Irratz, un repris de justice. Il aurait été possible de prendre n'importe quel exemple de la période mais, choisir ce film de Delluc est délibéré : l'importance portée aux conversations, dans ce film en particulier, permet de réellement se rendre compte qu'elle est la dynamique derrière l'insertion de cartons de texte dans la continuité filmique. Les cartons, pour la plupart dans cette séquence, transcrivent les dialogues inaudibles : « Je suis très heureux de vous voir. Soyez moins rare, mon ami. » ou « Majesty s'ennuierait moins si vous veniez plus souvent ». Venant systématiquement couper le plan, c'est-à-dire marquer une coupe franche entre deux photogrammes continus, ces inserts marquent presque une pause afin de rattraper ou, du moins, réduire l'écart entre la parole prononcée inaudible et la compréhension du spectateur. Le carton ne vient pas vraiment à rebours mais s'efforce de donner en simultané l'image du personnage qui prononce les mots et l'intelligibilité de ceux-ci. Cette action n'est donc atteignable qu'à travers le recours de l'adresse, à cause de l'obstacle technique sonore de la période muette. Si ces dialogues n'avaient pas été retranscrits, le mouvement des personnes qui discutent et leurs réactions auraient été perceptibles. Nous serions seulement restés étrangers au contenu de ces échanges. En somme, le carton et, par là, l'insert semblent pallier à un manque. Un manque ici informatif.

²⁷ J. AUMONT et M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma...*, op. cit., p. 146.

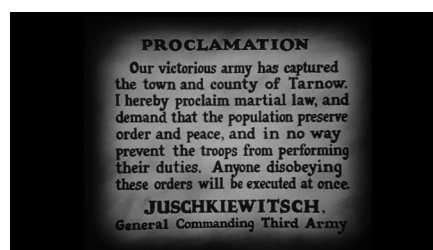


Par ailleurs, cet exemple permet de mettre en lumière l'adresse donc dirigée mais aussi unique au spectateur. Le choix des cas des cartons de films muets est assez commode pour expliquer cette idée puisque l'ajout d'un carton est nécessairement fait après le tournage et sa conception est faite pour l'œil qui le lira. Les personnages ne voient pas les cartons : ils sont moteurs de l'intelligibilité inscrite sur les cartons mais ne les perçoivent à aucun moment. Ces inserts permettent de suivre le récit, mais sans partager le point de vue des personnages. Ce sont des outils visuels. Des béquilles narratives. De cette manière, les inserts semblent pallier à ce manque informatif et ce, même s'ils sont diégétiques.

Outre le carton de film muet, celui-ci trouve un cousin dans tous les inserts de lettres, de journaux, de panneaux, de pancartes et autres items comportant du texte. Bien souvent cela permet de simplement situer l'action pour le spectateur qui, contrairement au personnage, ne sait pas où se déroule l'action, comme le plan d'ouverture du *Quai des brumes* de Marcel Carné (1938). Ces inserts permettent aussi de présenter un personnage dont le spectateur ne connaît pas encore l'identité, comme dans *L'Amour d'une femme* chez Jean Grémillon (1953). Dans *Agent X27* de Josef von Sternberg (1931), l'insert sur le décret permet de résumer au spectateur un tournant dramatique important sans avoir à le mettre en scène dans une séquence à part entière. De la même manière, les coupures de journaux amoncelées dans *Le Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir (1936), résument les événements d'une longue période à travers les titres annonçant les avancées des personnages.



L'Amour d'une femme



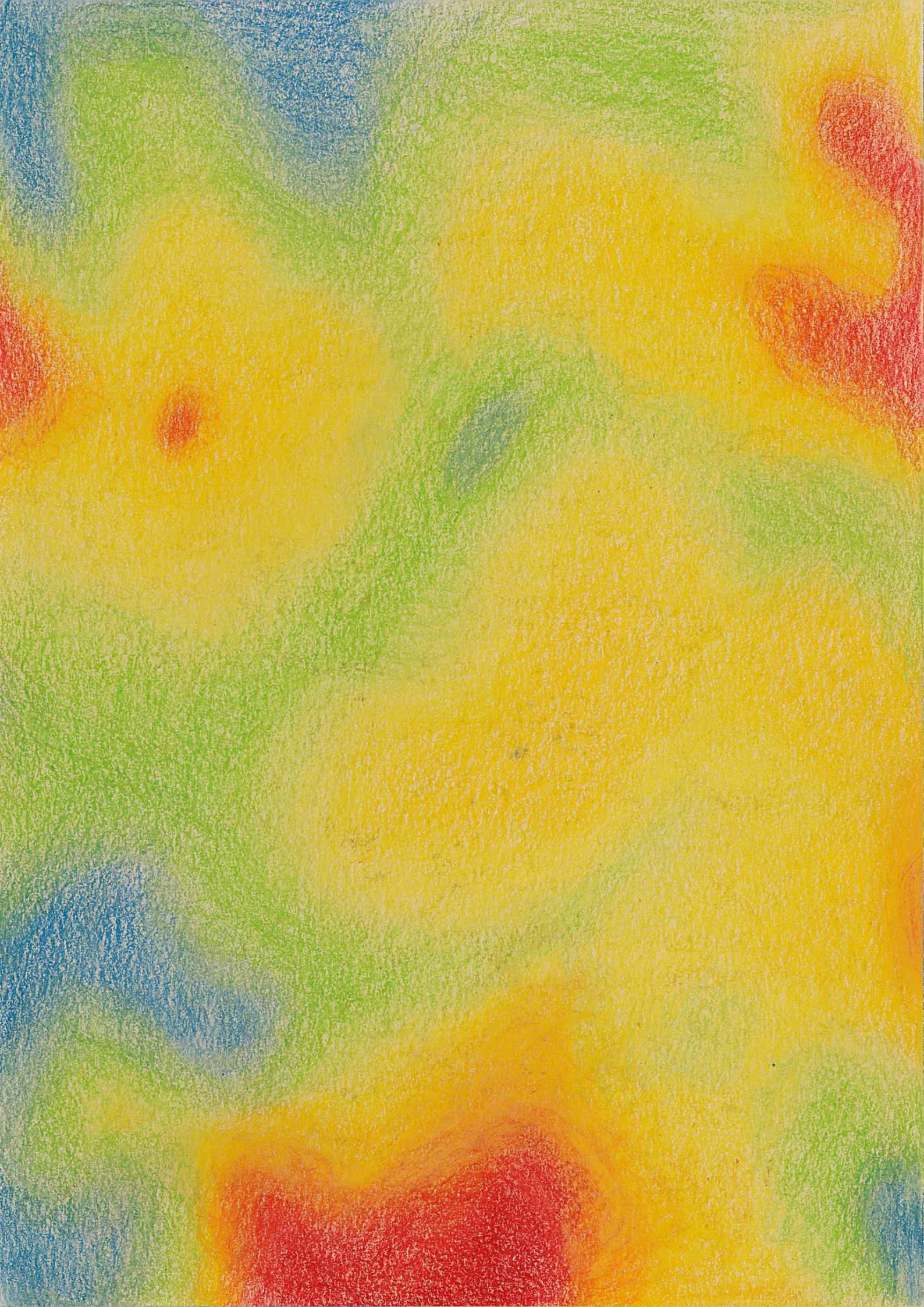
Agent X27

Tous les exemples, pour le moment employés, sont des inserts sur des éléments écrits, scripturaux. Par là, l'écriture est explicitement et intrinsèquement liée au véhicule de concept.

Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, [...] ²⁸.

Sans le recours du spectateur, ces inserts n'ont aucune valeur. D'ailleurs, le spectateur français se retrouve bien au dépourvu devant les inscriptions japonaises sur la stèle du château disparu dans *Le Chateau de l'araignée*, d'Akira Kurosawa (1957). Remarquons que ce problème de récupération de l'information intelligible n'empêche pas le plan d'être un insert. En plus de partager une information, ces inserts effectuent un changement dans son énonciation. Il semble basculer d'un point de vue à un autre. Les exemples scripturaux et extra-diégétiques permettent de mieux comprendre l'intention derrière l'usage de l'insert, mais qu'en est-il vraiment d'un point de vue de construction narrative ?

²⁸ Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Essais critiques / Roland Barthes », n° 4, 2000, p. 69.



1.1.2 – L’interpolation : changements de focalisation ?

Aussi, l’explication est évidente dès lors qu’il est question d’inserts scripturaux, qui donnent à lire au lecteur. L’intellection est immédiate et naturelle pour tout spectateur alphabète. Par conséquent, qu’en est-il des inserts d’images ? La question de l’adresse est perceptible même au-delà de l’écriteau qui, peu importe la nature de la déclaration (informative, descriptive, commentative, etc.), apporte toujours un concept direct, significatif et intelligible. Ainsi, lorsque nous sommes confrontés aux inserts diégétiques, par la manière dont est travaillé le point de vue, nous pouvons ressentir un effet similaire.

Dans *Les Longs adieux* de Kira Mouratova (1971), Evguenia vient d’apprendre que son fils, Sacha, veut rejoindre son père. Un père absent depuis des années qui semble resurgir du passé. Dans la séquence, Evgénia, seule dans le grand appartement de cette famille à deux, revisionne des photos avec le projecteur de son fils. Un objet très important pour Sacha, dont la passion fut critiquée par sa mère un peu plus tôt. Ces photos sont celles d’anciennes vacances, de réunions où se trouvent réunis père et fils. Ces images sont teintées de nostalgie et semblent presque être la projection de tous les doutes d’Evgenia. Autant par l’enchaînement de zooms arrières puis avant que par les panoramiques de recadrages, un mouvement vacillant, timide, voire ému et presque pantelant, s’allie avec la fixité des projections. Cette tristesse est rapidement coupée par l’arrivée de Sacha dans la pièce mais surtout par la fierté d’Evgénia qui se précipite pour éteindre autant sa cigarette que la bougie du projecteur. Cette hâte provoque un incendie qui pousse autant la mère que le fils à agir pour étouffer le feu. À cette action partagée, se superposent par juxtaposition trois inserts : un plan fixe, de face, sur les deux poupées de l’entrée ; un autre plan fixe, en légère plongée, sur le service à thé posé sur une étagère ; et enfin, aussi en légère contre-plongée, un plan fixe sur un ouvrage de couture, c’est-à-dire un pan de tissu blanc, une paire de ciseaux, une bobine de fils, un dé à coudre et un pique-aiguilles²⁹.

Ces images, très certainement issues de l’espace contigu, de l’appartement lui-même, s’enchaînent et se succèdent presque arbitrairement. Il n’y a aucun raccord qui permet la passation du plan de demi-ensemble à celui sur les poupées. De même pour les trois inserts entre-eux et pour le plan sur les outils de couture passant au plan américain. Pas de regards, juste des ellipses

29 Voir annexe n°1.

spatiales. Ces inserts remplissent le vide créé par le plan de demi-ensemble, qui réduisait les personnages dans le cadre, laissant beaucoup d'air autour d'eux. Ces plans rapprochés, dont l'échelle n'est pas toujours précisable avec certitude, saisissent un morceau de l'espace, un empiècement, et semblent presque remplir de cette manière le vide sonore en saturant le champ. Par leur déconnexion, l'absence de raccords, leur présence ne peut guère correspondre à une focalisation interne. Par ailleurs, l'utilisation de déterminants indéfinis³⁰ pour la description de ces inserts illumine parfaitement le caractère indéterminé de leur présence dans la chaîne de montage.

Si nous revenons sur la notion de focalisation, il semble que nos diverses descriptions de l'insert s'accordent souvent avec celle de l'ocularisation zéro d'André Gaudreault et François Jost :

Quand l'image n'est vue par aucune instance intradiégétique, aucun personnage, quand elle est un pur « *nobody's shot* », comme disent les américains, on parle d'ocularisation zéro³¹.

Ainsi, nous pouvons rapprocher ces trois inserts de cette notion. Au-delà de la focalisation générale du récit des *Longs adieux*, ces plans se détachent des personnages afin de proposer des images déconnectées. Dans cet exemple, cette ocularisation zéro permet une respiration. Elle permet de souligner l'atmosphère tendue de l'intrusion de Sacha dans l'accablement de sa mère, en traversant littéralement ces images idéales révolues.

André Gaudreault et François Jost ne font pas le rapprochement entre l'ocularisation zéro et l'ocularisation spectatorielle³² pourtant la conception respective de ces notions semble se rejoindre dans le cas de l'insert. Pour eux, l'ocularisation spectatorielle se définit de cette façon :

Dans la mesure où le spectateur jouit d'un avantage sur le personnage par sa seule position (ou plutôt par celle que lui attribue la caméra), nous parlerons alors d'ocularisation spectatorielle³³.

Ils ajoutent :

30 Le terme « déterminant » est ici spécifiquement utilisé dans la dimension grammatical, c'est-à-dire pour indiquer un « mot (ou groupe de mots) qui, placé à côté d'un autre mot ou groupe de mots (ou déterminé) a pour fonction de le déterminer, c'est-à-dire d'en préciser le genre, le nombre, éventuellement le sens contextuel et par là de limiter son extension. » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

31 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 217.

32 « Focalisation spectatorielle », in *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, 3e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 233-239.

33 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 233.

Il ne s'agit donc pas d'une absence de focalisation, réductible à une focalisation zéro, mais une organisation du récit telle que le spectateur se retrouve dans une position privilégiée³⁴.

Déjà avancé précédemment, l'insert semble s'adresser au spectateur afin de lui transmettre des informations narratives. Dans le cas des *Longs adieux*, les inserts n'apportent aucune information, cependant semblent tout de même *présentés* au spectateur. Par conséquent, cette information n'est peut-être pas de l'ordre de l'intelligible, mais simplement de réduire une forme de méconnaissance spectatorielle. Les détails sur l'appartement donnent une idée précise de ce qu'il contient, sans même avoir à savoir où précisément se trouve chaque élément. Comme énoncé précédemment, ces inserts comblent un vide. D'une certaine manière, même si la présentation de ces détails n'est pas utile à l'avancée du récit, les plans apportent une donnée supplémentaire.

Dans la même perspective, nous pouvons retrouver cette idée dans *Ponyo sur la falaise* (2008) de Hayao Miyazaki. Ponyo vient de fuir le bateau sous-marin de Fujimoto, son père, et, malgré elle, cause une immense tempête. Elle retrouve Sosuke et Lisa après une séquence de poursuite haletante et palpitante. Toujours influencée par le dynamisme de ce voyage mouvementé, Lisa emporte les enfants à l'intérieur de la maison, action soutenue par la musique extra-diégétique. À l'intérieur, la musique cesse. S'installe alors un autre rythme : silencieux et précis. La séquence dépeint la découverte d'un nouveau monde pour Ponyo. Aussi, la notion d'extraordinaire change de sens et le quotidien devient exceptionnel. Cela semble être contenu dans les inserts sur la cuillère de miel puis sur les *ramen*. Ces inserts pourraient être définis comme des inserts *explicatifs*, dans la distinction que fait Christian Metz sur les types d'inserts³⁵. Cependant, ces inserts relèvent-ils vraiment de l'explication ?

L'ancrage de ces inserts dans le montage ne semble pas être rattaché uniquement à une perception intradiégétique. En effet, les angles de prises de vue sur la cuillère ne correspondent à la vision d'aucun personnage. Puis, les plans se multiplient sans justification intra-diégétique. Enfin, la durée du plan s'étend à n'en plus correspondre à l'excitation des deux enfants. D'une certaine façon, le plan sur ce bol de ramen propose au spectateur le temps nécessaire pour saisir l'excitation de Ponyo sans pour autant chercher à retranscrire son expérience propre à ce moment donné. Le temps long semble être un geste pour permettre au spectateur de s'adapter au changement de point de vue. Donner l'information, apporter une précision, semble se contenir dans l'idée du changement

³⁴ *Ibid.*, p. 233-234.

³⁵ C. METZ, « La Grande syntagmatique du film narratif »..., *op. cit.*, p. 122.

de focalisation autant que dans celle de l'ocularisation zéro ou ocularisation spectatorielle en soi. Il semble y avoir nécessairement un passage de l'un à l'autre. D'une certaine façon, le basculement, oscillation de point de vue, correspond au caractère interpolé de l'insert amené chez Metz. Ce changement semble subit et éphémère.



De la sorte, cela semble être une des caractéristiques de la narration au cinéma : la césure brute. La narration semble se construire, tout d'abord, plutôt par montage, c'est-à-dire la mise en chaîne des plans. Autrement dit, le grand-imagier fait récit par la mise en relation des plans. Jacques Aumont écrit ceci :

Comme le spectateur du western de Tom Mix n'a pas payé sa place pour voir des fragments de traces d'un tournage, mais pour se faire raconter une histoire en images, il voit le film comme *image fabriquée* d'un *monde imaginaire* : une image d'ensemble, composée de plusieurs images partielles les unes à la suite des autres³⁶.

Ainsi, au-delà de la « trace analogique » contenue dans le plan, la construction d'une « histoire en image³⁷ » implique nécessairement la succession de deux plans. Cela correspond à la conception syntagmatique qui nous intéresse chez Metz : au-delà de la coupe entre deux plans, se trouve des blocs de signifiants. Jacques Aumont ajoute à propos du montage et du changement de plan :

Lorsque apparaît l'image suivante, elle représente un autre événement, sous un autre angle de prise de vue, à un autre moment. Le trouble vient de ce qui, sur l'écran, les deux se succèdent sans hiatus. Nous sommes confrontés à l'expérience déroutante (et qui dérouta beaucoup au début), d'un flux visuel continu mais référant à des événements produits en discontinuité³⁸.

De fait, le cinéma est construit sur des sauts, mis en correspondance pour faire croire à une continuité de mouvement. Dans le cas du plan autonome, ce bond est d'autant plus perceptible par ce changement de modalités énonciatives.

³⁶ Jacques AUMONT, *Montage: la seule invention du cinéma*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2015, p. 11.

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

Le plan autonome est le syntagme le plus réduit chez Metz : il signifie par lui-même. Très certainement, ce changement de focalisation, ponctuel, à l'échelle d'un plan, à l'échelle *du* plan, éclaire mieux la relation qu'entretiennent tous les sous-types d'inserts. Cette adresse, décelable facilement avec les exemples scripturaux, correspond, au fond, à ce basculement de point de vue. Comme pour casser la focalisation majoritaire d'une séquence et mettre le spectateur face au sujet filmé en quelque sorte. Par ailleurs, il se pourrait que ce décalage de point de vue ponctuel semble se rapprocher de ce dont parle Dominique Chateau lorsqu'il évoque l'ouverture de *La Soif du mal* d'Orson Welles (1958) et la « focalisation sur la bombe *comme par insert* »³⁹. La monstration de la bombe n'est qu'un choix de narration du grand-imagier. La perception de cet objet ne correspond à aucun point de vue interne puisque les personnages focales ne sont introduits que plus tard.

Dans le cas de tous les exemples diégétiques correspondant aux inserts *explicatifs*, le plan donne à voir une chose, un sujet, en s'affranchissant subtilement ou fermement de la continuité d'action. Des raccords conventionnels. Sans détailler, cela est perceptible dans les autres sous-types, par ailleurs. Au-delà des spécificités que donne Metz à chaque sous-type, l'interpolation se joue au niveau de ce changement de point de vue. Un point de vue souvent donné à voir en exclusivité au spectateur, décelable par la frontalité récurrente du cadrage.

Ce point de vue unique sur les éléments de l'histoire est un moyen, comme évoqué en amont, de travailler, conserver, maintenir, s'assurer de l'intégration du spectateur dans le récit. Changer d'axe pour lui donner la possibilité d'accéder à des détails indécélables ou invisibles dans un plan plus large, comme les pastilles dans *Sileni* de Jan Švankmajer (2005).



La question est de savoir à quel niveau le spectateur est-il introduit dans le récit, ou plutôt comment ? Est-ce que le spectateur est intégré au point d'en savoir autant que le ou les personnages ? Ou bien, l'insert lui donne-t-il une place plus omnisciente ? D'autant que :

³⁹ Dominique CHATEAU, *L'Invention du concept de montage: Lev Kouléchov, théoricien du cinéma*, Paris, Éd. de l'Amandier Archimbaud éd, coll.« Ciné-crédation », n° 3, 2013, p. 149.

L'équilibre des savoirs (et des 'voir') entre narrateur, personnages et spectateur est un enjeu fondamental dans toute narration, quelles que soient les matières de l'expression qui sont convoquées, quel que soit le média qui transmet cette narration⁴⁰.

Dans la présentation de ces éléments, par insert au spectateur, un effet est recherché d'un point de vue narratif. Reste à savoir : lequel ?

1.1.3 – Bâtir un décalage de savoir : enjeu de l'adresse spectatorielle

Le récit se construit donc pour le spectateur ou, du moins, autour de comment le spectateur perçoit le récit. Un écart peut se creuser entre l'histoire elle-même et sa réception, comme les deux peuvent être rapprochés et concordants. Un spectateur peut être délaissé et mis de côté par le grand-imagier, comme il peut être admis au plus proche. Ces remarques font naturellement écho à la description de Tzvetan Todorov, reprise de Jean Pouillon, sur les aspects du récit. Ces aspects étant pour l'auteur :

C'est aux différents types de perception, reconnaissables dans le récit, que nous nous référons par le terme d'*aspects* du récit (en prenant ce mot dans une acception proche de son sens étymologique, c'est-à-dire « regard »). Plus précisément, l'aspect reflète la relation entre un *il* (dans l'histoire) et un *je* (dans le discours), entre personnage et le narrateur⁴¹.

Todorov fait ensuite trois distinctions :

- narrateur > personnage : le narrateur en sait plus que le personnage ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages ;
- narrateur = personnage : le narrateur ne dit que ce que sait le personnage ;
- narrateur < personnage : le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage.⁴²

La distinction faite par Todorov est, ici, tirée d'un résumé fait par André Gaudreault et François Jost, car, leur manière de condenser le texte de Todorov paraissait plus juste comparée à n'importe quelle autre proposition de ma part.

Aussi, le grand-imagier fait un choix dans sa manière de divulguer les informations, qui permettraient au spectateur soit d'anticiper le récit, soit de le suivre au rythme du personnage, soit

40 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 228.

41 Tzvetan TODOROV, « Les Catégories du récit littéraire », 1966, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120.

42 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit.

d'y être mis à part. Au fond, le spectateur est impacté par ce décalage de savoir simplement car il est tributaire du narrateur. Il y a bien un choix de celui-ci puisqu'il « en dit moins que n'en sait le personnage ». D'une certaine manière, il existe autant un décalage de savoir entre le narrateur et le personnage, entre le spectateur et le narrateur qu'entre le spectateur et le personnage. Même si au fond, cette remarque semble *a priori* incorrecte puisque le spectateur s'identifie presque au narrateur, notamment au cinéma.

Le narrateur prend corps dans ses positionnements de caméra⁴³, si nous faisons confiance à Gaudreault et Jost :

Au cours du déroulement même des événements qui forment la trame du récit, les acteurs d'un film, au contraire de ceux qui évoluent sur la scène d'un théâtre, ne sont donc plus les seuls à émettre des « signaux ». Ces autres « signaux », qui viennent par le biais de la caméra, sont vraisemblablement émis par une instance située quelque part au-dessus de ces instances de premier niveau que sont les acteurs, par une instance supérieure, donc, qui serait l'équivalent cinématographique du narrateur scriptural : c'est le « grand-imagier », [...]⁴⁴.

De son côté, le spectateur s'identifie à la caméra⁴⁵ lorsqu'il visionne un film, ce que Metz appelle l'identification primaire. Corrélés, le spectateur et le Grand-imagier semblent joints dès le tournage. Si la comparaison est permise : pour le cas d'un écrivain, son outil est celui de la main tandis que le lecteur reçoit à travers l'œil ; et, pour le cinéma, le cinéaste doit nécessairement prendre la place du spectateur à travers la caméra. Dans le processus d'écriture, l'écrivain ne lit pas tandis que le metteur en scène est nécessairement spectateur. Le grand-Imagier a forcément une position de spectateur dans le processus de création du film et donc, de l'énoncé. Ils semblent alors aussi conjoints sur le plan des partages de savoirs. Le procédé de fabrication et de réception passe par le même moyen, incarné par la caméra qui saisit une image. Dans la même idée, Vincent Amiel écrivait à propos du découpage :

En effet, le découpage présuppose que l'auteur et le spectateur ont à l'esprit la même représentation du monde, le même « décor de fond » sur lequel des fragments d'action deviennent compréhensibles, et qu'ils contribuent à situer. Pour que l'un comprenne l'action, les réactions des personnages, le contexte en quelques indications, en quelques allusions, il

⁴³ *Ibid.*, p. 38-39.

⁴⁴ *Ibid.*

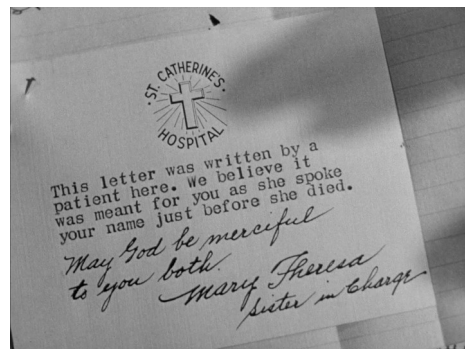
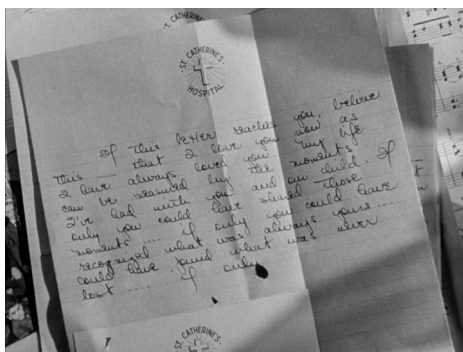
⁴⁵ Christian METZ, « Le Signifiant imaginaire », 1975,
https://www.persee-fr.ezpaarse.univ-paris1.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347.

faut que ces représentations soient partagées par tous, qu'elles appartiennent à une vision commune⁴⁶.

Vincent Amiel sépare bien la notion de montage, qui est dépendante de la réalité des images, et de découpage qui correspond à l'imagination de cette future image. Autrement dit, il faut passer par la position de spectateur pour construire son récit et cela avant même d'avoir tourné les plans nécessaires au montage.

Cependant, le grand-imagier est un tyran : il manipule l'histoire en retenant ou partageant à son bon vouloir les détails constitutifs de l'intrigue. En outre, dans le cas de l'insert, son usage apparaît comme un geste explicite. Comme nous avons pu l'évoquer auparavant, il permet de réduire le fossé d'ignorance du spectateur par rapport aux personnages. Ainsi, une information est ajoutée par le biais de l'insert afin de pallier l'éloignement du spectateur vis-à-vis de l'histoire, et, ainsi, s'approcher du schéma *narrateur = personnage*. Enfin, *spectateur = personnage* ?

Dans *Lettre d'une inconnue*, Stefan arrive à la fin de la lettre. L'analepse se termine sur un plan rapproché-taille de Lisa, une lampe au premier plan, qui bute sur son dernier mot. Un fondu enchaîné, initié par un passage au flou, permet la transition vers un insert sur la lettre. L'insert cadre à l'endroit de la tâche d'encre finissant ce même dernier mot et un léger panoramique, combiné à un travelling optique avant, recentrent le contenu de la lettre sur une inscription de l'hôpital : « This letter was written by a patient here. We believe it was meant for you as she spoke your name just before she died.⁴⁷ ». En-dessous écrit à la plume : « May God be merciful to you both. Mary Theresa. Sister in charge⁴⁸ ».



46 Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, 5e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2022, p. 15.

47 T.D.A. : « Cette lettre a été écrite par une patiente ici. Nous croyons qu'elle vous était destinée comme elle a prononcé votre nom avant de mourir. »

48 T.D.A. : « Que Dieu soit clément pour chacun de vous deux. Mary Theresa. Sœur supérieure. »

Enfin, le plan suivant est un plan taille de 3/4 face sur Stefan relevant la tête, les larmes aux yeux. Au fond, le grand-imagier en sait toujours plus que le spectateur. L'insert permet parfois simplement au spectateur d'en savoir autant que le personnage. Si nous enlevons l'insert de la lettre, dans *Lettre d'une inconnue*, l'inscription explicite de la mort de Lisa ne serait pas connue du spectateur. Il y aurait un doute peut-être s'il se fît uniquement à la réaction de Stefan, mais aucune certitude. Pourtant, dans ce cas hypothétique, le grand-imagier a malgré tout connaissance de la suite de son récit, même sans l'insert, puisqu'il fait le choix d'omettre l'explicitation. D'autant que la construction du récit se fait en deux temps au cinéma : le tournage et le montage. Il y a d'abord le modelage de l'énoncé par les choix de la mise en scène, la mise en cadre puis ceux de la mise en chaîne. La dernière opération étant anticipée, par la proposition d'un découpage technique.

L'insert s'affirme ainsi comme non pas le décalage de savoir entre le narrateur et le personnage, mais comme l'instrument d'une double dynamique : celle du retrait du narrateur de sa position de spectateur, afin de permettre l'accès, au vrai spectateur, à son point de vue. Comme si le narrateur avait déjà été témoin de l'histoire qu'il raconte, qu'il avait soulevé le creux informatif à un tournant dramatique précis et avait fait le choix de le combler, par un insert. Cette dynamique correspond au changement de point de vue évoqué avant, à la différence que la réflexion nous amène déjà à entrevoir les traces, les preuves, de l'action d'une entité sur la narration. Au fond, cette lettre est présentée au spectateur pour lui permettre de ne manquer aucune information. De suivre le récit.

Cependant, il semble y avoir un angle mort avec l'exemple de *Lettre d'une inconnue* : cet insert est-il aussi un plan subjectif⁴⁹ ? Dans l'idée de suivre au plus près le récit, il y a celle de coller au mieux aux perceptions du personnage. Souvent, comme déjà cité, cela implique de révéler un détail connu du personnage et invisible pour le spectateur. Ainsi, la fusion ou confusion entre insert et plan subjectif est une éventualité. Par plan subjectif, il faut entendre un plan qui prend littéralement la place du personnage de sorte à ce que le cadre corresponde à la vision de celui-ci, autrement appelé ocularisation interne primaire⁵⁰ par André Gaudreault et François Jost.

49 Ici, il faut faire la distinction entre « insert subjectif » et « plan subjectif ». L'insert subjectif, tiré de la typologie de Metz, renvoie à une image mentale produite par le personnage, rendue visible par un insert. Le plan subjectif correspond ici plutôt à une ocularisation interne primaire comme décrite chez Gaudreault et Jost.

50 « L'Ocularisation interne primaire », in *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, 3e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 210-215.

Néanmoins, l'insert de *Lettre d'une inconnue* ne suggère pas explicitement le plan subjectif : d'une part car il n'y a aucun indice spatial ou de marque signifiant la matérialité d'un corps. La lettre n'est pas située au sein des objets du bureau et le panoramique ne correspond pas aux mouvements de Stefan. De plus, le raccord suivant est fait alors qu'il a déjà le regard levé. Nous passons d'un plan fixe, de face, en plongée zénithale, à un plan rapproché-taille sur le personnage de face. Nous savons que Stefan a lu le passage que présente l'insert sur la lettre, pourtant rien n'indique une correspondance entre le point de vue présenté au spectateur et celui du personnage. Au fond, l'insert sur la lettre reste une ocularisation zéro⁵¹. Nous pouvons retrouver le même problème avec l'exemple des ramens dans *Ponyo sur la falaise*. Il y a une fausse fusion des points de vue.



De cette manière, nous pourrions presque supposer que cette sorte de non-franchissement de point de vue, étant à la fois focalisation zéro et interne, ne soit en réalité qu'une image mentale. Subjective au personnage certes, mais une image qui n'apparaît pas comme sa propre perception oculaire. Une image dont la médiation est le personnage qui intellectualise, qui place dans son entendement l'idée de l'image perçue. L'insert ne serait que la médiation de l'imagination ou plutôt l'entendement du personnage. Aussi, remarquons la porosité évoquée plus en amont des sous-catégories d'insert de Metz : un insert subjectif peut avoir le rôle et l'aspect d'un insert explicatif. Au fond, l'insert partage une information sans avoir à se confondre avec la perception mécanique du personnage. Le spectateur n'est ni externe ni omniscient, il suit le personnage dans ses découvertes.

L'insert peut aussi donner une information, cette fois-ci, non pas pour permettre au spectateur de suivre le récit mais pour l'anticiper. Tout bonnement, cela peut se retrouver dans les cas d'utilisation d'un *fusil de Tchekov* comme dans *Funny Games* de Michael Haneke (1997) : à environ vingt minutes du film, Paul et Peter s'infiltrèrent sournoisement dans la maison de la famille, retenant la mère, tandis que le père et le fils préparent le bateau. Ne voyant pas revenir la mère, le père décide de la rejoindre pour comprendre son absence. En se levant, le père pousse le couteau qu'avait amené le fils un peu plus tôt plus profond dans le puits d'implanture. Cette action est donc

⁵¹ « L'Ocularisation zéro », in *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, 3e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 217.

captée par un insert. Plus tard, alors que le film ne fait que malmenager ses personnages et son spectateur, les meurtriers prennent le bateau pour faire couler la mère dans le lac, dernier membre de la famille encore en vie. Elle est placée dans ce fameux puits d'emplature, bâillonnée et ligotée mains et pieds. À ce moment précis, le spectateur pense nécessairement au couteau tombé au début du film.



Dans cet exemple, l'insert est évidemment utilisé pour créer une réaction chez le spectateur. Ce savoir omniscient est une malédiction car il rend le spectateur impuissant. Cet effet est évidemment lié au suspense comme le décrit Hitchcock dans ses entretiens avec Truffaut :

Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout à coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : 'vous ne devriez pas raconter des choses aussi banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser'. Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprises au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense⁵².

Il est presque troublant de se rendre compte que la question de suspense semble finalement se rapprocher de celle de l'insert ou d'effet d'insert et inversement. Si nous revenons à Dominique Chateau, lorsqu'il caractérise la focalisation sur la bombe « *comme un insert* », celui-ci semble autant pointer l'aspect détaillant qu'informatif. André Gaudreault et François Jost font aussi naturellement le rapprochement entre l'idée du suspense chez Hitchcock et la séquence que *La Soif du mal* :

52 François TRUFFAUT, *Hitchcock / Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, p. 58-59.

Comment ne pas penser, en lisant Hitchcock, au magistral début de *La Soif du mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), où l'on voit un homme déposer une bombe à retardement dans la voiture d'un couple d'américains sur le point de franchir la frontière américano-mexicaine⁵³.

L'origine du suspense se place dans le décalage de savoir du spectateur, en avance sur le personnage. Toujours chez André Gaudreault et François Jost, une phrase résume bien l'idée de suspense :

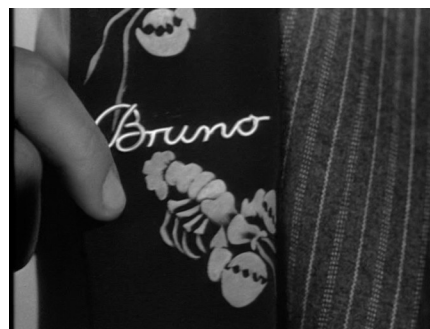
Le suspense, qui provient souvent de la focalisation spectatorielle, repose, lui, sur l'incertitude du résultat, sur un *pronostic incertain*⁵⁴.

Une caractéristique qui se retrouve aussi dans l'idée d'insert. Est-ce que l'insert et le suspense sont intrinsèquement corrélés ?

Dans *L'Inconnu du Nord-Express*, les inserts sur le briquet et l'épingle à cravate sont fréquents et présents dès la première rencontre entre Guy Haines et Bruno. Comme analysé précédemment, par le changement de point de vue, une importance est donnée à ces objets. Autant pour souligner un mensonge dans la séquence de rencontre entre Anne Morton et Bruno, que pour appuyer l'importance dramatique du briquet. La première occurrence du briquet semble par ailleurs anodine, presque invisible. En effet, un briquet ne possède pas la dangerosité d'une bombe. L'insert ne provoque pas le suspense, il l'initie peut-être. Un item aussi inoffensif devient le sujet de tous les tourments du spectateur parce que la situation devient dangereuse. Par ailleurs, le fait de présenter le briquet en gros plan, par l'insert, est bien destiné au spectateur afin que, consciemment ou inconsciemment, il puisse se poser des questions sur le dessein de cet objet. Pourquoi est-il si important de le souligner ? De le rendre si grand à l'écran ? Si imposant, si important ? Au fond, l'insert n'est qu'un outil parmi d'autres dans la création du suspense qui n'est dépendante que de la situation dans sa globalité.

⁵³ A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 205-206.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 239.



Par conséquent, l'insert permet surtout d'apporter un savoir avant le personnage et de manière différente. Jamais Guy ne perçoit le briquet comme le spectateur le perçoit. L'insert est une amorce dans une situation, comme le chat dans *Agent X27*. Si la tension n'est pas appuyée, lorsque la scène dans laquelle le sujet pro-filmique de l'insert doit devenir important apparaît dans le récit, alors l'insert n'a pas été créateur de suspense mais a été simplement prévenant. Ce fameux chat apparaît pour la première fois lorsque le colonel Kranau découvre que Magda alias « agent X27 » est une espionne. Cette scène met autant en exergue la tension d'avoir été découverte que la tension amoureuse entre les deux personnages. Le chat n'est qu'un être parmi le décor, un accessoire, sans aucune importance donnée par la mise en scène à ce moment. Dans la séquence d'après, alors que Magda prend l'avion pour sa nouvelle destination, un insert assez long est fait sur ce fameux chat noir. Avec cet insert, le spectateur comprend alors ce qu'il risque d'arriver par la suite : Kranau comprendra sûrement que Magda n'est pas très loin. Sans savoir dans quel lieu, ni dans quelle mission Magda se retrouvera, l'idée qu'elle peut être démasquer par la présence de chat est implanté dans l'esprit du spectateur.

Cet effet est plus ou moins conscient selon la "qualité" du spectateur, évidemment. Dominique Chateau faisait cette remarque sur la question du fragment et de ses limites :

Les frontières apparentes du fragment sont claires et distinctes ; les frontières souterraines sont floues et incertaines. Tout dépend, certes, du degré d'expertise du récepteur, auditeur ou lecteur. Profane, il ignorera l'intrigue. Expert de la chose, il y percevra le présupposé, le sous-entendu, *le requis de la structure profonde qui affleure dans le débris exhibé*⁵⁵.

Là où cette remarque est pertinente, se trouve sur ce qu'elle révèle de l'influence du spectateur dans la réception d'un effet plastique ou narratif. Ici, la supposition se trouve sur l'érudition ou sur l'habitude du spectateur à supposer l'avenir du récit. Aussi, dans un autre sens, lorsque nous

⁵⁵ D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 6.

arrivons au moment où Kranau aperçoit le chat dans l'auberge, le spectateur peut facilement revenir à cet insert. Au fond, l'insert permet d'esquisser l'avenir du récit. Dans le cas de *Agent X27*, l'intérêt se place, comme dans la première séquence, autant dans l'intrigue de l'espionnage que dans l'intrigue amoureuse. Au fond, avoir un avantage de savoir sur les deux personnages, avec l'ajout de cet insert, permet de trembler pour ne pas que Magda soit découverte par Kranau et, en même temps, espérer qu'ils se rencontrent. Nous pourrions essayer de voir quels sentiments l'insert, lorsqu'il apporte un savoir anticipé, en décalage avec le savoir des personnages, peut-il procurer au spectateur ?

En somme, l'insert n'apporte pas nécessairement une situation à suspense, ou du moins, peut l'initier. Le suspense d'une séquence et son intensité dépend de la situation dans sa globalité. De plus, l'insert peut aussi et surtout provoquer l'espoir, même dans *Funny Games*, au fond. Par espoir, il faut entendre anticipation. Peut-être que l'insert est surtout corollaire de cet effet. Il anticipe et donne des indices. En quelque sorte, il propose la question : que va-t-il se passer ? Le suspense semble chercher le : faites quelque chose !

Ainsi, l'action du décalage de savoir ou du rapprochement limité au point de vue du spectateur est nécessairement un choix du narrateur. Un narrateur qui se tourne vers son public pour faire cette annonce informative, grâce à l'insert. De cette façon, il semblerait que le caractère interpolé de l'insert puisse aussi correspondre à la dé-synchronisation de la position fusionnelle entre le grand-imagier et le spectateur. De même, cette séparation semble aussi être le point d'orgue de l'adresse au spectateur. En effet, pour pouvoir s'adresser, il faut nécessairement deux entités distinctes.

- Envoyer quelque chose vers (ou à) un destinataire ou un lieu de destination.
- Exprimer quelque chose à l'intention de quelqu'un.
- Faire un geste en direction de quelqu'un.
- Envoyer directement à quelque personne, en quelque lieu.⁵⁶

Pour que le grand-imagier puisse adresser ses aides narratives au spectateur, il doit nécessairement se mettre de côté vis-à-vis de sa position dans la narration. Le film raconte pour. L'insert fait partie de ces outils narratifs dirigés, tel Dante qui s'adresse au lecteur dans *La Divine Comédie*⁵⁷, ou Alexandre Pouchkine dans *Rousslane et Lioudmila*⁵⁸ ou dans *Conte du roi Saltan*⁵⁹. Le

⁵⁶ Voici un échantillon de définitions trouvable sur le site internet du Trésor de la Langue Française informatisé. . Les mots soulignés sont du chef de l'autrice.

⁵⁷ « Pense, lecteur, si je suis abattu quand j'entendis ces paroles maudites ; car je crus ne jamais me revenir sur terre. » dans « L'Enfer VIII 94-96 », in *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, coll.« Garnier-Flammarion », 2010, p. 46.

grand-imagier n'est donc plus un relai pour accéder à l'histoire, il n'est plus serviteur ou intermédiaire, mais commentateur.

Par conséquent, qu'implique au grand-imagier de commenter l'histoire dont il fait le récit ?

58 « Comment finir mon récit? Tu le sais, mon ami. » « Rousslane et Lioudmila », in *Les contes de Pouchkine. Peinture de Palekh.*, Cavalier d'Airain., Saint-Pétersbourg, , n° 1, 2015, p. 77.

59 « Le soir il fut sur sa couche Ivre comme une vraie souche. J'y étais et j'ai bien bu, Ne m'en demandez pas plus. » « Conte du roi saltan », in *Les contes de Pouchkine. Peinture de Palekh.*, Cavalier d'Airain., Saint-Pétersbourg, , n° 1, 2015, p. 115.

1.2 – Discours du grand-imagier

« Aucune histoire ne va sans une part de discours⁶⁰. » nous disent Gaudreault et Jost. Autrement dit, aucune histoire ne va sans l'exposition d'une pensée, d'une idée. Aucune histoire n'est dénuée de réflexion, d'une conception intellectuelle.

L'insert semble ainsi être l'outil idéal pour le grand-imagier, énonciateur du discours. En effet, puisque le discours se caractérise par une « suite, assemblage de mots, de phrases, qu'on emploie pour exprimer sa pensée, pour exposer ses idées⁶¹ ». En s'écartant des personnages et de leur point de vue, en jouant avec les espérances du spectateur, en manipulant la distribution des savoirs, l'insert possède un statut propice pour énoncer l'idée du discours. Puis, au fond, il semble que l'insert soit parfois plus le commentaire de l'histoire que l'histoire commentant par l'histoire. Un point de vue est porté sur la diégèse et non porté par la diégèse. Parfois même, il semble être la critique d'un personnage. Des métaphores, des comparaisons ou presque des antiphrases se forment avec l'usage de l'insert, comme dans l'exemple des inserts extra-diégétiques. Cependant, est-ce toujours les inserts extra-diégétiques qui permettent des métaphores pures ? De même, comment l'insert peut-il poser un discours sur l'histoire elle-même ? Comment le changement de point de vue, l'interpolation par l'adresse au spectateur, introduit aussi une pensée externe à l'histoire ?

Par ailleurs, le discours énonce la pensée de qui ? Le basculement de point de vue vers une ocularisation zéro semble avoir un impact sur la discrétion ou l'effacement du « narrateur implicite »⁶². Aussi, Gaudreault et Jost ajoutaient sur le discours :

Toutefois, on peut repérer celui-ci [le discours] comme une sorte de « kyste », parce que la langue possède des marques, des indicateurs, qui renvoient d'emblée au locuteur, c'est-à-dire à celui qui tient le discours : ces marques, ce sont les *deictiques*⁶³. »

Alors comment repérer ces *deictiques* au cinéma ? Pouvons-nous voir dans l'insert un de ces marqueurs ? De quelle manière le grand-imagier se révèle-t-il et qu'est-ce que cela implique ?

60 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 55.

61 Source : Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition.

62 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 63-65.

63 *Ibid.*, p. 55-56.



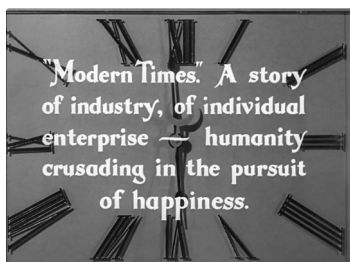
1.2.1 – Commentaires, critiques, scolies et exégèses

Ainsi, l'insert est un outil fort pour le grand-imagier afin d'atteindre le spectateur directement. Se tourner vers lui pour lui pointer les informations importantes est un moyen démiurgique pour s'assurer de l'intelligibilité de son récit. Par conséquent, cela ouvre la porte au narrateur à diverses modalités de discours. Commentaires, critiques, remarques, reproches, accusations, jugements. Toute possibilité de véhiculer un point de vue. Marquer un jugement. Revendiquer. Au-delà du véhicule d'informations tangibles et utiles à la compréhension du récit, l'insert, s'adressant au spectateur, est aussi un moyen très pratique lorsqu'un auteur souhaite faire passer subtilement une idée. L'exemple canonique reste donc celui de l'insert extra-diégétique et sa métaphore pure.

Par ailleurs, cela revient avant tout à poser une pensée sur son propre récit : *Les Temps modernes* en reste l'exemple le plus probant. Le film débute sur un carton-titre, sur fond de cadran d'horloge, où il est inscrit : « “Modern Times.” A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness.⁶⁴ ». Puis, après un fondu au noir, apparaît un plan en plongée sur un troupeau de moutons avançant du fond du cadre vers l'avant, sur lequel se superpose, dans un fondu enchaîné, les travailleurs sortant de la bouche de métro, adoptant la même direction dans le cadre. Cette séquence, certes déjà très analysée, révèle bien le caractère sarcastique et cynique de la mise en relation des images des moutons et des travailleurs. Une image qui renvoie, par ailleurs, assez explicitement aux moutons de Parnurge⁶⁵. Même si le sarcasme naît tout d'abord de l'inscription grinçante du carton titre précédent, la critique et la naissance de l'image avilissante proviennent de l'association entre les deux plans. De plus, notons que l'aspect extradiégétique de l'insert sur les moutons n'est que la preuve du choix délibéré du narrateur de provoquer cette comparaison.

64 T.D.A. : « “Les Temps modernes.” Une histoire d'industrie, d'entreprises individuelles – l'humanité en croisade dans la poursuite du bonheur. »

65 « Soubdain, je ne sçay comment, le cas feut subit, jene eu loisir le consyderer, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons, crians et bellans en pareille intonation, commencerent soy jecter et saulter en mer après, à la file. La foulle estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. Possible n'estoit les en garder, comme vous sçavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. » Extrait de : François RABELAIS, *Le Quart Livre*, Librairie Droz, 1947, p. 62.



De plus et en aparté, ici se pose la question d'autonomie : à quel point pouvons-nous dire que ces inserts sont autonomes lorsqu'ils sont mis en relation étroite avec un plan dont ils servent de comparaison ? Si ces inserts sont placés ailleurs, ils n'ont plus le même rôle, notamment sur le plan de la métaphore. Ils n'ont plus le même effet critique. Ces moutons sont nécessairement reliés aux voyageurs du métro. Par ailleurs, cet exemple est assez particulier puisqu'il lance le film. Le plan sur les moutons entame le récit. Est-ce qu'un insert peut être au début d'une séquence ? Voire, dans ce cas-ci, d'un film entier ?

Plus subtilement, l'analogie aurait pu se faire avec l'usage de l'univers diégétique comme dans *Le Bonheur* d'Agnès Varda (1965) : François est père de deux enfants et le mari de Thérèse. Il fait la rencontre d'Emilie, guichetière au bureau de poste. Il s'y rend pour la seconde fois, en camion, pour prendre des nouvelles par téléphone de son neveu nouveau-né, mais aussi pour revoir Emilie. La séquence précédente semble déjà être un enchaînement d'inserts, ou du moins, un montage de plans elliptiques, détachés les uns des autres. La séquence de voiture se découpe de cette manière : un insert sur l'inscription porte dorée ; une statue dorée masculine ; la statue d'Athéna de la fontaine de la Porte-Dorée ; à nouveau le panneau « Porte-Dorée » avec un panoramique droite/gauche ; un plan d'accompagnement (caméra embarquée droite/gauche) sur la camionnette et François à la fenêtre, le parc zoologique en arrière-plan (CF 1) ; insert d'un lion et d'une lionne (L n°1) ; retour sur la camionnette (CF 2) ; (L n°2) ; (CF 3) ; (L n°3) ; un plan sur un groupe de cigognes. La séquence suivante démarre sur un plan d'un timbre, au motif de cigogne, se trouvant au premier plan tandis qu'au second, un album de timbres est posé sur une table⁶⁶.

Tout d'abord, il est vrai que la nature diégétique des plans d'inserts sur le lion et la lionne n'est pas évidente au premier visionnage. En effet, il faut être assez observateur dans un premier temps pour remarquer le zoo en arrière-plan de la camionnette et être même connaisseur de la ville de Paris pour reconnaître le zoo. Le paysage en arrière-plan peut être confondu avec un parc tout

⁶⁶ Voir annexe n°2.1.

bonnement. Ce n'est qu'en situant l'action Porte-Dorée qu'il est possible de comprendre comment s'agence l'espace, de plus exposé rapidement et en mouvement.

Ceci étant dit, la manière dont les plans « lion et lionne » sont intercalés avec les plans de François semble assez parlante : tout d'abord, l'image du lion imposant, voire menaçant, puis évoluant progressivement vers un lion câlin, semble proposer une comparaison avec François et ses intentions. Le lion, probablement hors-vue en arrière-plan, est ramené au premier, au niveau de François. Par l'insert, le narrateur propose ainsi une comparaison entre le comportement animal, primaire, et les intentions de François. En effet, il semble que ses motivations prennent presque forme dans le mouvement général du plan de la camionnette, dans le flou de l'arrière-plan soulignant l'action de déplacement. François est entreprenant, motivé, désireux. Ainsi, l'insert, plus que la critique de François lui-même, dénonce presque son manque de morale. Ici, la critique n'est pas d'ordre général comme dans *Les Temps modernes* où la dénonciation du comportement servile est faite sur toute l'humanité. La critique est d'ordre intradiégétique : elle souligne les traits tendancieux de son personnage. De plus, l'usage des inserts est insistant dans sa redondance et semble vouloir bien marteler l'idée qui se cache derrière la comparaison.

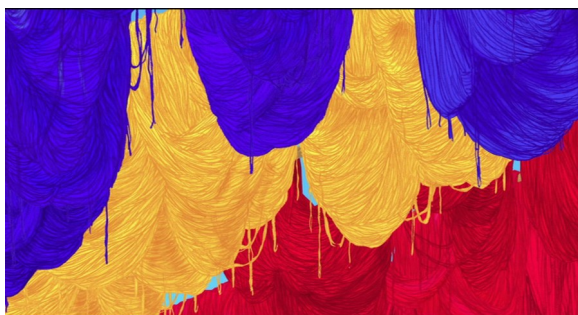
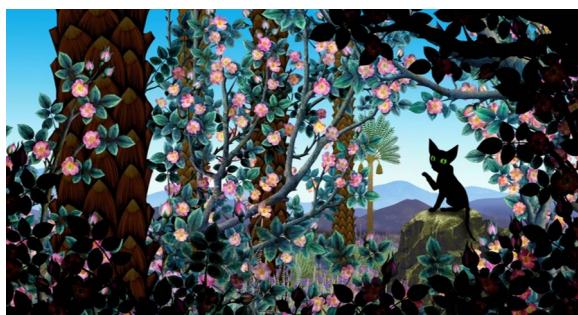
Encore en aparté, il y a une alternance mais les plans ne semblent pourtant pas de l'ordre du syntagme alterné : comment différencier insert et syntagme alterné ?

Que ce soit dans le film de Chaplin ou de Varda, que ce soit à travers une image purement extradiégétique ou *déplacée*, la métaphore se produit par la juxtaposition de plans qui n'ont aucun lien apparent, mis à part l'idée que souhaite transmettre le grand-imagier. L'insert vient alors commenter le récit par l'intervention du narrateur. Par ailleurs, ces exemples semblent plutôt un ajout de la part du grand-imagier. Une position de pensée nécessairement plaqué sur l'histoire. Aussi, par moments, il semble que l'insert permet de rééquilibrer la critique.

« Le malheur d'être dans ce vilain pays ». Voici ce que dit Azur, dans *Azur et Asmar* de Michel Ocelot (2006), avant de choisir de se rendre aveugle, pour éviter autant d'être persécuté pour ces yeux bleus que pour éviter d'avoir à regarder le paysage austère dans lequel il a été accueilli. Azur, nouvellement handicapé, rencontre une immense difficulté à se déplacer. Dans cette séquence, il fait donc la rencontre de Crapou qui lui offre ses services de guide. Du désert à la chapelle chaude, vers l'entrée de la ville et jusqu'au marché d'épices, Crapou répond aux interrogations d'Azur : « Qu'est-ce que c'est ? », « Qu'est-ce qu'on entend ? ». Les inserts sont alors fréquents, permettant

de mettre en évidence pour le spectateur les choses dont Azur n'a pas accès. Ici, le personnage aveugle permet de mieux se rendre compte du décalage de savoir.

De plus, les inserts ne peuvent pas être rattachés au point de vue de Crapou. Il raille sur le pays qu'il traverse, méprisant le paysage, les odeurs, les sons et les usages du Maroc. Par conséquent, les plans d'inserts qui s'introduisent en superposition des déclarations de Crapou sont loin d'être aussi vilains qu'il le laisse entendre. L'oasis est luxuriante, la rigole est ornée de fleurs, les animaux sont majestueux, le muezzin chante divinement, les écheveaux de laine sont vibrants, les épices sont variées et colorées⁶⁷.



Au fond, il semble que ces plans d'inserts permettent surtout de souligner le caractère dédaigneux, menteur, dénigrant et même raciste des paroles de Crapou. Les images sont en *contrapostto* du dialogue et ne sont, de plus, rattachées à aucun point de vue intradiégétique. Au fond, ces inserts rectifient les injures de Crapou, en proposant un point de vue "objectif" ou, du moins, un point de vue neutre. Il y a une mise en tension qui en découle, une friction entre l'ignorance d'Azur, le savoir orienté de Crapou et cette *a priori* neutralité. En effet, cette neutralité ne l'est que d'apparence puisqu'elle propose de contraster. L'image ne répond pas aux dialogues, elle ne les souligne pas : elle tranche et s'oppose.

67 Voir annexe n°3.2.

Dans cet exemple aussi, la critique est dirigée vers son personnage, mais est aussi révélatrice des biais sociaux du monde réel. Le fait que le film soit principalement destiné aux enfants met en valeur l'aspect moralisateur, souvent oublié, d'un récit.

Ainsi, critiquer un personnage, autrement dit, critiquer son comportement revient à orienter moralement le spectateur. Dans le cas du *Bonheur* et d'*Azur et Asmar*, la critique passe par l'usage de l'insert : soit à travers le miroir qu'il propose, soit par la nuance visuelle. D'une autre manière, l'insert peut venir remplacer l'acte immoral en soi pour le révéler comme tel.

Nous nous trouvons dans les derniers moments de *Feux dans la plaine* de Kon Ichikawa (1959), après que Tamura a compris ce qu'était la viande de singe. Nagamatsu et lui sont alors en embuscade, pour tirer sur Yasuda, leur compagnon. Nagamatsu tire sur celui-ci. Alors Tamura est témoin du dépeçage de feu son compagnon. Le premier coup de couteau est le moment culminant de la séquence. Nagamatsu est tout d'abord filmé de dos en plan moyen, des herbes hautes au premier plan cachant le corps gisant de Yasuda. *Cut*. Gros-plan en plongée sur le poignard tiré de son fourreau. *Cut*. Plan en contre-plongée de Nagamatsu levant le bras pour asséner son coup. *Cut*. Insert sur le sable sur lequel explose le sang de la victime⁶⁸.

Ce plan est frappant. Choquant. Appuyé par la musique de fosse, apparaissant, en terme d'une demi-seconde, après l'éclaboussure de sang, le plan propose de détourner le regard. D'une manière, ce déplacement de point de vue permet en partie d'épargner le spectateur, plaçant la véritable horreur hors-champ. Cependant, le plan n'exclut pourtant pas l'action. L'insert en propose un dérivé. Une réduction. Cette tâche de sang projeté remplace certes l'action morbide mais en saisit l'essence. Couplé à la musique, ce plan propose un déplacement critique en essentialisant la perversité et l'ignominie. Le commentaire permet de saisir l'abomination de la guerre, non pas par la monstration directe mais à travers un choix plastique remarquable.

Ces derniers exemples permettent de mettre en lumière qu'il est possible de proposer une métaphore autrement que par l'utilisation d'images extradiégétiques. La métaphore semble être inhérente à l'usage de l'insert. En relation unilatérale avec un plan comme dans *Les Temps modernes*, ou accumulé comme dans *Le Bonheur*, ou se manifestant en relation avec le dialogue comme dans *Azur et Asmar* ou encore en proposant de remplacer l'action comme dans *Feux dans la plaine* : utiliser l'insert semble toujours synonyme de figure de style. Peut-être pas nécessairement

68 Voir annexe n°4.

correspondant à la métaphore⁶⁹ comme nous la concevons, mais affirme un style, une patte, un geste.

Par conséquent, il semble que l'utilisation de l'insert, l'adresse au spectateur par ce biais, révèle plus ou moins clairement la présence de l'énonciateur. Gaudreault et Jost faisaient cette remarque :

La fonction de l'ocularisation zéro mérite donc d'être précisée dans l'analyse : elle peut renvoyer aux différentes instances que nous avons dégagées au chapitre 2, notamment le narrateur implicite (cas *b*) ou le supposé-réalisateur (cas *c*)⁷⁰.

Évidemment, recevoir un discours implique nécessairement d'écouter un locuteur, puisqu'un discours est, par ailleurs, des « paroles adressées à une ou plusieurs personnes⁷¹ ». Recevoir un commentaire signifie qu'il existe une entité derrière l'idée émise.

1.2.2 – Repérer le grand-imagier et la touche cinématographique

Aussi, dès lors que le grand-imagier propose un point de vue sur le récit dont il est le narrateur, celui-ci s'expose nécessairement. Dominique Chateau fait donc cette remarque, déjà évoquée en bribe :

De même, le long plan-séquence qui inaugure *La Soif du mal* est un moment d'autonomie parfaitement identifié par sa structure, laquelle est soulignée par un jeu de mise en scène/mise en cadre qui donne au spectateur l'impression forte de la présence du « grand-imagier », [...] ⁷².

Ici, l'auteur parle d'un plan-séquence, mais ce qu'il en dit peut aussi être appliqué à l'insert. Tout d'abord parce que l'insert et le plan-séquence sont, pour Christian Metz, tous deux des plans autonomes. Puis, comme évoqué précédemment, le déplacement de point de vue implique de sortir momentanément d'un point de vue interne. De sortir du film qui se raconte par lui-même :

Dans le régime de la monstration, [...], il va de soi que l'instance discursive apparaît bien moins clairement que dans le récit écrit. Les événements semblent se raconter d'eux-mêmes⁷³.

69 « Figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre ». Source : Trésor de la Langue Française informatisé. .

70 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 217.

71 Source : Trésor de la Langue Française informatisé. .

72 D. CHATEAU, *L'invention du concept de montage...*, op. cit., p. 149.

73 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 53.

L'usage et les effets de l'insert contredisent donc cette impression. Le déplacement de point de vue, l'énonciation d'un commentaire, impliquent nécessairement la monstration de son instance de narration. Si le grand-imagier montre, décrit ou commente, au lieu de relater les événements du récit, par le ricochet de cause à effet, et, si le spectateur y prête attention, il pourra en déceler la présence de ce fameux narrateur. L'insert agit presque comme l'usage de l'impératif : regardez, écoutez, soyez attentifs, souvenez-vous, réfléchissez, etc. Même si, au fond, tous les films sont adressés aux spectateurs puisqu'un film est un film seulement quand il est vu. Metz fait lui même la réflexion :

Le récit filmique dispose de diverses figures, inégalement codifiées, pour s'adresser au spectateur de façon plus ou moins « directe » ; l'adjectif appelle des guillemets, car c'est évidemment le film entier qui vise celui qui le regardera, qui est tourné vers celui qui se tournera vers lui⁷⁴.

Néanmoins, l'insert agit moins comme le gommage de l'instance de narration mais comme sa monstration. Quelqu'un ou quelque chose nous raconte.

Après tout, l'insert pourrait entrer dans ce que Gaudreault et Jost appellent les *deictiques*, autrement dit ce qui pourrait se référer aux signaux dont parlent les auteurs dans le chapitre « Narration et monstration »⁷⁵. Ils expliquent bien que les *deictiques* sont, dans la narration scripturale, surtout des marques de subjectivités. Au cinéma, ils ajoutent que ces marqueurs sont liés à la subjectivité de l'image, autrement dit l'ancrage de la caméra. Le grand-imagier ne dit jamais *je* alors comment le repérer ? Puis, ils nuancent ce constat :

On voit bien, en revanche, [...], que, dans le cas du cinéma, les marques de subjectivité peuvent parfois renvoyer à quelqu'un qui voit la scène, un personnage situé dans la diégèse, tandis que, à d'autres occasions, elles tracent en creux la présence d'une instance située à l'extérieur de la diégèse, une instance extradiégétique, un « grand-imagier »⁷⁶.

Sur les sept cas de subjectivité de l'image, de l'ancrage de la caméra, Gaudreault et Jost remarquent que cette subjectivité n'est pas nécessairement celle d'un personnage diégétique. Une chose remarquable dans les contre-plongées extrêmes de Welles :

74 Christian METZ, *L'Énonciation impersonnelle ou Le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 39.

75 Déjà citée page 26 : "Ces autres "signaux", qui viennent par le biais de la caméra, sont vraisemblablement émis par une instance située quelque part au-dessus de ces instances de premier niveau que sont les acteurs, par une instance supérieure, donc, qui serait l'équivalent cinématographique du narrateur scriptural : c'est le "grand-imagier", [...]. » « Narration et monstration », in *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, 3e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 38-39.

76 A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 59.

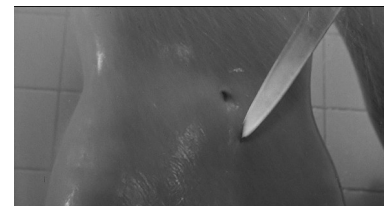
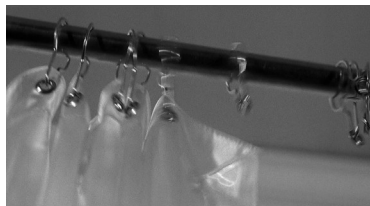
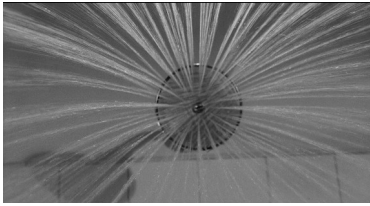
[...] si la contre-plongée wellésienne apparaît avec force, c'est qu'elle ne renvoie jamais au regard d'un personnage couché à terre, par exemple, et qu'elle semble donc le fait d'un « grand-imagier » qui *parle* cinéma⁷⁷.

Dans nos exemples d'inserts, quelque chose de similaire se joue. Si nous reprenons la lettre dans *Lettre d'une inconnue*, dont la frontalité de cadrage et l'absence d'ancrage spatial diégétique évident soulignent la présence du quatrième mur. L'absence de point de vue dans *Azur et Asmar*, évidente du fait de la cécité simulée de son personnage. L'hétérogénéité d'espace entre la camionnette et le lion dans *Le Bonheur*. Le fond noir sur lequel se place la statuette de Napoléon dans *Octobre*, déréalisant l'espace, se détachant de l'espace diégétique dans lequel évolue le général. En somme, la manière dont détonne l'insert avec les autres éléments du récit, autrement dit, les autres syntagmes du récit. L'insert, à travers le conflit qui semble être dans sa nature, joue un rôle similaire aux contre-plongées de Welles car il ne correspond à aucun point de vue diégétique affirmé.

À ce titre, la fameuse scène de douche de *Psychose* (1960) n'est plus à présenter. Cette scène est le moment de bascule du film : Marion Crane est assassinée par la supposée mère de Norman Bates. La scène est construite en *crescendo*, tout d'abord, par la mise en place lente de la séquence, la position de la caméra passant progressivement de la salle de bain elle-même à l'intérieur de la baignoire. Puis, les axes de prises de vues sont multipliés après que Marion a ouvert l'eau, fragmentant dans un premier temps l'action en elle-même. Comme s'il y avait besoin de voir sous plusieurs angles l'eau qui coule et Marion qui se lave. Ces changements de plans, de plus, intercalés par deux inserts différents sur le pommeau de douche, ne semblent être qu'un leurre pour parvenir à dissimuler le dernier changement d'angle, brisant la règle des 180°. Ce dernier plan est important car il permet au spectateur d'entrevoir autant la menace qui vient, sous la forme d'une silhouette, de derrière le rideau, que la victime au premier plan. Après le travelling avant de ce plan, le montage se transforme : allant de la fragmentation de l'action au hachage de l'action. Les *jump cuts* se multiplient, la continuité de mouvement n'est plus respectée, les cadrages très serrés obstruent la vision claire du spectateur. En bref, plus que la multiplication d'un motif, le montage joue de sautes, d'ellipses imperceptibles. Les points de vue se mélangent et se confondent : il ne semble plus utile de déterminer qui perçoit cette séquence puisque, ici, les choix d'énonciation filmique ont pour but d'atteindre sensiblement le spectateur. La loupe sur le détail du pommeau de douche, de la peau de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

Marion, des ronds de rideaux brisés sous le poids du corps meurtri de celle-ci, des gouttes de sang, ne sert pas à transmettre une information mais à constituer une attaque visuelle.



Aussi, par le tumulte de cette séquence et l'impossibilité de se raccrocher à un point de vue interne, toute la séquence semble être la provocation du grand-imagier sur son spectateur. Comme utilisant le cinéma pour tyranniser son public et ce, par le montage et l'usage de l'insert. La position de la caméra n'appartient pas à une justification diégétique, mais est relative à l'action du réalisateur, maître de son œuvre. L'insert apparaît dans cette intention comme l'outil idéal pour désorienter par l'ocularisation zéro. Le but n'étant pas de relater la réalité temporelle et spatiale de l'événement mais de rendre l'action abstraite et la violence idéelle. De plus, si nous détaillons les plans de cette séquence, certains apparaissent plutôt appartenir aux paramètres décrits par Gaudreault et Jost, comme le sont les contre-plongées wellésiennes, tandis que d'autres semblent être des inserts. La coalition de toutes ces formes filmiques constitue ce chaos de focalisation. L'insert jouant spécifiquement sur l'absence d'ancrage ou de justification diégétique.

Au fond, il y a comme une affirmation indépendante du récit or, le terme « grand-imagier » semble surtout renvoyer au concept global de narrateur désincarné et, à l'idée que toute histoire se raconte indépendamment de l'auteur qui l'a écrite. Cela fait à nouveau écho à la mort de l'auteur chez Roland Barthes⁷⁸, par ailleurs. Il serait plus juste d'employer alors le terme *supposé-réalisateur* introduit par Gaudreault et Jost.

- Le *supposé-réalisateur* : le responsable de l'énonciation cinématographique ou audiovisuelle, qui « parle cinéma » ; c'est l'instance que l'on déduit des procédés visuels et sonores employés, du *style* – ces procédés n'ont pas forcément de pertinence narrative [...]⁷⁹.

Puis ils ajoutent :

⁷⁸ R. BARTHES, *Le Bruissement de la langue...*, op. cit., p. 67-69.

⁷⁹ A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 83.

- Le *narrateur implicite*, responsable de l'*énonciation narrative* : les procédés utilisés sont renvoyés à une intention de donner un indice nécessaire à l'intellection du récit – [...] ⁸⁰ ;

D'une certaine façon, nous pouvons autant remarquer le grand-imagier ou narrateur implicite ⁸¹ que ce le *supposé-réalisateur*, mais pas pour la même fonction. D'autant que les deux concepts tendent à se confondre dans la mesure où le réalisateur fait les choix narratifs. Cependant, l'un possède un enjeu dans la narration tandis que l'autre appuie plutôt une forme filmique sans être nécessairement signifiante.

Étrangement, l'insert semble pouvoir autant révéler le narrateur implicite que le *supposé-réalisateur* dans la mesure où il permet bien de « donner un indice nécessaire à l'intellection du récit », de la même manière qu'il dénote dans la chaîne filmique. Par là, il faut surtout retenir que l'insert semble être une trace qui permet autant de remonter à l'intention significative que stylistique. Il semble aussi être autant un outil narratif que stylistique. Au-delà de se révéler lui-même, le grand-imagier, par la manière dont il convoque les inserts, rend compte aussi de sa touche. De surcroît, Metz faisait aussi la distinction entre « le style d'un auteur et l'énonciation filmique ⁸² ». Selon lui, le style se définit par son caractère personnel tandis que l'énonciation est impersonnelle. Il souligne par ailleurs la tendance à confondre « le régime objectif orienté » et les marques stylistiques. Cette confusion se retrouve presque toujours, disons selon un certain degré, dans l'insert. Dans *Le Bonheur*, les inserts de lion sont autant un outil de comparaison pour commenter le comportement du personnage qu'ils arborent une forme brute, soulignant ainsi cette relation style et énonciation. Dans *Psychose*, cette relation s'entrevoit différemment : dans la mesure où Hitchcock cherche un effet sensible violent, il parvient autant à insuffler, à tinter, à exagérer la situation initiale. En comparaison, *Funny Games* figure la violence dans sa captation la plus épurée et laisse la situation se montrer violente par elle-même. La scène de douche de *Psychose*, fabrique une violence formelle, en direction et en destination du spectateur, afin de parvenir autant à faire l'énoncé de la situation qu'à la faire ressentir.

Par ailleurs, le saut provoqué par le bond de point de vue, ajouté à l'absence de raccords récurrents liés à l'insert, est aussi une marque de leur auteur. Cette remarque fait aussi écho à la réflexion de Dominique Chateau autour du fragment.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Jean CHÂTEAUVERT, « METZ, Christian. L'Énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p. », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 3-2-3, 1993, p. 241.

Le fragment est un état qui définit les œuvres ou une opération qui les constitue. Il comporte de multiples espèces, se manifeste dans des formes plus ou moins éclatées, plus ou moins totalisantes, mais, quoi qu'il en soit, sa présence ou son traitement révèle la plupart du temps l'intervention de l'artiste⁸³.

Au fond, l'insert se rapproche assez de la conception de Dominique Chateau sur le fragment, notamment sur la question de la visibilité du créateur. En somme, l'insert semble souvent être une pièce rapportée, pour les raisons déjà évoquées, en contradiction narrative ou esthétique. Rassembler ou recoller cet élément hétérogène implique nécessairement de rendre visible, plus ou moins de manière évidente, le trait de colle de cette pièce manquante. De cette manière, rendre visible le geste. Dans *Psychose*, ce sont sûrement les *jump cuts* et les changements d'axes qui participent à créer un montage rapide, spasmodique, loin de la « trace analogique⁸⁴ » du plan.

D'une certaine manière, l'insert, en plus du style de l'auteur, semble presque être aussi un outil qui révèle le dispositif cinématographique lui-même. Chercher à raconter au-delà du film par lui-même semble signifier utiliser les capacités plastiques du cinéma dans ses possibilités les plus amples. En révélant la coupe et toujours par le saut de point de vue ponctuel, présentant face caméra l'objet adressé au spectateur, le film se révèle comme un film. Même si, de nos jours, le spectateur est habitué et admet l'insert et son saut de point de vue, par coutume d'être confronté à ce type de construction narrative et de style cinématographique. D'une certaine manière, le spectateur n'est plus choqué (s'il l'a été un jour). Il connaît et s'attend à cette adresse aidante, cette béquille narrative, la délivrance de cette information capitale. Cependant, l'accoutumance spectatorielle n'enlève en rien l'effet produit par l'insert. La réception n'est peut-être pas aussi intense que le produit de la friction entre l'insert et ses plans voisins, mais ce frottement dans le montage reste repérable. Aussi, l'insert agit presque comme un regard caméra. Couplé avec un montage rapide et l'effet est décuplé. De la même manière, Pierre Sorlin faisait cette remarque :

Voici donc ce que serait l'énonciation cinématographique ou audiovisuelle : ce moment où le spectateur s'échappant de l'effet-fiction aurait la conviction d'être en présence du langage cinématographique comme tel : du 'je suis du cinéma' affirmé par les procédés au 'je suis au cinéma'⁸⁵.

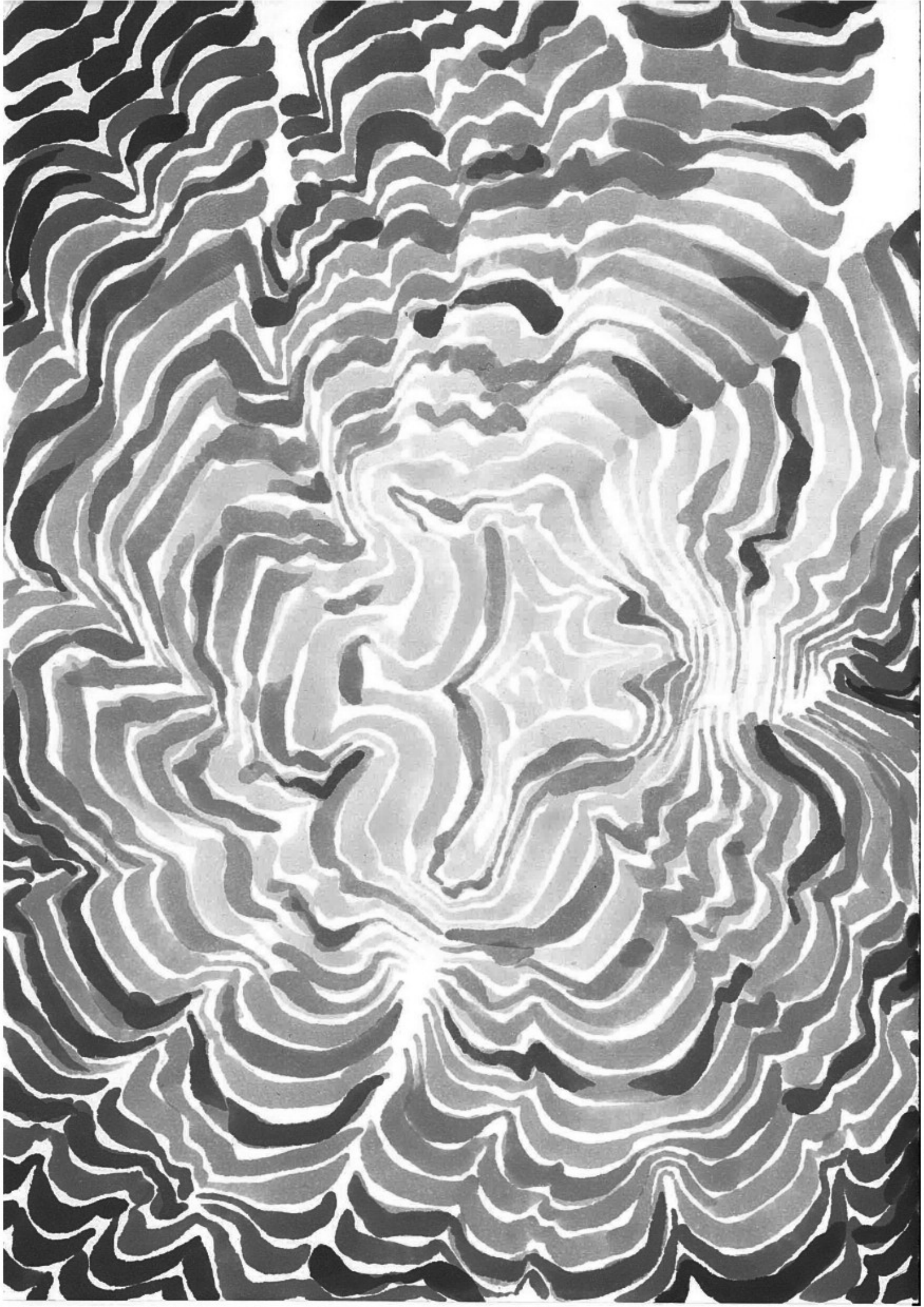
De cette manière, l'insert semble nécessairement de l'ordre de l'énonciation cinématographique décrite ici. À voir plus avant, comment ?

83 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 27-28.

84 J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 10.

85 Pierre SORLIN, « L'Énonciation de l'histoire », in David Wark Griffith, Paris, Publications de la Sorbonne-L'Harmattan, 1984, p. 306 ; C.f.: A. GAUDREAU et F. JOST, *Le récit cinématographique...*, op. cit., p. 61.

De plus, dans cette question d'adresse, le spectateur est nécessairement convoqué. Déjà plutôt malmené selon le contexte de la scène dans laquelle sont utilisés les inserts, le spectateur semble être placé dans une certaine position vis-à-vis du récit. Une position différente de celle des moments racontés par eux-mêmes. Le spectateur semble autant mobilisé dans la fabrication du récit qu'on lui impose la manière de le percevoir. En résumé, l'insert semble être un outil nécessaire au grand-imagier, qui lui permet de véhiculer à destination du spectateur autant des informations narratives difficiles d'accès que d'émettre divers types de commentaires sur le récit dont il est le narrateur. De cette manière, quelles sont les conséquences de cette adresse sur le spectateur ? Dans quelle position est-il mis ? Plus largement, comment cette manière de s'adresser au spectateur influe sur le récit lui-même ?



1.3 – *Figier l’imaginaire : orienter le récit ?*

L’insert indique l’espace, comme chez Marcel Carné dans *Le Quai des brumes*. L’insert indique le manque comme la mort absente de Lisa dans *Lettre d’une inconnue* ou les dialogues des *Le Chemin Ernoa*. L’insert indique les indices importants pour la suite du récit comme le briquet de *L’Inconnu du Nord-Express*. Aussi, indiquer, pointer, signaler, annoncer, expliquer, exposer, désigner, communiquer, semble nécessaire pour le spectateur. Pourquoi ? Au fond, cette question a déjà été un peu soulevée mais mérite d’être approfondie. Pourquoi est-il primordial dans ces récits de mettre à disposition du spectateur autant d’éléments ? De les mettre en évidence pour qu’il ne manque rien ?

Puis, tenir autant par la main le spectateur, a-t-il des conséquences ? Le meilleur exemple pour essayer d’entrevoir les répercussions de l’adresse sur le spectateur est, évidemment dans un premier temps, l’analyse des inserts *explicatifs*. Puis, il semble intrigant de se pencher plus avant sur le sous-types des inserts *subjectifs*. Autant parce qu’ils proposent une ouverture de l’univers diégétique qu’une fermeture. Donner une forme à l’invisible de l’entendement, de l’imagination, n’est pas chose anodine. Proposer une image concrète de l’abstraction de l’esprit, est autant un choix pour permettre l’avancée du récit que pour permettre d’accéder à l’esprit d’un personnage. Parfois, cet imaginaire semble simplement créer un effet. La question se pose de savoir comment ces inserts rendent-ils accessible l’irréel et, par cette occasion, figent une représentation ?

Enfin, est-ce que l’imaginaire est nécessairement relié aux personnages ? Est-ce vraiment et nécessairement des inserts subjectifs qui permettent la représentation de l’irréel ? D’emblée car toutes les images mentales ne sont pas des inserts. Il y a une dérivation de l’action dans certains cas, provoquée par un point commun qui est le personnage, mais ne se manifeste pas obligatoirement comme un insert. La catégorisation de Metz semble fuiter sur ce point : en effet, dès lors qu’une image, n’appartenant pas à l’espace contigu de la séquence, manifestée vraisemblablement par l’imagination ou la pensée du personnage, elle possède un caractère intrusif mais, sans certaines conditions, ne reste qu’un plan dans un montage alterné. Au fond, comment se manifeste l’imaginaire par l’insert et quelles conséquences cette expression a-t-elle sur la perception du récit par le spectateur ?

1.3.1 – Indicateur : un repère agréable

Indiquer au spectateur revient à lui donner du pouvoir. Déjà par le décalage de savoir en donnant une avance au spectateur, lui donne une qualité démiurgique liée à l'omniscience. Sans être devin, il devient capable d'entrevoir la suite du récit comme évoqué plus tôt. Devancer le personnage accorde une sensation de contrôle. Bien sûr ce sentiment n'est qu'illusoire car aucun spectateur ne possède la capacité de modifier le récit. Cette avance n'est que le résultat des manipulations narratives diverses du grand-imagier comme toujours. Aussi, contrôler est synonyme de maîtriser⁸⁶.

Au fond, il y a quelque chose d'agréable dans le savoir. Dans le cas de l'avantage dont tire le spectateur du décalage de savoir, cela attribue une marge de manœuvre. Le spectateur a la sensation que rien ne lui échappe. De plus, au-delà du désagrément, de la tension que peut provoquer une situation à suspense, il reste l'idée que les clefs pour résoudre la situation diégétique est dans les mains du spectateur. « Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : “vous ne devriez pas raconter des choses aussi banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser”⁸⁷ ». Cette phrase est révélatrice du contrôle qui est donné au spectateur, qui pourrait faire quelque chose. Par ailleurs, elle est aussi révélatrice du jeu mesquin derrière le suspense puisque cela signifie jouer autant sur l'offrande de pouvoir et l'obsolescence de ce pouvoir par l'impuissance du spectateur assis face à l'écran. En effet, voici ce que relevait Jacques Rancière à ce sujet :

[...]c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement, regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de sa capacité de connaître et du pouvoir d'agir⁸⁸.

Au fond, il semble en effet que le spectateur soit incompatible avec le pouvoir d'agir. Néanmoins, le spectateur n'est pas dénué du désir d'agir. De même, la connaissance dont parle Rancière renvoie à la manière dont est fabriqué le spectacle auquel le spectateur assiste. Il n'empêche qu'après toutes les observations faites sur l'insert au cinéma, la définition du spectateur

86 « Maîtriser, régler. ». Source : Dictionnaire de l'académie française.

87 F. TRUFFAUT, *Hitchcock / Truffaut...*, op. cit., p. 58-59.

88 Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique éd, 2008, p. 8.

est quelque peu bouleversée. Étant donné que le spectateur a la possibilité de rester aveugle face à la révélation du dispositif filmique, mais sans empêcher l'action d'adresse de l'insert par exemple. Il semble y avoir une porte ouverte pour le spectateur afin de, non pas quitter complètement sa position passive, mais, déplacer son incapacité d'agir. Le spectateur semble amené, par l'ouverture proposée par l'adresse, à projeter diverses pensées sur le récit, nécessairement figé et interchangeable.

D'ordre général, le savoir octroyé au spectateur reste une chose agréable et souhaitable car il empêche le spectateur de faire des suppositions inutiles sur les événements qui se déroulent devant ses yeux. Au fond, lorsque l'insert permet de suivre le récit sans anicroche, cela signifie ne pas trop avoir à faire d'efforts intellectuels en mettant en relation des éléments qui ne sont pas raccordés naturellement. Supposer peut être intrigant. Supposer peut aussi être pénible dans la mesure où le récit devient illisible, entortillé ou confus. Peut-être est-ce la définition du divertissement. Enfin, cela signifie surtout éviter de trop disperser l'attention du spectateur. Outre l'envie de catalyser sa concentration pour lui éviter l'ennui, la distraction, l'inattention, l'envie de sortir de la diégèse, l'insert indicatif permet de conserver le spectateur dans le déroulé du récit. De cette manière, permettre au grand-imagier de déployer son récit sans avoir à se demander si son spectateur est toujours attentif. A-t-il manqué cette information primordiale à la compréhension de ce qui arrive ensuite ?

Indiquer l'espace où se déroule l'action permet d'établir des fondations fortes, des repères stables. Cela convient aussi pour les repères temporels.

Don Birnam, dans *Le Poison* de Billy Wilder (1945), est alcoolique. Son frère, Wick Birnam, et sa petite amie, Helen, lui proposent un week-end loin de la ville et de ses habitudes pour couper avec cette obsession qui le ronge tout entier. Cela fait dix jours que Don ne boit plus. Cependant, Don ne souhaite pas s'arrêter. Dès le début du film, il met en place des stratagèmes pour glisser une ou plusieurs bouteilles avec lui afin de pouvoir goûter à son plaisir consumant pendant ce voyage. Voici l'un de ces stratagèmes, exposé à Ned, le barman, à environ un quart d'heure du film. Don s'assoit au bar avec l'argent volé à son frère et commande son premier verre depuis des jours, toisé par le profond jugement du barman. Ce sentiment de pitié est autant visible à travers la légère contre-plongée qui cadre le barman que la plongée qui cadre Don. Aussi, dans son dépit, Ned entreprend d'essuyer le petit cercle d'alcool formé sur le comptoir. Don, le freine et dit : « Don't wipe it away Ned. Let me have my little vicious circle. You know, the circle is the perfect geometric

figure : No end, no begining.⁸⁹ ». Cette ligne de dialogue se conclut sur : « What time is it ?⁹⁰ ». Sur ce début de séquence, le découpage adopte un champ-contrechamp qui laisse apparaître dans le champ, en alternance, Ned de dos en amorce au premier plan et Don de 3/4 face au second, et, la même disposition inversée dans le contre-champ. Cette disposition appuie l'opposition entre les deux personnages et leur différence d'opinion sur la situation de Don.

La séquence se poursuit avec la rencontre d'une ancienne amie pour se terminer à nouveau sur un dialogue entre Ned et Don. « You don't like drinking ? » dit Don. « Not the way you do.⁹¹ » réplique Ned. En guise de réponse, Don se lance dans une tirade, une éloge de l'alcool, de comment cela le fait se sentir libre, grand et puissant. Sur la fin de cette tirade, un gros plan en plongée zénithale sur le verre et, maintenant, ses nombreux cercles vicieux. Ce plan se termine dans un fondu enchaîné sur Helen, préparant sa valise. Nous pouvons déjà voir ici un usage critique similaire aux analyses précédentes d'*Azur et Asmar* ou du *Bonheur*. Placer le vice sur l'éloge est assez parlant. Puis, enchaîner le vice avec la promesse est encore plus déchirant.

Puis, en plus du commentaire que cet insert propose, le cercle vicieux semble aussi se transformer en horloge. En effet, le fondu enchaîné permet de basculer d'un espace à un autre mais aussi d'indiquer une ellipse. Le frère de Wick a appris le vol de Don et Helen tente de le convaincre de continuer à lutter pour Don. La séquence se termine sur cette réplique de Wick : « Why kill ourselves : he's a hopeless alcoholic⁹² ». Alors un fondu enchaîné vient à nouveau faire la transition entre les personnages d'Helen, Wick et les cercles vicieux. Cette fois, les cercles sont plus nombreux. Ici, les deux inserts sur ces cercles vicieux viennent encadrer la dévotion d'Helen pour Don. Comme si l'alcoolisme enfermait autant le corps et l'esprit de Don et le personnage d'Helen. En outre, au-delà de cette proposition d'analyse, ces deux inserts ont un rôle d'indicateur temporel très important. Dans la séquence entre le barman et Don, celui-ci insistait sur l'horaire « six heures et quart ». Cependant, le passage du temps, n'est pas ici figuré par une horloge, mais bien par l'accumulation des cercles produits par l'engloutissement répété des verres d'alcool.

89 T.D.A. : « Ne l'essuie pas, Ned. Laisse-moi avoir mon petit cercle vicieux. Tu sais, le cercle est la figure géométrique parfaite : pas de fin, pas de début. »

90 T.D.A. : « Quelle heure est-il ? »

91 T.D.A. : « Tu n'aimes pas boire ? » ; « Pas de la même manière que toi. »

92 T.D.A. : « Pourquoi nous tuer : c'est un alcoolique désespéré. »



L'insert est ici un repère temporel combiné au motif de la déchéance qui dévore Don. Ce repère aurait pu être figuré par une montre, un chiffre concret. Les cercles sur le comptoir fonctionnent exactement de la même manière dans la mesure où ceux-ci n'indiquent pas explicitement l'heure mais le temps qui passe. Ces petits cercles indiquent autant un temps du récit que le temps gaspillé par Don à fabriquer ces fameux cercles. Le temps du récit est ainsi rendu visuel afin d'endiguer la désorientation temporelle qu'aurait pu produire l'ellipse. Il est bien utile d'indiquer le temps qui passe au spectateur. Cela l'empêche de se perdre dans le temps de l'histoire et le temps du récit. Il existe bien des films qui se moquent du confort du spectateur et de ses repères spatio-temporels. Certains cinéastes s'en amusent même, comme Juraj Herz dans *L'Incinérateur de cadavre* (1969) où ellipses spatiales et sauts temporels forment une forme esthétique affirmée, narguant le spectateur en exhibant fièrement sous sa barbe l'inconfort narratif qu'il propose.

Ainsi, pour ne pas perdre son spectateur, il est possible d'utiliser l'insert en proposant un signe facilement compréhensible qui permet de marquer le temps écoulé entre les trois séquences. Comme un résumé temporel. De cette manière, le résumé peut même être proposé concrètement. Les coupures de journaux du *Crime de Monsieur Lange* en sont un bon exemple. Au-delà d'indiquer un saut dans le temps du récit, l'insert permet de condenser et d'accélérer ce temps du récit.

Dans *L'Homme de la rue* de Franck Capra (1941), Ann Mitchell est renvoyée du journal où elle travaille. La rédaction est en faillite et licencie massivement. Déterminé à garder son poste, Ann écrit une fausse lettre d'un certain « John Doe », sans emploi, qui menace de se suicider comme signe de protestation contre les fléaux sociaux qui frappent l'Amérique. La lettre provoque une grande émotion chez les lecteurs. Le journal réemploie Ann Mitchell et, afin de capitaliser sur cette histoire, recherche un homme sans emploi pouvant incarner John Doe. Long John Willoughby est alors embauché, nourri, habillé, puis, mis en scène. Ainsi, dans cette séquence, Long John découvre les joies du confort dans un bel hôtel : cigares, draps en satin, matelas moelleux, oreillers confortables, le chauffage, etc. La séquence balance entre les réelles revendications et besoins de la classe populaire américaine, notamment incarnés par l'accompagnateur de Long John, The Colonel.

Cela se retrouve aussi dans la première tentative de Ann d'obtenir de Long John le comportement supposé révolté de John Doe : « You're a man disgust by all civilisation.⁹³ ».



Cependant, l'expression recherchée n'apparaîtra que lorsque Ann parlera baseball. Alors, superposées à l'image scandalisée de Long John, se placent les images des journaux avec cette photo en première page. La séquence est ensuite assez foisonnante puisque, sur la musique de fosse, s'enchaînent et se surimpressionnent tous types de plans : insert de la Une du journal ; insert sur le geste de la main visible sur la photo ; insert scripturaux « I protest⁹⁴ », puis, « Against collapse of decency in world⁹⁵ » ; ensuite, ces types de titre se répètent sous différentes déclinaisons : insert sur le passage d'un billet de main en main ; Ann Mitchell en train d'écrire ; divers plans sur la distribution des journaux et leur achat ; graphique de croissance ; défilé des chiffres croissants ; encore des ventes de journaux ; amoncellements en piles de ces derniers ; pancartes manifestantes ; etc. Cette séquence prend fin sur le plan en plongée du maire envahi par une foule de manifestants.

Cet exemple est particulièrement parlant mais présente tout de même des difficultés formelles. La question de la surimpression mise en perspective avec l'insert se pose de manière générale puisque cette forme filmique brouille les frontières, la coupe nette, entre les plans. Pour autant, la séquence semble malgré tout fonctionner sur la mise en chaîne de différents inserts, notamment tous les plans sur les titres des journaux ou les détails gestuels. Cette séquence permet de figurer concrètement à la fois la croissance économique du journal, les répercussions des fausses

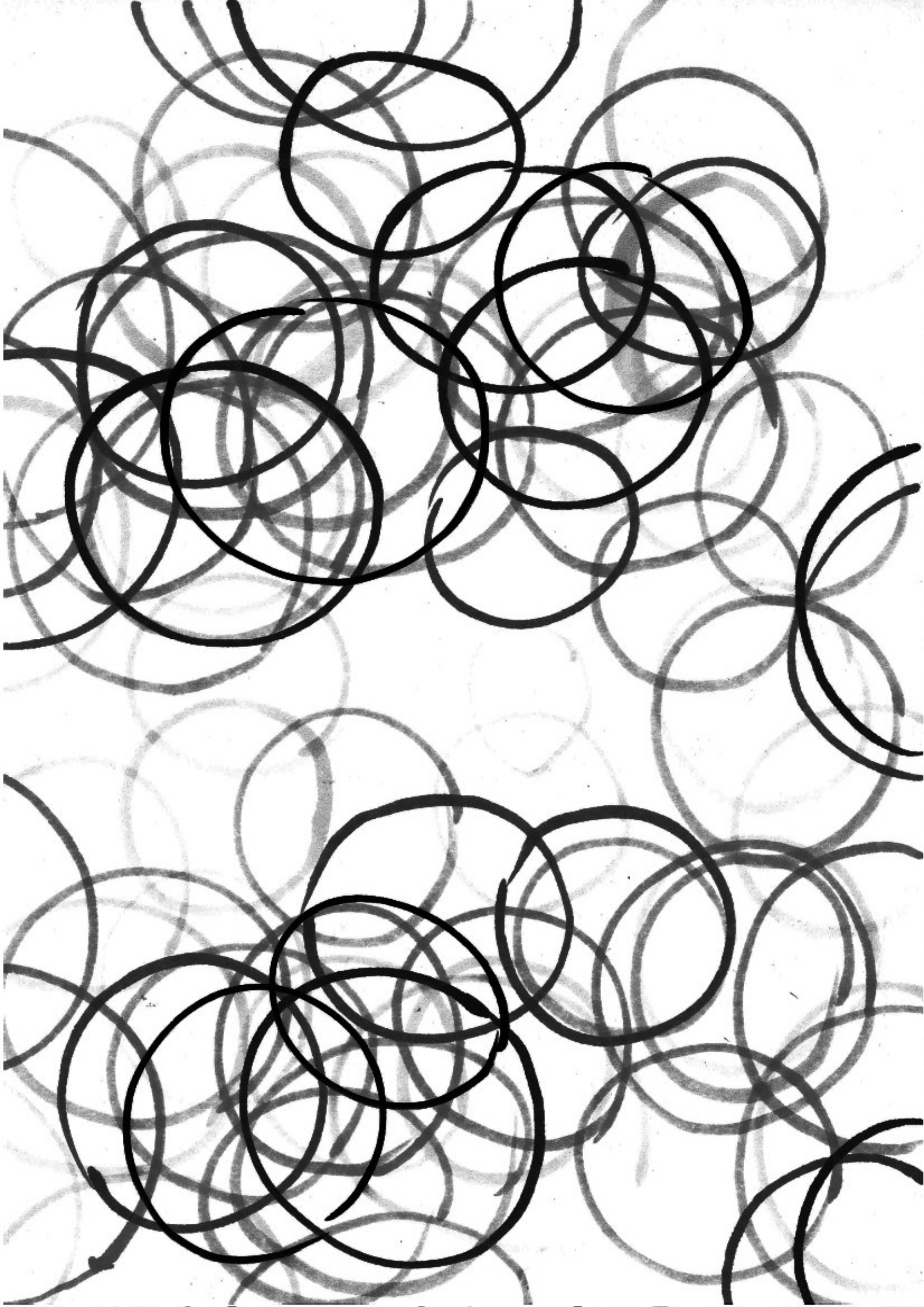
93 T.D.A. : « Vous êtes un homme dégoûté par toute civilisation. »

94 T.D.A. : « Je proteste »

95 T.D.A. : « Contre l'effondrement de la décence dans le monde. »

dénonciations, non sans être sincères, de John Doe ainsi que la condensation temporelle de ces actions. Ce qui sépare chacun des plans est leur temporalité respective, tandis que ce qui les rejoint est leur correspondance idéelle. Ici, il y a autant des sauts de point de vue que la présentation au spectateur de ce résumé et l'impossibilité de rattacher un plan à une scène identifiable dans la diégèse. Cette suite d'insert vient presque saisir l'idée du temps qui passe et de la dynamique de croissance que vit le journal de manière globale. Au fond, les inserts mis les uns après les autres, voire les uns sur les autres, proposent une stylisation, figurant concrètement la dynamique d'accélération autant relative à la diégèse qu'au récit.

De cette manière, rendre compte de l'ellipse permet de conserver la clarté du récit linéaire face aux quelques écarts de temporalité. Ces exemples peuvent sûrement aussi se retrouver dans le cas de l'introduction d'une analepse. Le but étant d'éviter au plus d'égarer le spectateur dans toutes les constructions temporelles et spatiales alternées. Il y a donc presque l'intention de tracer au mieux le chemin qu'emprunte le récit pour narrer son histoire. Un chemin clair. Cela peut en effet être très agréable pour le spectateur dont les efforts de compréhension sont réduits. Aussi, qu'est-ce que cela implique de réduire et de faciliter l'accès à l'histoire ?



1.3.2 – Visualiser l'entendement et l'imagination : coercition du narrateur

D'une certaine manière, faciliter la compréhension signifie ménager son spectateur. Ménager son spectateur signifie aussi restreindre les divagations cognitives face au visionnage d'un film. Le spectateur fait moins de supposition lorsque la narration est limpide.

Dans *Stalker* (Andreï Tarkovsky, 1979), il est impossible d'entrevoir, d'anticiper l'action suivante. Le spectateur est dans le noir vis-à-vis de l'avenir futur du récit. Comme si à chaque plan, à chaque scène, se faisait le film en direct. Cet effet est sûrement dû au manque de contexte. Le spectateur est placé *in medias res*, sans indicateur de lieu, de la période, de l'univers. L'histoire se déroule dans un mystère le plus total. Cela implique de multiplier les probabilités sur les directions que peut prendre le récit. L'insert semble être un outil qui réduit ses possibilités narratives. En donnant des informations contextualisantes, sa présence dans la narration endigue l'imaginaire du spectateur. Les interprétations sont moins nombreuses devant *L'Homme de la rue* que *Stalker*.

Ainsi, l'insert, en pointant les détails invisibles pour le besoin de compréhension, nie presque le hors-champ. Le hors-champ étant, selon Jacques Aumont :

Le hors-champs 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 présent⁹⁶.

Par conséquent, à tout prix fixer l'intelligibilité narrative, revient à empêcher l'entrée du potentiel autant dans le déroulement du film que dans l'esprit du spectateur. Ceci étant autant perceptible à l'échelle d'une scène et de sa construction spatiale que dans la construction narrative. Le hors-champ est relatif au cadre, mais, l'idée soulevée ici par Jacques Aumont semble faire parfaitement écho à un *hors-savoir*. Dans le sens où, moins il y a de hors-champ, plus l'espace est connu, et, inversement, plus il y a de hors-champ, plus l'espace est inconnu. En parallèle, plus un récit possède des informations explicatives, plus la suite devient logique et prévisible.

Innocence (Lucile Hadžihalilović, 2004) est un film choral qui suit le destin tour à tour de plusieurs petites filles. La séquence qui nous intéresse se focalise sur Alice : personnage très ambitieux et très travailleur. Elle souhaite de tout son cœur être choisie par la directrice de l'école

⁹⁶ Jacques AUMONT, *L'Oeil interminable: cinéma et peinture*, La Nouvelle édition., Paris, Séguier, coll.« Collection noire », 1995, p. 30.

car cela signifie avoir la possibilité de voir le monde extérieur de l'école. Pour cela, il faut être la meilleure danseuse. Malheureusement pour elle, la directrice choisit une autre petite fille. Alice sombre alors dans une torpeur muette. Elle est visitée par plusieurs personnages à tour de rôle : tout d'abord les filles de sa maisonnée, puis son professeure de danse, pour finir avec un personnage non-indentifiable, lui faisant la toilette. La séquence est marquée par un silence pesant. Plusieurs usages et occurrences d'inserts sont décelables dans cette séquence. Elle démarre par la traversée de la fenêtre, passant d'un plan subjectif aux détails des houppliers. Le regard d'Alice est définitivement tourné vers la fenêtre. Pourtant les plans suivants se superposant à ce regard ne correspondent plus à la vision de la fenêtre. Le sous-bois de la forêt. Le ponton vide sur le lac gelé. Le corps mort d'une grenouille flottant à la surface de l'eau glacée. Après la succession presque cadencée de ces plans, nous revenons sur Alice, les genoux dans les bras, face caméra le regard vide devant soi. Après un petit temps, ce plan est à nouveau interrompu par plusieurs plans. Le mur de brique recouvert de lierre qui encercle le domaine de l'école. Un premier raccord dans l'axe, laissant mieux apparaître le papier sur lequel est inscrit le vœu d'Alice, placé ici quelques séquences auparavant. Un second raccord dans l'axe, rendant le bout de papier plus évident encore. Le mur à nouveau, en plan plus large, mais, cette fois-ci, cadrant un autre pan plus décharné. Pour revenir sur le plan d'Alice face caméra, cette fois décidée à bouger et à sortir de son lit⁹⁷.

Ce dernier segment d'inserts est intéressant car il semble presque que ce sont ces plans qui incitent Alice à se mettre en mouvement. Superposés à son visage fermé, introspectif, pensif, ces plans semblent presque rendre compte du cheminement de pensée du personnage. Puis au-delà de la pensée, de ses intentions. En effet, dans la séquence suivante, Alice grimpe le mur pour sortir seule et indûment de l'enceinte de l'école. En fonctionnant certes sur la suggestion, les inserts donnent à voir, à travers la projection mentale d'un personnage, la suite du récit. Au fond, ces inserts sont des analepses. Autrement dit, un futur rendu présent. Au fond, ces inserts rendent visible l'action imminente d'une autre face que le fait la bombe dans l'exemple d'Hitchcock. L'information de la bombe donnée en avance au spectateur lui donne une prospection claire sur ce qu'il risque de se passer. Ici, il y a presque la même idée : prévisualiser un événement à venir en passant par la figuration d'une image mentale. En réalité, ce n'est pas l'événement tel qu'il se déroulera qui est montré, mais bien l'initiation individuelle, le germe par la matérialisation d'un désir, de l'événement plausible. Tant que nous n'avons aucun indice sur l'état d'Alice, car figé par l'émotion, le spectateur ne pouvait plus entrevoir l'avenir d'Alice. L'action est rebattue, est

97 Voir annexe n°5.

redistribuée avec la figuration d'un mouvement mental. Au fond, l'insert semble condenser ou catalyser un basculement narratif, donnant ainsi un indice sur la suite des événements. Cet événement de l'histoire était encore inconnu du spectateur : l'insert en dessine l'éventualité, la prémisse.

D'une autre manière, les inserts subjectifs permettent de bien se rendre compte de cette idée. De cette forme de coercition.

En étant illustré, le conte est privé d'une grande partie de la signification personnelle qu'il peut avoir ; on impose à l'enfant les associations visuelles de l'illustrateur et on l'empêche d'avoir les siennes propres⁹⁸.

À travers l'exemple de l'enfant, Bruno Bettelheim expose l'idée qu'une image, une illustration, fige une représentation mentale vivace, mouvante, personnelle et unique. L'illustration cloisonne les possibilités d'imagination. Au-delà de l'enfant, sujet du livre de Bettelheim, cet effet de cloisonnement de l'imaginaire se retrouve chez un lecteur adulte. L'image illustrative, dans un texte, oriente la représentation mentale. L'image produite par la réception du récit est nourrie par les couleurs, les formes, les traits, la spatialisation choisie par l'illustrateur. Autrement dit, l'image mentale du lecteur est contrainte par l'illustration, ce qui provoque l'uniformisation des images mentales entre les individus puisqu'elles dépendent chacune d'une représentation commune.

Parallèle fortuit : *Dodes'kaden* est aussi un film choral. Il dépeint en alternance les quotidiens respectifs des habitants de ce bidon-ville, ancré dans un univers complètement fabuleux. L'arc narratif qui nous intéresse ici est celui autour du père et de son fils vagabonds. Sans domicile, s'abritant dans la carcasse d'une Citroën 2CV, le père commence à imaginer leur maison idéale. Cette action s'étend sur quatre séquences, séparées par les arcs narratifs des autres personnages.

Ainsi, dans la première séquence, le fils revient du centre-ville avec les restes de nourritures qu'il a réussi à mendier. Le père, alors à moitié endormi dans la carcasse de taule qui leur sert d'abri, se redresse pour reprendre la conversation initiée plus tôt. Celui-ci commence à bâtir sa maison dans son imaginaire par le portail en décrivant ses désirs à voix haute. Les deux personnages sont cadrés de face. Le fils ne semble pas entièrement porter attention à ce que raconte son père. Une fatigue remarquée par ce dernier par ailleurs, mais vite ignorée. Les répliques du père sont inspirées, celles du fils sont brèves. Le regard du père est dirigé vers le lointain, vers l'espace

⁹⁸ Bruno BETTELHEIM et Théo CARLIER, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, coll. « Collection "Réponses" », 2003, p. 82.

imaginaire qu'il semble élaborer ; le regard du fils est orienté vers le bas, plein d'ennui ou d'indifférence. Ce plan de face suit le mouvement du père, par des panoramiques d'accompagnement, conservant ce dernier dans le cadre et délaissant le fils. Alors, une coupe permet un changement d'axe, passant à un cadre en 3/4 face, le père au premier plan dessinant dans le vide avec ses mains une esquisse du portail qu'il imagine. Le fils est au second plan, regardant son père, maintenant, porté dans un espace mental. Une musique de fosse mystérieuse, intrigante, se lance. Ici apparaît à l'écran un plan aux couleurs vives, sans profondeur de champ et à la composition frontale : un bleu uniforme délimite la moitié haute du plan, un parterre de gazon verdoyant sur la partie basse, et, au centre, un premier portail « à l'occidentale ». C'est sur cette base que se construira l'image de la maison au fur et à mesure des apparitions. Cette première occurrence fait apparaître, par le trucage de la coupe, d'autres types de portails, de manière synchronisée avec les répliques du père. Nous revenons au plan de face, le fils à gauche du cadre, le père à droite. Insert à nouveau. Le père, le regard toujours dirigé vers le lointain, dit au fils : « Regarde ». Alors, le regard du fils se dirige très légèrement vers le hors-champ, dans la même direction que celui de son père, comme pour tenter d'apercevoir aussi cette vue. Cependant, le fils revient toujours à regarder son père faire la description de cette maison idéale⁹⁹.

Au fond, les autres séquences jouent du même dispositif : le père est accaparé par le lointain imaginaire tandis que son fils reste accroché aux choses concrètes de l'espace qu'il parcourt. Pourtant, il ne casse jamais le lien que son père a avec ce lointain et, malgré son impossibilité d'accéder à l'image mentale, il continue à commenter et à conforter son père. L'image mouvante, mentale, de cette maison en devenir, est nécessairement le fruit de l'imagination du personnage du père. Un personnage presque aspiré par cette vision. Une vision en plus spatialisée : le père regarde vers le lointain. Il n'est jamais pensif, recroquevillé sur lui-même.

Aussi, il est évident que cette vision est le produit de l'esprit de ce personnage et uniquement de celui-ci. Ces plans sont une vision, presque une hallucination qui prend forme parce que le personnage la convoque. L'insert permet ainsi de donner une forme à l'invisible, à un espace qui n'appartient pas à la diégèse en elle-même, mais correspond à une projection contiguë de celle-ci. Après tout, la manière dont sont mises en scène ces visions se rapproche d'un champ-contrechamp : le personnage pose et réagit à ce qu'il voit derrière la caméra et, par un changement de plan, le

99 Voir annexe n°6.1.

spectateur est aussi témoin de cette vision. Cependant, est-ce que nous pouvons réellement rattacher cette vision, cette image mentale au personnage?

D'une certaine manière, il est impossible de représenter fidèlement une image issue de l'imagination. Pour comprendre cette idée, il faut revenir à la conception de Kant de la notion de schème et d'images :

Le schème du triangle ne peut jamais exister ailleurs que dans la pensée, et il signifie une règle de la synthèse de l'imagination en vue de figures pures dans l'espace. Un objet de l'expérience, ou une image de cet objet, atteint bien moins encore le concept empirique, mais celui-ci se rapporte toujours immédiatement au schème de l'imagination, comme à une règle de la détermination de notre intuition, conformément à un certain concept général¹⁰⁰.

Il ajoute :

Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'*image* est un produit de la faculté empirique de l'imagination productive, que le *schème* des concepts sensibles est un produit et en quelque sorte un monogramme de l'imagination pure *a priori*, au moyen duquel et d'après les images sont d'abord possibles ; [...]¹⁰¹.

Au fond, matériellement, il est impossible de reproduire la vision de l'esprit, l'image de l'imagination telle qu'elle est conçue. La maison qu'imagine le personnage du père ressemble certainement à autre chose dans son esprit, puisqu'il est impossible de reproduire à l'identique le schème de cette maison imaginée. Puis, d'une certaine manière, le personnage étant en processus de création, semble se rapprocher, toujours chez Kant, aussi de l'Idée esthétique :

En un mot : l'Idée esthétique est une représentation de l'imagination, associée à un concept donné, qui, dans le libre usage de celle-ci, est liée à une telle diversité de représentations partielles que nulle expression désignant un concept déterminé ne peut être trouvée pour elle, et qui en ce sens permet de penser, par rapport à un concept, une vaste dimension supplémentaire d'indicible dont le sentiment anime le pouvoir de connaître et vient introduire de l'esprit dans la simple lettre du langage¹⁰².

Le personnage est, sur le concept de maison, en train d'élaborer une idée esthétique. Quelque chose d'indicible, de surabondant, impossible à fixer. Par conséquent, l'idée représentée avec l'insert ne semble qu'être une interprétation de ce à quoi pourrait ressembler le résultat de cette idée

100 Immanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio Essais », n° 145, 1990, p. 192-193.

101 *Ibid.*, p. 193.

102 Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, coll.« GF », n° 1088, 2015, p. 303.

esthétique. Dans l'esprit, la conception de la forme est infinie ; à l'écran, elle est unique et figée. Ce choix de figurer l'idée n'est que du chef du narrateur. Bien que le personnage ne soit aussi qu'une entité fictive et imaginative, il semble tout de même impossible de rattacher à l'action « imaginer », une action fluide et insaisissable, un résultat matériel. Au fond, l'insert ne semble donc être qu'une interprétation des possibilités de formes en processus dans l'esprit du personnage. De plus, en figeant le processus imaginatif du personnage, et, en le rendant visible en s'adressant au spectateur, le grand-imagier interrompt aussi le processus imaginatif du spectateur. Imposer l'image de cette maison revient à contredire l'action *imaginer* du spectateur. Nier ses capacités de projections mentales. Peut-être même nier l'individualité du spectateur, puisque, si nous revenons à Bettelheim, en illustrant les répliques du père par une image, « on l'empêche d'avoir les siennes propres ».

Au fond, figer les images revient à empêcher le spectateur d'inventer ou de supposer. Il y a un effet de rabattage ou de guidage. Il n'est pas vraiment autorisé à explorer le film comme il le souhaite. Le spectateur est soumis à des limites de divagation. Il est renvoyé à son propre statut, impossible d'agir et de connaître, ou, du moins, le droit d'agir et de connaître lui est défendu par les choix du *supposé-narrateur*. Aussi, l'insert possède-t-il toujours cette fonction monstrative astreignante ? A-t-il toujours un rôle de guide ?

1.3.3 – Insert gravitique : ouvrir le récit

Dans un autre passage de *Dodes'kaden*, le conducteur de tramway imaginaire est en service. La séquence tranche beaucoup avec la précédente, se terminant sur un silence, donc autant coupé par le *cut* franc que par le lancement de la musique de fosse fluette et candide associée au personnage du conducteur. Le conducteur est filmé de profil dans un plan américain, à l'arrière-plan peint, aux couleurs rougeoyantes et orangeâtes. Sur ce plan se superposent divers inserts, aux sujets indifférenciables : un insert circulaire orange, peut-être un couché de soleil ; un insert bleu, probablement une lune ; un autre insert orange. La voix du conducteur répétant « Dodes'kaden » se superpose à ces inserts. Ici, le volume de la musique se réduit avec le plan de demi-ensemble, de face du conducteur qui réduit la cadence, à l'arrière-plan de débarras colorés, et bascule sur un autre rythme musical, plus doux. À nouveau, plusieurs inserts se superposent, initiés par le cri de joie du conducteur, très certainement le mime du sifflet du tramway : une voie lactée ; un cercle jaune sur fond vert ; un demi-cercle orange sur fond bleu ; un croissant de lune et quelques nuages. Enfin, un

plan en plongée, un arc-en-ciel au premier plan et une entrée de champ du conducteur par le coin haut à gauche du cadre, traversant en diagonale. La séquence s'achève avec la musique de fosse et la voix du conducteur s'évanouissant doucement, laissant seulement retentir le souffle du vent, sur un insert d'un sac en plastique suivi en panoramique d'accompagnement¹⁰³.

Tout d'abord, les inserts ne semblent pas figurer concrètement une figure, un objet. Ces inserts sont à la limite de l'abstraction, réduisant leur contenu à des formes géométriques, à des aplats de couleurs, et des jeux de textures par le flou. Ces plans suggèrent des astres, des lunes, l'espace. Ils ne proposent aucune certitude sur le sujet représenté. Rien n'est réellement identifiable.

De cette manière, le spectateur est obligé de projeter des suppositions, de rattacher à ces abstractions, par connaissance, à un concept dont l'idée se rapproche de sa forme empirique, comme l'exemple de l'assiette chez Kant.

Dans toutes les subsomptions d'un objet sous un concept, la représentation du premier doit être homogène à la seconde représentation, c'est-à-dire que le concept doit contenir ce qui est représenté dans l'objet à subsumer sous lui, car c'est ce que signifie précisément l'expression : un objet est contenu sous un concept. Ainsi le concept empirique d'une *assiette* a de l'homogénéité avec le concept géométrique pur d'un *cercle*, puisque la forme ronde qui est pensée dans le premier se laisse intuitionner dans la seconde¹⁰⁴.

La forme et les couleurs dans ces inserts renvoient directement au concept de soleil ou de lune, mais n'en restent pourtant pas à la captation directe. Autant il y a une liberté et une inventivité de la part de Kurosawa dans la manière de mettre à l'écran, par le sujet pro-filmique, les astres dont le filmage est impossible pour l'époque. Il se sert de l'univers onirique de son récit pour parvenir à figurer ces visions cosmiques, ou inversement par ailleurs. Dans les deux cas, ces inserts possèdent un caractère imaginaire indéniable et, ce rêve ne semble pas tout à fait appartenir au personnage. Autrement dit, ces inserts ne paraissent pas être des images mentales, des inserts *subjectifs*.

Si nous regardons bien, ces inserts viennent se superposer au conducteur mais d'une manière très différente du père et sa maison imaginaire. Le conducteur n'est pas pensif mais en action. Il ne produit pas ces images par la pensée vraisemblablement. Les plans se succèdent sans réelles connexions ni ordre particulier, puis, ne sont pas réellement issus de l'espace contigu. En effet, bien

103 Voir annexe n°6.2.

104 I. KANT, *Critique de la raison pure...*, op. cit., p. 190.

que le bidonville ait un caractère fantastique¹⁰⁵, il reste impossible d'associer ces formes abstraites, ce ciel étoilé, ce croissant de lune, comme appartenant à l'espace diégétique. Pourtant il est autant impossible de les dissocier complètement de l'univers du récit. Il y a comme une fine particule qui sépare l'intradiégétique et l'extradiégétique. Ici, ces inserts se trouvent pile entre les deux. Ils font autant partie de l'univers diégétique qu'ils n'ont aucun ancrage tangible au sein de celui-ci. En somme, ces inserts n'ont ni ancrage spatial ni ne sont rattachés à l'imagination d'un personnage ni même à l'ajout extra-diégétique. Une sorte de porte ouverte à toutes les intuitions et à la multiplication personnelle des interprétations. Les inserts ouvrent aux éventualités, aux possibilités, contre-disant l'usage exprimé précédemment. Cela semble possible justement par l'indétermination de l'appartenance diégétique de ces inserts qui gravitent autour du personnage.

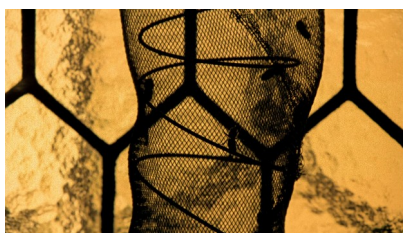
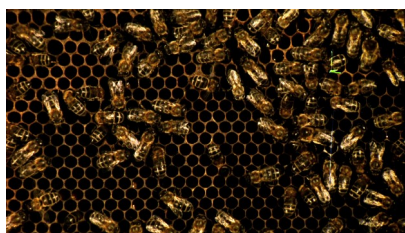
Au demeurant, dans le film, ce type d'apparition n'est pas fréquent. Le martellement d'images du genre, sans connexions entre elles, complètement détaché de point de vue, n'est observable seulement lorsque le récit se concentre sur le conducteur de tramway. Déjà au générique, où chaque nom de poste faisait partie intégrante du tramway, fragmenté par des plans serrés. Un tramway qui s'avère être le fruit de l'imagination du conducteur cette fois-ci. De même pour la fragmentation de l'espace de la maison et des dessins d'enfants, séquence sur laquelle il faudra revenir. Dans sa globalité, le film possède les attributs classiques de la mise en scène d'Akira Kurosawa, autrement dit, des plans longs, travaillant avec la position des corps dans le cadre et dans la profondeur de champ et, surtout, peu de coupes entre les plans. La séquence analysée ici détonne avec le reste du film par ce changement de régime et, notamment, par l'absence de point de vue intradiégétique de ces inserts. En résumé, l'utilisation de l'insert dans ce film, sans ancrage par le personnage, tourne autour du conducteur de tramway. Ces images semblent presque léviter, graviter autour de ce personnage sans que ce dernier n'en soit la source.

Cette gravitation semble ainsi agir de manière complètement opposée à l'idée d'une restriction de l'imaginaire. Le spectateur est ouvert à d'autres espaces sans pour autant être totalement déboussolé. En utilisant l'univers du récit de manière anti-naturaliste aussi dans la construction de son énoncé, le narrateur permet presque une parenthèse dans la ligne principale de son récit. Une respiration ponctuelle. Pour autant, le spectateur n'est pas arraché à l'action principale ou projeté dans une narration parallèle. Les inserts restent relatifs, à la fois, à l'esprit fou et rationnel du

¹⁰⁵ « Qui n'est qu'une construction de l'imagination, n'a aucun fondement dans la réalité. ». Source : Trésor de la Langue Française informatisé. .

conducteur de tram dans ce cas là. Au fond, ces apparitions flottantes ont presque un effet méditatif, plutôt perceptible dans les films modernes et contemporains par ailleurs.

Cet effet *gravitique* est aussi perceptible autour de tout un film plus qu'autour d'un personnage. Dans *L'Esprit de la ruche* de Victor Erice (1973), des inserts ponctuent le récit : la montre du père, les abeilles sur leurs alvéoles, puis plus tard, dans leur tunnel de grillage, les icônes d'anges, la bougie, la trace de pas près du puits, la lune qui surplombe la fugue d'Ana, etc. Soit intégrés dans des séquences à part entière, mis en relation avec d'autres plans pouvant eux aussi être qualifiés d'inserts dans une certaine mesure, ces plans ne semblent pas servir d'information, du moins pas uniquement. Le film joue énormément de manière générale sur le mystère, le non-dit, notamment par son atmosphère silencieuse, les lettres au destinataire inconnu, les allers et venues des personnages injustifiés, par ses plans longs ou ses séquences sans actions déterminante. En somme, le film prend le parti pris de bâtir son récit autour de l'ignorance et de l'innocence, comme pour prendre le rythme des deux petites filles.



Aussi, les inserts, dans ce film, n'apportent aucun éclairage sur ce qu'il se passe concrètement dans l'histoire. Pourtant, ils pointent, mettent en lumière, placent au premier plan, des éléments. Ces images sont, par ailleurs, souvent accompagnées de musiques extra-diégétique soulignant d'une part le caractère merveilleux et imaginaire inhérent au film et aux enfantillages. D'une certaine manière, nous retrouvons avec ces inserts cette tension entre extra-diégétique et diégétique. L'image en elle-même fait partie de l'espace diégétique et la musique semble élever le sujet ou la figure pro-filmique dans une autre dimension. Dans le cas de *L'Esprit de la ruche*, les inserts semblent participer à élever le réel vers l'irréel, autrement dit, vers une dimension fantastique. Ces plans ne correspondent pas à la vision ou la perception d'un personnage mais gravitent au sein même du récit, surplombant l'univers. De sorte à presque provoquer ou souligner le flottement de l'esprit inventé par les petites filles que la pression de la guerre en hors-champ.

L'insert n'est donc plus uniquement un outil qui explicite, mais il devient suggestif. Ce basculement d'effet reste relatif à l'idée d'une négation du hors-champ en ramenant dans l'image

l'invisible. Tous les inserts qui grossissent un détail ne sont donc pas explicatifs. Les inserts capturent ou participent à l'élaboration d'une ambiance ou d'une atmosphère en gravitant sans but évident autour de personnages ou au sein du film lui-même.

De plus, cet effet gravitique suggestif revient presque à l'effet décrit par Vincent Amiel dans son analyse des plans de clôture de certains films. Il analyse plusieurs cas de fin de film qui ne ferme pas le récit mais en propose une échappée¹⁰⁶. En somme, il semble presque que l'insert *gravitique* possède les mêmes qualités et propose une trouée dans la ou les lignes narratives. Ponctuellement, ces inserts ouvrent sur un horizon plus lointain que le film lui-même. Au-delà de l'informatif, il y a donc une recherche sensible au-delà de l'idée de choc que l'on retrouve dans *Psychose*. En somme, il existe un usage de l'insert presque poétique, qui se détache d'un montage organique et du besoin de conserver le spectateur dans une dynamique fluide et restreinte, inhérente à la fabrication d'un objet filmique où tous les éléments sont inter-dépendants.

Par conséquent, remarquons là encore que les grossissements de détail, les effets loupe, ne sont pas nécessairement explicatifs. Là encore, Metz propose la qualification d'un sous-genre à travers un effet au lieu d'en décrire le fonctionnement dans le récit ou dans le montage. Cela rejoint les remarques de ce type sur l'extra-diégétiques et la métaphore pure. D'une part, la plupart des exemples employés pour le moment sont pris avant 1965, hormis quelques exceptions. De cette manière, il était plus commode d'envisager ces sous-types d'inserts. Ces exceptions dans les exemples convoqués sont ainsi souvent les révélatrices de cette incohérence, indépendante de la volonté de Metz. Par ailleurs, il semble que, par la suite, Metz arrivait déjà aux conclusions apportées ici sur l'insert sans vraiment en faire de liens directs. « L'« orientation objective » est un registre des plus courants¹⁰⁷ » mais ne semble pas mettre l'insert dans sa liste. Peut-être se trouve-t-il dans le « etc » ? Sur ce cinéma post-moderne il écrit :

Dans la même perspective, le cinéma « post-moderne », celui qui est venu après la « mort du cinéma », le cinéma commémoratif, *posthume*, pourrait se caractériser tout entier par la reprise systématique des anciens tics d'énonciation,

¹⁰⁶ Dans les films cités par Vincent Amiel, il y a entre autres, *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959), *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1949), etc. « Un montage "ouvert" », in *Esthétique du montage*, 5e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2022, p. 126-131.

¹⁰⁷ C. METZ, *L'Énonciation impersonnelle ou Le site du film...*, op. cit., p. 159.

leur torsion amplifiante et leur transformation en instruments d'un style ou marqueurs d'une manière¹⁰⁸.

De cette manière, si nous devons résumer, les inserts, qu'importe le sous-type, se rapportent toujours à une adresse spectatorielle. Cette adresse implique nécessairement un point de vue neutre, aussi appelé ocularisation zéro par Gaudreault et Jost. En s'adressant au spectateur et en proposant une saute de point de vue, caractérisable comme une ponctuation du fait de l'éphémérité de l'insert, l'instance de l'énonciation narrative et cinématographique est rendue décelable par le spectateur. L'adresse ouvre aussi la porte à l'affirmation d'un point de vue, d'un jugement, sous forme de commentaires déclinables, sur le récit en cours. En s'adressant de la sorte au spectateur, en présentant l'image à voir, le narrateur facilite tout autant la compréhension du récit comme il contraint l'imagination de son spectateur. Du moins, avec une utilisation plus poétique que narrative, l'insert peut ouvrir le récit aux diverses inventions du spectateur.

Comme remarqué quelques fois déjà, il semble que l'insert ne soit pas réductible à son action dans le récit, dont l'apport d'information semble être l'intention initiale dans le cas d'un montage organique. Aussi, il semble que le sous-type d'insert, qualifié de *déplacé*, fut quelque peu négligé par moments. Bien que l'autonomie significative puisse être perceptible dans la manière dont l'insert est utilisé dans la narration, cet aspect ne semble pas suffisant pour comprendre comment se manifeste l'insert. Il y a nécessairement un fonctionnement esthétique indépendant de la narratologie et cette hypothèse vient de l'utilisation sensible dont peut jouir l'insert. Cet insert *déplacé* est décrit par Metz comme vu précédemment¹⁰⁹. Ici, il décrit un phénomène relatif au découpage de l'espace filmique, totalement en contradiction avec la manière dont il décrit les autres sous-types. Contrairement à l'insert explicatif qualifié par son but ou son rôle dans le récit, contrairement à l'insert extradiégétique déterminé par sa possibilité discursive et en sous-entendu en relation avec les plans voisins, contrairement à l'insert subjectif désigné relativement au personnage et à un aspect psychique, l'insert *déplacé* est décrit uniquement par le déplacement d'un espace étranger à un autre sans réellement y placer d'« interprétation » dans l'usage de la diégèse. Pour faire simple, il ne décrit pas la fonction recherchée dans son exemple de l'introduction des poursuivants dans une séquence des poursuivis.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰⁹ Voir citation p. 7.

Peut-être la démonstration ici est-elle hasardeuse, mais il semble qu'il y ait, même chez Metz, intuitivement l'idée d'un fonctionnement indépendant de la signification que porte l'insert. L'insert est définissable au-delà de sa qualité de syntagme. De signifiant autonome.

2 – L’interpolation : une dénaturation ?

Aussi, la question de l’interpolation dans la caractérisation de l’insert chez Metz est primordiale. Déjà évoquée précédemment sous le prisme de la narratologie, il semble désormais important de basculer sur le plan de la construction esthétique par la manière dont est pensée le montage. L’interpolation peut donc être perçue par la manière dont le récit propose un point de vue neutre ponctuel en un plan. De se détacher ponctuellement d’une focalisation intradiégétique, présentant le point de vue du narrateur. Comme la fabrication d’un pont, d’un virage alternatif, dans le chemin narratif principal. Cependant, au-delà de l’idée vague qu’il est possible d’avoir de la définition du mot *interpoler*, que signifie-t-il vraiment ?

Dans un premier dictionnaire, nous pouvons trouver la définition suivante :

- Insérer dans un texte des mots ou des phrases, soit pour éclaircir, soit pour compléter, soit pour dénaturer le sens¹¹⁰.

Voici deux autres définitions :

- Introduire dans un texte, par erreur ou par fraude, des phrases, des mots, des éléments qui ne figuraient pas dans l’original.
- Modifier un texte en plusieurs endroits au point qu’il s’en trouve dénaturé¹¹¹.

La notion de dénaturation est redondante et transparaît à travers chacune de ces définitions. Comme si la question de l’interpolation impliquait nécessairement l’existence première d’un objet dont la nature changerait avec l’ajout d’un morceau. Cependant, cela semble être difficilement le cas au cinéma, notamment vis-à-vis de la notion d’insert. Il faudrait qu’une première version du film soit montée, une version achevée, avant d’y ajouter ces plans supplémentaires ? De même sur l’échelle d’une séquence. Pourtant, dans la plupart des exemples pris précédemment, à aucun moment nous ne doutons de l’usage primaire d’un insert dans le montage. Dans *L’Inconnu du Nord-Express*, l’insert sur le briquet ne semble pas être un caprice de dernière minute, ajouté dans le récit après avoir bâti l’œuvre dans son ensemble. Le terme *dénaturé* implique aussi une notion de changement, de modification, de transformation. L’ajout d’un insert impliquerait-il une altération

¹¹⁰ Source : Le Littré.

¹¹¹ Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

systématique, cette fois-ci sur un plan esthétique ? Cette idée d'ajout ou de changement est même plus appuyée si nous reprenons l'étymologie du mot interpoler qui vient de *interpolare* (« refaire, donner une nouvelle forme¹¹² »).

De cette façon, relevons la présence implicite de deux pôles : la continuité légitime et principale contre l'ajout mâtiné et peut-être accessoire. Ainsi, de quelle manière pouvons-nous entrevoir ce caractère interpolé dans l'usage de l'insert au sein de la chaîne filmique, sur le plan filmique ? Où se trouve le syntagme original et de quelle manière l'insert y est-il étranger ?

Il semble, en résumé, important de voir comment l'aspect d'interpolation se manifeste, sur quel plan, dans quel cas, ainsi qu'observer quelles sont les limites que pose cette caractérisation.

112 Source : Dictionnaire de l'Académie Française, 9^e édition

2.1 – *L’insert : un plan anticipé*

2.1.1 – *Le découpage : prévoir et chorégrapier*

Au fond, il semble que l’insert soit toujours, ou du moins souvent, anticipé dans le découpage. Notamment dans le but de s’adresser au spectateur par ailleurs. En effet, lorsqu’il est question de fournir une information, cela implique naturellement que cette information soit déjà présente dans le scénario et donc, prise en compte dans le découpage.

Ce que l’on appelle « découpage technique », et qui est plus communément désigné aujourd’hui sous le terme simple de « découpage » est l’opération effectuée à partir du scénario, qui vise à distinguer les plans successifs dont le film serait fait¹¹³.

Autrement dit, d’après cette citation de Vincent Amiel, le découpage technique permet d’entrevoir et de prévoir le montage. Plus exactement, il permet de délimiter la matière nécessaire au montage. De toutes évidences, sans tournage, sans l’opération de captation du réel, le montage ne peut se faire et perd toute sa signification et son utilité. Puis, le découpage donne aussi le souffle de la mise en scène et de l’apparence globale finale du film comme l’indique Vincent Amiel :

Ce sont des choix effectués sur le papier, avant le tournage, mais ce sont déjà des choix cinématographiques, indissociables de la vision que le spectateur aura de l’action qui lui est montrée¹¹⁴.

Il y a donc un but à l’insert qui doit être prévu dès le tournage pour pouvoir être introduit dans la continuité filmique. L’insert semble être un outil de création non pas à ajouter mais à intégrer de prime abord. Cela signifie que l’insert est prévu.

Le meilleur exemple pour soulever cette idée est très certainement le cas des films d’animation. En effet, contrairement aux films en prise de vue réelle, le montage dans les films d’animation est obligatoirement prévisualisé, du début à la fin, par des story-board ou autres techniques, avant de commencer à animer. Nous pourrions presque dire que le montage se fait en premier, voire que le

113 V. AMIEL, *Esthétique du montage...*, op. cit., p. 13.

114 *Ibid.*

découpage et le montage se fusionnent dans une même action. Certainement pour des questions autant techniques que pécuniaires, les enchaînements de plans, les différentes planches sont nécessairement préparés en amont.

L'animation permet une reconfiguration du monde différente du cinéma de fiction et, ceci implique de faire des choix de représentation. Voici ce qu'écrit Sébatien Denis à propos de l'animation :

L'animation rompt donc radicalement avec le principe de reproduction mécanique du réel pour proposer une représentation artisanale se construisant dans la longue durée¹¹⁵.

Aussi, dans la même veine, Dick Tomasovic parlait du cinéma comme d'un art qui capte le temps et le manipule, autant que l'animation le modèle¹¹⁶. Par ailleurs, Tomasovic affirmait aussi que la notion de plan était caduque dans le cas de l'animation car la coupe est en réalité faite entre les photogrammes et est falsifiée dans sa tentative d'imiter le langage des films en prise de vue réelle la plupart du temps¹¹⁷. Par conséquent, les transmutations des figures par la technique d'animation, les transformations des sujets naîtraient de cette caractéristique. Pour la plupart des films d'animation, ces propriétés et possibilités figuratives pourtant ne se réduisent qu'à l'imitation de la grammaire cinématographique de films en prise de vue réelle. Ainsi, au sein d'un film d'animation, l'insert semble soutenir cette idée car, quel est l'intérêt pour un animateur de film de dessiner, d'animer un plan d'objet fixe ? Dans le monde merveilleux des formes indéfinies et aux transformations infini, les animateurs se contraignent à l'insert comme dans l'usage d'un film en prise de vue réelle.

Reprenons le cas de *Ponyo sur la falaise*, évoqué précédemment : pourquoi intégrer un insert sur les gestes ou la nourriture ? Dans un film où la métamorphose est extrêmement présente par ailleurs, un film dont la technique permet ces métamorphoses, pourquoi s'attarder sur ces plans qui font rupture dans la continuité de point de vue ? Ici, il semble presque que ces inserts sont incrustés dans la suite de plan pour donner à voir une essence réaliste allant au-delà de leur pertinence narrative. Une fascination est accordée à ces plans, tant dans le plaisir du dessin que dans celui de sa

115 Sébastien DENIS, *Le cinéma d'animation*, 2e éd., Paris, A. Colin, coll.« Cinéma/arts visuels », 2011, p. 4.

116 Dick TOMASOVIC, « Images métamorphes : le montage en question dans le cinéma d'animation » : [séminaire Pour une histoire des formes de montage, 14 décembre 2024, Paris].

117 *Ibid.*

propre vision. D'une certaine manière, dans la réplique fidèle du monde réel, une forme de poésie naît, s'imprégnant du réel comme matière première au lyrisme.

Dans *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988), les inserts sur la ville¹¹⁸ ont presque un intérêt purement plastique en cherchant le plaisir de retranscrire la lumière par le dessin. Au fond, dans ces deux exemples, l'insert donne une opportunité aux artistes dessinateurs ou coloristes d'y trouver un intérêt dépassant le besoin de la narration. Ceci se faisant, sans pourtant négliger l'action. D'une certaine manière, les inserts dans *Ponyo sur la falaise* servent un intérêt de mise en scène et sont essentiels dans la construction de l'atmosphère et de l'avancée du récit. Ponyo découvre une autre culture, un autre monde que celui auquel elle est habituée. Cette découverte passe par les détails quotidiens. Il est prévu d'intégrer ces plans, *a priori*, inutiles. Du temps est dépensé pour mettre en forme l'immobilité dans un art où la mobilité fait partie de son essence. L'insert est délibérément dessiné et animé : il ne peut pas être le fruit d'une décision détachée de la construction globale du film. Il y a nécessairement une pensée logique dans son placement dans la chaîne filmique et pour la narration.

Ce type de démarche n'est ainsi évidemment pas étranger au film de prises de vue réelles puisque les films d'animation se claquent sur leur grammaire développée dans ce type de film. Les détails sont prévus et peuvent même faire partie intégrante d'une chorégraphie bien huilée. Dans les scènes chorégraphiées, il existe une dynamique adéquate de la captation complète et sans coupe de la prestation afin d'en saisir toute la virtuosité sans trucs, revenant à l'idée du montage interdit chez Bazin¹¹⁹ ; et, une autre, au contraire, partisane du sur-découpage et des modifications extrêmes du médium afin de construire une dimension spectaculaire filmique, en parallèle de l'espace pro-filmique. En outre, l'insert joue un rôle notable dans le deuxième cas.

Hero est un film de Zhang Yimou (2002), de *wu xia pian*. Le film repose sur un récit rapporté au roi de Qin par « sans nom ». Celui-ci aurait abattu trois des ennemis du roi : « Ciel étoilé », « Lame brisée » et « Flocon de neige ». La séquence qui nous intéresse se concentre sur l'affrontement entre « Lune » (Zhang Ziyi) et « Flocon de neige » (Maggie Cheung). Lune vient d'apprendre que Flocon de neige a tué, malgré elle lors d'un duel, son maître, Lame brisé. Ici, Lune est furieuse tandis que face à elle se tient Flocon de neige stoïque, froide aux provocations de sa future adversaire. Le combat est inévitable : Lune assaille Flocon de neige qui se défend.

118 Voir annexe n°7.

119 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7e art », n° 60, 1985.

Cette séquence se construit autour de ce combat chorégraphié. Des plans d'ensemble ou de demi-ensemble saisissent les mouvements aériens des deux combattantes, toujours au ralenti, tantôt fixes, tantôt en panoramique d'accompagnement. Les angles de caméras sont exacerbés en raison de la proximité de la caméra et des actrices dans certains cas. D'autres fois, la longues focales écrase la profondeur de champ, amplifiant le flou en arrière-plan. Puis, ponctuellement, des inserts sur les épées, les bouts de cheveux, les feuilles d'arbre, les pieds, s'intercalent dans la continuité. Notons que, par moments, la séquence peut avoir des à-coups, des *jump cuts* invisibles : les actions des personnages sont parfois répétées d'un plan à l'autre, ou alors, dans un semblant de raccord dans l'axe, l'action saute, ne correspondant plus à la continuité de mouvement. Les inserts, quant à eux, semblent toujours s'intégrer dans la continuité de mouvement et cela parce qu'ils semblent se focaliser sur les moments clefs du combat.

Au début, les mouvements sont amples car « Flocon de neige » fuit le combat, elle ne souhaite pas répliquer. La fureur de Lune rompt cette harmonie de ralenti avec le premier faux-raccord tandis que dans la continuité de mouvement, un insert sur la lame provoque presque le coup décisif. « Flocon de neige » esquive toujours, *jump cuts* successifs, pour atteindre la première mèche de cheveux coupée en insert. La caméra reprend du recul alors que « Flocon de neige » debout, droite et sévère, attend ce qui s'annonce comme le coup le plus puissant de Lune. Alors, un dernier insert sur la mèche de cheveux atterrissant au sol coupe cette lancée, initiant la ligne de dialogue : « Si tu veux mourir, je t'y aiderai. ». « Flocon de neige » est décidée à répliquer. Puis, la démonstration de cette puissance, tue depuis le début de cette séquence, se condense dans un mouvement, dans un insert : l'air fendu en deux, transformant les feuilles jonchant le sol en une force démesurée. Par la suite les inserts des alentours, des feuilles et des arbres, auront autant un effet similaire qu'ils seront imprégnés d'une portée lyrique, usant du mouvement des feuilles jaunes, des couleurs, de la même manière que les traits de pinceaux sur la toile d'un peintre¹²⁰.

Ces inserts s'inscrivent dans une suite de mouvements alors que toute la séquence est bâtie sur des incohérences de raccords. Au fond, cela semble bien mettre en exergue les deux dynamiques : la captation d'un mouvement unique et non-répliquable contre la création et la conception d'une suite chorégraphiée.

En cherchant à réduire la longueur de chacune des composantes du film, la longueur de chaque fragment pris séparément et filmé depuis le même endroit,

120 Voir annexe n°8.

les Américains ont trouvé le moyen de résoudre les scènes compliquées en ne filmant que l'instant du mouvement qui est indispensable à l'action, et l'appareil est placé de telle façon que le spectateur appréhende et perçoive le sens du mouvement en question le plus clairement et le plus simplement possible¹²¹.

Bien que le film de Zhang Yimou n'est vraisemblablement américain, l'insert relèverait, dans le présent exemple, de l'idée de « réduire la longueur de chacune des composantes du films », alors que les plans larges seraient presque restés au stade des « scènes compliquées ». Ces inserts ont été étudiés en amont de leur tournage afin de correspondre à des moments clefs de la séquence et, par là, du combat chorégraphié. Hormis, ici, la continuité chorégraphique est volontairement rompue : soit pour créer un mouvement supplémentaire, soit pour pallier les différences entre les prises. L'insert est prévu pour une raison, dans la recherche d'un effet.

L'insert semble donc un moyen important pour saisir un moment du récit. Nous sommes au début des *39 marches* (Alfred Hitchcock, 1935), Richard Hannay se rend dans une salle de spectacle musical. Le numéro autour duquel est construite la séquence est celui de Memory, un homme aux savoirs inépuisables. La première partie de la séquence se construit sur un découpage de l'espace assez simple : le public et la scène. La séquence prend place tout d'abord avec des plans larges pour ensuite s'approcher progressivement des personnes peuplant la salle. Sur la scène de spectacle, le présentateur et Memory sont cadrés en plan moyen pour aller jusqu'au plan poitrine. La dynamique générale de la mise en scène travaille une entrée modérée dans l'action de la séquence, permettant au spectateur de presque prendre part au jeu de Memory, autant que le public lui-même. Les rires emplissent la séquence tandis que la coupe est presque synchronisée avec les questions enthousiastes du public. Sur tout le moment des questions au public, la caméra s'attarde sur les visages, les individualités.



121 « La bannière du cinématographe », 1920, in François Albera, *Koulechov et les siens*, Festival de Locarno, 1990.

Par la suite, ce tumulte joyeux se transforme peu à peu en bagarre. Puis cette bagarre en chaos : cette fois-ci, ce changement d'énergie n'est pas progressif mais bref. Un insert sur un pistolet, anonyme, dans la foule, vient rompre l'harmonie du découpage et du mouvement pro-filmique pour laisser place à la confusion et au désordre des corps. Au fond, cet insert semble provoquer ce chaos. Tout d'abord, par la surprise du son ; puis, par le changement d'échelle de plan brutal, remplaçant les plans larges en un gros plan ; ensuite, par l'anonymat constitutif de cet insert, brisant la proximité construite auparavant avec les visages et les identités de la foule ; enfin, les panoramiques latéraux, créant une oscillation horizontale, laissent place à des corps surgissant, prenant des directions face caméra, du premier plan à l'arrière-plan et inversement.

Ici, l'insert reconfigure les mouvements énergétiques de la scène. Il emmagasine en lui-même puis redistribue dans des directions contradictoires. Au fond, la séquence et les choix de découpage tournent autour de cet insert qui catalyse le changement de situation autant plastique que narratif. D'une certaine manière, nous aurions presque, *a priori*, l'impression que Hitchcock se trahit en choisissant la surprise au profit du suspense, or, il semble qu'il travaille, tout de même, son effet de surprise en plaçant subtilement la situation préliminaire. Aussi, cet insert ne peut pas être un plan tourné à l'arrache, sous le coude ou par-dessus la jambe. Comme dans *Hero*, l'insert, ici, condense le moment clef de la séquence, voire même est l'élément déclencheur de tout le récit. Dans la question du découpage, l'insert fait partie de l'imaginaire du film.



2.1.2 – Conflit terminologique : *pickup*, plan de coupe et insert

Pickup et le ramassage de matière : une technique de tournage

Il existe, certes, une conception de l'insert comme pris sur le vif, au tournage comme un plan "illégitime". La saisie d'une vision imprévue. La captation presque photographique d'un sujet, d'un détail. De cette manière, le seul exemple qui conviendrait à cette idée est celui du *pickup*. Un terme hérité de l'anglais qui signifie littéralement *ramassage*. L'usage de ce mot étant très réduit en France, il est difficile d'en trouver la présence dans les divers glossaires de vocabulaire cinématographique francophones. De même pour les sources académiques anglophones. Il est en revanche possible de trouver dans les glossaires proposés par diverses entreprises, écoles ou sites autour de l'audiovisuel anglophone, plusieurs définitions du *pickup*. Pour toutes les résumer : le *pickup* serait un plan additionnel aux plans prévus par le découpage technique, de manière à pallier une erreur technique (jeu d'acteur, problème d'enregistrement, désagrément au son, etc.) ou pour obtenir plus de matière filmique dans l'anticipation du montage. Étonnamment, cette définition semble plutôt correspondre à celle proposée par Vincent et Christophe Pinel :

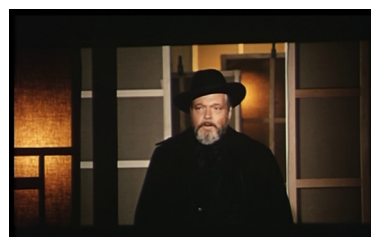
Insert : Echelle de plan. Plan de soulignement dramatique, souvent gros plan d'objet qui, par nature, peut ou doit être enregistré hors du tournage proprement dit [Insert]. Abréviation : ins. Voisin plan de détail¹²².

Un plan « enregistré hors du tournage proprement dit ». Un plan qui ne figure pas dans le découpage, dans la conception du film, qui serait ajouté. D'une certaine manière, cette proposition est celle qui se rapproche le plus de l'idée de dénaturation puisqu'elle implique de s'écarter de la conception première. Néanmoins, un film ne s'arrête pas au découpage technique : les décisions qui parcourent la fabrication d'un film, à chaque étape, font partie du processus. De plus, un *pickup* ne prend pas forcément la forme d'un insert, une fois au montage. Si le *pickup* correspond au *reshoot* d'un dialogue, à une autre prise cette fois-ci partielle, ce plan en particulier sera articulé au montage dans la continuité de la séquence. L'insert pourrait, lui, plutôt s'apparenter au plan utilisé pour dissimuler, dans ce cas hypothétique, la coupe dans la continuité provoquée au tournage. Autrement dit, un plan de coupe.

122 V. PINEL et C. PINEL, *Dictionnaire technique du cinéma...*, op. cit., p. 149.

Le plan de coupe et le camouflage : une technique de montage

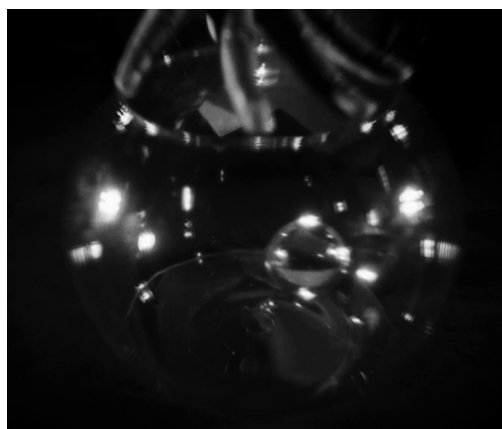
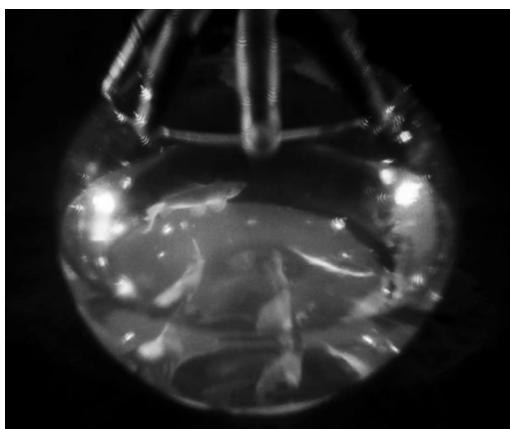
Néanmoins, un plan de coupe, un plan de trucage est aussi assez utile lorsqu'il est conceptualisé. L'exemple bien connu de l'insert dans *Vérité et mensonges (F for fake)* (Orson Welles, 1973) permet de bien se rendre compte du principe : permettre le tour de magie, la téléportation, en donnant l'illusion que deux espaces lointains sont finalement très rapprochés. Pour passer de la gare au studio, Orson Welles se sert d'un plan de coupe, très discret, presque indiscernable, sur des projecteurs afin de raccorder deux plans. L'illusion de téléportation tient à la persistance de son corps dans l'espace, aidé par le fond blanc, faisant disparaître momentanément l'espace de la gare pour faire apparaître, dans le 3^e plan, l'espace du studio. Ce plan dissimule les potentiels faux-raccords de positions, de lumière, de mouvement, etc. De plus, l'insert lui-même est camouflé au mieux derrière le zoom avant très brutal et au montage discontinu, foisonnant qui le précédait. Cet insert sert, d'une superbe manière, les effets magiques du cinéma. Il est donc souvent question d'un insert élaboré, pré-pensé, notamment dans le cas des films organiques où faire passer l'information est nécessaire, ou, comme ici, dans un usage de trucage. Au-delà de la conceptualisation, l'insert devient donc l'enjeu principal de la séquence ou d'un plan. Voire même du tournage, par la même occasion.



Un autre exemple : le plan sur les pas qui apparaissent dans *La Tendre ennemie* (Max Ophüls, 1936), est aussi un exemple d'insert conceptualisé. Le but étant de parvenir à figurer la présence d'un corps invisible. En filmant les traces d'un fantôme, il est possible de suggérer cette présence. Dans ce cas-là, le trucage est à l'intérieur du plan : les coupes sont rendues invisibles pour donner l'impression de l'apparition des traces dans la boue. Par là, l'insert lui-même est délimité par le

bornage du changement d'axe. Au fond, cet insert se concentre sur une information imaginaire dont la totalité est constituée de fragments elliptiques. Comme le cas de l'animation, le « vrai » montage est entre les photogrammes. En outre, l'usage de l'insert permet la matérialisation du surnaturel. Pour ce faire, il doit nécessairement prévoir le tournage d'un plan entier dont les morceaux dispensables seront tronqués afin de faire fonctionner l'illusion.

De cette manière, les trucages du genre ne sont pas liés à la notion d'inserts puisque leurs origines prennent racine chez Méliès, donc, loin de l'idée de l'insert. Cependant, filmer à côté des personnages, prendre les objets comme sujets, utiliser les figures inertes, rend plus facile cet effet. De la même manière, le tour de magie dans *Dainah la métisse* (Jean Grémillon, 1932), est plus aisé à matérialiser en choisissant un sujet non-humain.



Prendre un sujet différent d'un personnage permet même de bien détacher l'effet spectaculaire de la matérialisation d'une psychologie. Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), le passage des saisons dans le jardin se concentre sur le passage des saisons ; dans *Twilight chapitre 2 : tentation*, le passage des saisons permet de soutenir la dépression du personnage de Bella. Pour revenir à *La Tendre ennemie*, l'insert permet ainsi de se concentrer et de présenter au spectateur l'événement fabuleux, sans raccrocher ce choix de mise en scène à un état d'être du personnage.

Sans trop divaguer, même si cela ne poserait pas tellement problème à Dominique Chateau¹²³, le terme *insert*, dans un contexte précédent le montage, est pris dans un conflit. Une bataille entre

¹²³ « Dans un texte théorique, la digression est tout un art. Autant on se laisse aller à digresser, parce qu'une association d'idées nous entraîne irrésistiblement vers elle, autant la rationalité nous commande de revenir au fil rouge du propos initial, à la problématique déclarée. Certains modes discursifs tolèrent plus aisément la dérive associationniste, jusqu'au vertige de la digression à l'infini. » D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 21.

les termes. Là où l'insert, dans la conception de Vincent et Christophe Pinel se rapprochant du *pickup*, tendrait vers le glanage de matière sur le tournage, l'insert comme plan de trucage tendrait, lui, vers une anticipation inévitable. Pour clarifier, il existe deux dynamiques : la conceptualisation de l'insert dès le découpage et le *ramassage* de matière supplémentaire au tournage. Aussi, il semble que la première dynamique se rapporte plutôt à l'usage de l'insert dans un film au récit organique, tandis que la seconde, pourrait tendre vers une conceptualisation poétique du montage, c'est-à-dire articuler les éléments à ce moment et non à la phase de découpage.

L'insert, au-delà de la technique

En tout cas, la manière dont sont capturés les plans ne définit pas leur statut. Il reste donc à faire la distinction entre plan de coupe et insert. En effet, un plan de coupe n'est pas nécessairement un insert et inversement. Dans le cas de *F for fake*, les deux types se rejoignent mais cela n'est pas toujours le cas. Un plan de coupe semble toujours se rapporter au geste du trucage de montage, même si ce trucage est rendu invisible dans sa finalité. Autrement dit, le plan de coupe permet d'effacer la discontinuité entre deux prises, une discontinuité consécutive au tournage, afin d'éviter les faux raccords et de briser la continuité fictive. Ceci rappelle ce qu'écrivait Jacques Aumont :

[...] ou bien le film est la série des traces de ce qui est arrivé devant la caméra, ou bien il est un instrument narratif, dès lors purement conventionnel. Le film montre, ou bien le film raconte : [...] ¹²⁴ »

Le plan de coupe permet de gommer la trace de ce qui est arrivé devant la caméra pour construire la narration. Le terme plan de coupe semble même renvoyer à la théorie de Térésa Faucon sur l'énergie du montage, lorsqu'elle évoque les plans qui sont spécialement tournés pour consolider un raccord dont la suppression mettrait en péril l'effet de continuité.

La mécanique parlerait de liaison non démontable par résistance d'obstacle ¹²⁵.

L'insert n'a pas pour emploi de forcément dissimuler les couacs de tournage. Le terme « plan de coupe » se rapporte au geste du monteur. Cela même s'il faut incruster un plan supplémentaire d'un contre-champ lors d'un dialogue, parce que la prise du champ a été tournée en deux fois. Par conséquent, ce terme presque technique ne décrit en rien et ne correspond pas vraiment au

¹²⁴ J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 11-12.

¹²⁵ Térésa FAUCON, « Théorie du montage: énergie des images », Armand Colin, Malakoff, coll. « Collection Recherches », 2017, p. 52.

fonctionnement esthétique de l'insert qui possède une portée conceptuelle plus forte qu'un usage pratique.

Malgré cela et pour résumer, il reste impossible de concevoir l'insert indépendamment du tournage et inversement. En effet, certains inserts ont obligatoirement été pensés, ou au minimum tournés, en amont du montage. Même dans le cas d'un usage d'images d'archives ou, plus généralement, déjà filmées, le matériel visuel existe. Concevoir un plan qui aurait été ajouté après une version finale du film est assez incongru, et, cela même dans le cas d'un insert extra-diégétique, ou comme dans *Le Bonheur*, presque indépendant de l'espace contigu de la scène dans laquelle il est introduit. Le matériel qui est inséré a forcément été filmé ou animé avant le montage. Il y a une intention dans la captation même du plan.

Cela dit, autre remarque : il semble que le sujet de l'insert dans *F for fake*, aurait très bien fonctionné s'il était différent, puisque son seul rôle est celui de permettre le trucage. L'intérêt de ce plan relève uniquement du montage. L'insert est capté dès le tournage certes, mais, un plan peut aussi se transformer en insert au montage. De quelle manière ? Nous revenons ainsi là où Jessie Martin remarquait deux écoles dans la définition de l'insert¹²⁶. Il y a nécessairement quelque chose qui relie les deux conceptions, à savoir laquelle ?

2.1.3 – Insert de montage

Comme il a été un peu oublié au cours de ce texte, il semble que la manière dont l'insert *déplacé* est décrit par Metz peut facilement nous éclairer sur ce point. Il insiste sur la qualité de ce plan à être « soustrait[es] à [son] emplacement filmique normal et porté[es] à dessin en enclave dans un syntagme d'accueil étranger ». Il décrit bien ici le mécanisme d'insertion d'un plan dans une continuité signifiante, là où ce plan n'est pas supposé, logiquement, se trouver à cet endroit de la chaîne filmique. Autrement dit, ce plan est hétérogène parmi ses congénères. Aussi, cette description convient parfaitement aux autres sous-types, avec évidemment des spécificités pour chacun. Il y a nécessairement, et en premier lieu, une disparité d'espace. Respectivement pour chaque sous-type : un espace hors de la diégèse ; un espace irréel et impalpable ; un espace détaché de son emplacement temporel initial et de sa contiguïté spatiale ; enfin, un espace montré en aparté de l'espace principal ou en fragment.

126 Voir p. ??? de ce mémoire. J. MARTIN, *Décrire le film de cinéma...*, op. cit., p. 59.

En outre, cet espace devient hétérogène car il ne correspond pas ou plus à une harmonie instiguée dans l'enchaînement des plans. D'une certaine manière, cela correspond donc à projeter ponctuellement le spectateur dans un autre espace, sans pour autant quitter complètement la séquence dont il vient d'être extrait. Dans l'exemple pris par Metz sur les poursuivants et poursuivis, l'insert déplacé permet de rapprocher en un moment, la menace et les menacés. L'insert propose donc une extirpation, du flux narratif principal. Il semble aussi que cette démarche soit en lien avec, à la fois, l'ocularisation zéro et l'adresse au spectateur, à travers les manipulations de l'énoncé du narrateur. Un espace différent est porté en enclave dans une construction raisonnée à l'échelle d'un plan.

Remarquons que, dans l'exemple de Metz, cet insert *déplacé* ne nécessite pas forcément la pré-conception du plan comme un insert. Contrairement aux inserts extradiégétiques, subjectifs ou explicatifs, dont la nature sera influencée par la manière dont ils seront cadrés (notamment, penser le grossissement du plan explicatif), ce troisième sous-type n'a pas besoin d'être tourné dans l'optique d'être un insert. Les poursuivants sont certainement des personnages et, au tournage, ce plan fût probablement tourné comme les autres, dans cet exemple hypothétique. Pour s'en rendre mieux compte, prenons l'exemple des *Choses de la vie* (Claude Sautet, 1970).

Pierre vient d'avoir son accident. La foule s'est attroupée. Il commence à rouvrir les yeux. Sa voix intérieure se fait entendre, en surplombant les gens qui l'observent, en voix *off*. Cette voix plane au-dessus des remarques et des réactions de ce public "attentionné" improvisé. La séquence se détache petit à petit de la subjectivité de Pierre : son visage émergeant du coma filmé en gros plan et le plan subjectif du prêtre agenouillé, avant de quitter subitement, en synchronisation avec la prononciation de « amen », ce point de vue raz-du-sol pour mieux observer l'impuissance et l'inertie de tout ce monde qui s'agite autour de Pierre. La voix de Pierre se détache ainsi réellement de son corps, en adoptant presque un caractère démiurgique, en commentant l'image, en plan américain à hauteur d'homme. Cette voix commente ce que le personnage ne peut possiblement pas voir. Puis, par le relais du conducteur de camion (Boby Lapointe), prendre le point de vue de la foule et des tracassés collatéraux causés par le « spectacle » de l'accident. De cette manière, la caméra parvient à prendre le mouvement de l'arrivée du médecin et revient au chevet de Pierre.

À ce moment précis, il n'y a et n'y aura plus de traces de la subjectivité de Pierre. Il est important de le souligner. La séquence se poursuit avec : un plan d'ensemble sur la situation ; un

plan raz-du-sol, différent des précédents, sans flou, avec une zone de netteté plus grande, se focalisant sur un coquelicot ; insert sur Hélène, habillée de rouge, et Pierre allongés dans les herbes sauvages avec un passage au flou avant la coupe ; enfin, un plan américain du médecin accompagné par un panoramique bas/haut. La suite de la séquence se détache à nouveau de Pierre pour se concentrer sur la circulation des voitures qui ralentissent pour espérer voir l'accident¹²⁷.

D'une certaine manière, cet insert correspond à l'idée d'insert *gravitique* évoqué plus tôt. Comme la séquence a glissé d'une focalisation interne vers une focalisation zéro, plaçant le spectateur au-dessus du savoir de Pierre, le plan semble planer autour de la conscience de ce dernier sans appartenir à son imaginaire. Est-ce que ce plan est un souvenir ou un fantasme ? Il y a une indétermination inhérente à ce plan qui empêche de le rattacher à un moment, à un temps de l'histoire ou du récit. Par ailleurs, ce plan perd toutes constructions sonore répliquative : l'image se superpose aux dialogues de l'espace de l'accident. Voici un bon exemple de l'effet d'extraction : le spectateur reste ancré infailliblement dans l'espace connu et est transporté dans un espace-temps indéterminé pour une courte durée. L'insert ici permet presque de fusionner les espaces et de dédoubler le spectateur, qui écoute les dialogues entre le médecin et les personnes autour de Pierre, vraisemblablement, tout en observant la tendresse entre Hélène et Pierre. Voici une transcription des voix, dont rattacher chacune à un personnage spécifique est parfois impossible.

- (Médecin) On l'a pas touché ?
- (Homme 1) Non, non. Il était comme ça.
- (Médecin) Il y en a pas d'autres ?
- (Homme 1) Non, non.
- (Médecin) Ça fait combien de temps qu'il est là ?
- (Homme 1) Une demi-heure.
- (Médecin) Donnez-moi ça. Merci.
- (Femme) Je veux pas voir ça, moi.
- (Homme 2) Allez, viens.
- (Policier) On vous a dit de vous éloigner.
- (???) C'est vraiment grave ?
- (Médecin) Je ne sais pas¹²⁸

En fusionnant les deux espaces, l'image semble mettre en perspective la grièveté de la situation par le bonheur transpirant entre les deux êtres, de la même manière que les paroles inquiétées et inquiétantes mettent en perspective l'amour débordant. Cette fusion n'est perceptible et est créée pour le spectateur et appuie le pathos de l'événement de l'accident. Presque pour figurer ce qui

¹²⁷ Voir annexe n°9.

¹²⁸ Transcription faite par l'autrice.

risque d'être perdu, brisé, en même temps que le corps meurtri de Pierre. Une réminiscence ? Un futur presque révolu ?

Aussi, cet insert en particulier a-t-il été prévu comme tel au découpage ? Ce plan reste celui des deux protagonistes, loin de l'idée d'un insert comme plan d'objet. Ce plan, par son cadrage et le panoramique d'accompagnement, ne semble *a priori* pas savoir l'intention de se concentrer sur un détail. La séquence semble certes se construire autour de ce plan, chose remarquable par la concordance de couleur entre le coquelicot et l'habit d'Hélène ainsi que l'indétermination du temps de l'histoire déjà remarquée, mais l'intention de la caméra semble différente et l'incrustation de ce plan dans le contexte de l'accident est dispensable. En somme, il sera impossible de déterminer la manière dont a été conçu ce plan au découpage sans avoir eu accès aux documents de travail, comme ce fameux découpage technique. Cet insert reste malgré tout, dans sa constitution filmique, un plan *lambda*, saisissant les protagonistes du récit, sans avoir l'apparence d'un insert. Il le devient par les manipulations possibles au montage et, surtout, dans son incrustation dans un espace, une temporalité et une ligne d'action différente et cohérente en elle-même.

Parfois, cela tient à la réutilisation d'images déjà vues dans le film. Toujours à la fin de *Lettre d'une inconnue*, après avoir fini de lire la lettre dans son intégralité, Stefan se souvient enfin de Lisa. Un fondu au noir amène les images rémanentes de la relation entre les deux personnages, initiée par le regard pensif et triste de Stefan et se clôturant sur le même plan. Ainsi, s'enchaînent différents moments du récit, allant de leur première rencontre, aux valse, aux dernières retrouvailles, aux conversations, etc. Le tout étant relié par la surimpression d'un cercle de brume, peut-être de fumée, proposant une figuration plastique explicite du caractère évanescent du souvenir¹²⁹.

Ici, ces plans sont donc extraits de leur emplacement initial, autant sur le plan de la diégèse que du récit, c'est-à-dire de l'espace réel dans lequel se déroule l'histoire que sur le point de focalisation, pour atteindre un autre statut. Dans cet exemple, cela passe par le transfert de point de vue de ces images à travers le personnage de Stefan voire même du narrateur rapporté qu'est le narrateur de la lettre elle-même. Pour clarifier, la manifestation initiale des images de cette réminiscence appartient au point de vue de Lisa, narratrice déléguée ; puis, elles vont refaire surface, à travers l'esprit de Stefan, de la même manière. Les cadrages sont et restent les mêmes entre les deux manifestations. Pourtant, il est impossible que Stefan se souvienne de la même

129 Voir annexe n°10.

manière que Lisa se souvient. Pour rappel, l'imagination est personnelle selon Kant et Bettelheim¹³⁰. De plus, Stefan se trouve sur chacun des plans. Ici, le rappel, le renvoi, est présenté au spectateur sous la justification de la subjectivisation de ces images. Stefan ne voit pas ces images : elles ne sont que l'idée du processus mémoriel de celui-ci.

De cette manière, les images sont transformées et tirées de leur contexte initial mais aussi de leur continuité intrinsèque. Par là, il faut entendre que la durée, l'écoulement du temps, présenté la première fois est cette fois-ci tronquée, pour ne laisser visible qu'un résidu de l'événement d'origine. Ce ne sont que des fragments de plans plus longs dont le spectateur a déjà été témoin. Des résumés. Leur enchaînement ne semble pas construit de manière à recréer une séquence à part entière, et les images sont désormais décorréées de leur son direct. Ces réminiscences sont simplement accompagnées par la musique de fosse, appuyant l'émotion de revoir, pour une dernière fois, la trace de ce que n'est plus le personnage de Lisa. Au fond, partager les souvenirs de Stefan de cette manière, par le réemploi d'images du film, cela revient aussi à proposer au spectateur de revivre lui-même son expérience filmique. La transformation par le montage implique aussi une modification des points de vue : placer un plan dans un autre contexte reconfigure la narration. Qui perçoit l'histoire ? En prenant le personnage comme point névralgique, comme convertisseur, le narrateur parvient à modifier la focalisation inhérente à ces plans pour les présenter de manière détachée au spectateur.

Avec ce dernier exemple, l'action de modification de statut du plan devient plus claire. Il semble que des plans peuvent être uniquement des inserts grâce à l'action même du montage. D'où le déterminant « insert de montage ». Bien qu'il semble que la notion d'insert, dans sa généralité, dépende de cette opération, il reste que certains cas résultent uniquement de leur placement dans la chaîne filmique. Aussi, il est donc possible de distinguer deux sortes d'inserts : un premier dont l'hétérogénéité au sein du montage tient de l'ellipse spatiale et de l'absence de point de vue interne malgré les concordances entre l'insert et le syntagme d'accueil, et un second qui travaille sur un plan *lambda* dont la discordance dépend uniquement de sa place dans le montage. Par plan *lambda*, il faut entendre : un plan qui capte toutes les composantes essentielles dans l'avancée du récit, tels que les personnages et leurs actions. D'un point de vue narratologique, cela peut faire référence à tous les plans qui ne sont pas neutres dans leur point de vue. Plus simplement, les plans *lambda*

130 Voir p.62 de ce mémoire.

font référence à tous les plans différents des inserts, composantes d'un syntagme constitué de plusieurs plans.

Voici une nouvelle proposition de déclinaison d'insert, établie sur une forme d'intentionnalité. Cela pourra avoir son importance par la suite pour saisir certaines nuances. Petite précision : cette proposition ne représente pas une catégorisation suppléante à celle de Christian Metz. Cette option permet simplement de bien saisir qu'il existe une sorte d'insert conceptualisé dès le sujet et son filmage, tandis qu'un autre dépend purement de la modification de son contenu. Ainsi, il s'agit de saisir autant les enjeux de cadrage et de montage, inhérents dans les deux dynamiques de définition de l'insert. Seulement ici, il n'est aucunement question d'échelle de plan ou de détermination technique. Surlignons juste les deux phénomènes.

En résumé, un insert semble ne jamais dénaturer, au premier degré, l'œuvre dans laquelle il s'intègre puisque son usage est conceptualisé et dépend de la logique de mise en scène. Que cette logique soit conçue dès le découpage ou survienne uniquement au montage. La dénaturation pourrait prendre tout son sens dans le cas où le film intègre des images d'archives ou des images tournées dans un autre contexte. En effet, puisqu'elles ne font pas partie à proprement parler du tournage "principal". Cependant, même dans ce cas de figure, le résultat final aurait une unité, une forme achevée, même constitué d'éléments de tournages différents. Un film est sûrement une unité pure tant que tous les procédés choisis font partie de l'œuvre projetée en salle.

En outre, un insert finalise sa conception dans le montage. Dans son caractère hétérogène au montage. L'interpolation se joue donc à échelle de plan à plan, la dénaturation se trouve dans la manière dont la chaîne filmique harmonieuse vient être contrariée. Térésa Faucon décrivait :

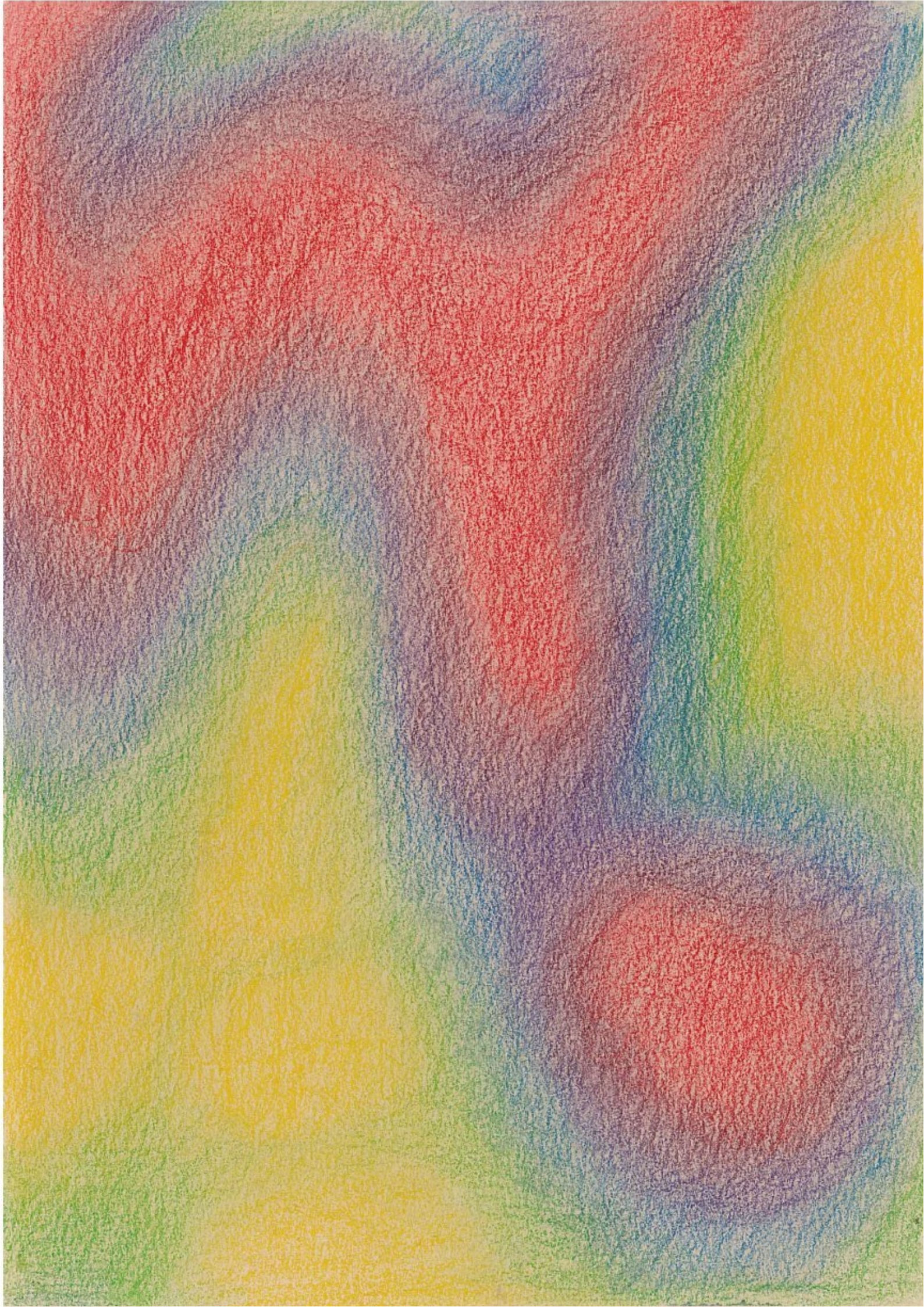
Le bord est plus concret, il définit la forme. La limite d'un plan c'est ce que le montage laisse échapper, ce qu'il laisse inachevé ; le bord, lui, définit ce que l'on retient, un mouvement accompli et suivi par exemple de part et d'autre de la coupe¹³¹.

Un insert est bornable, autrement dit, discernable dans la logique esthétique et narrative ou étant un syntagme dont le début et la fin correspondent aux coupes d'un plan. Il semble que l'insert est distinguable par cette qualité : un syntagme bornable par les coupes.

131 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 102.

De plus, « Introduction d'un élément dans une continuité¹³² » était la définition de l'insert de Jacques Aumont et Michel Marie, rappelons-nous. Aussi, sur quel plan se joue cette continuité, cette logique, cette harmonie ? Comment la déterminer ? Et fondamentalement, comment l'hétérogénéité est-elle travaillée pour faire frictionner les inserts avec leurs voisins ? Quelles sont les conséquences de l'usage d'un plan qui détonne ?

132 J. AUMONT et M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma...*, op. cit., p. 146.



2.2 – *Manifestation de l'insert : interpolation, hétérogénéité et continuité*

Comme souvent évoqué, noté, relevé, l'insert semble produire un effet de sursaut, de bond ou de tressaillement. Le plan surprend. Il apparaît. Il détonne.

Comme déjà évoqué, noté, relevé, l'insert semble être hétérogène par rapport à ses plans voisins. Le plan est étranger. Il dissemble. Il se distingue. En outre, dans cette grande bataille entre le montage « productif » et le montage « transparent » que décrit Jacques Aumont, l'insert semble avoir choisi son camp :

Toute l'histoire des films a consisté à choisir entre deux pentes : ou bien souligner et exploiter cette vertu de choc et de sensation du montage, ou bien au contraire tâcher de la maîtriser ou de l'atténuer¹³³.

Même au sein des films classiques, l'insert semble toujours être dans une forme de conflit. De tension. Jamais en accord avec le reste. Aussi, il semble que cette friction se joue tout d'abord dans le rapport de plan à plan. Au-delà de son usage et de l'effet recherché par le narrateur et le réalisateur, ce plan particulier semble travailler, dans la chaîne de montage, ce fameux statut interpolé. Christian Metz mentionne bien que la présentation de l'insert se fait « au milieu d'un syntagme étranger ». Autrement dit, « qui n'est pas en relation, n'entretient pas de rapports, n'a pas de conformité avec la chose ou la personne dont il s'agit¹³⁴ ». Comment un plan peut-il être sans rapports, n'avoir aucune conformité, dans un objet alors même qu'il a été pensé et pré-consu ? Au fond, la question est plutôt sur quel plan et à quel degré, un insert peut-il apparaître hétérogène vis-à-vis de ses congénères ?

Pour déterminer cela, il sera ici fondamental de repasser par la *Théorie du montage* de Térésa Faucon, notamment sur toutes les questions autour des liaisons, du vide et de l'intervalle. Il semble que l'insert jouit d'un fonctionnement énergétique et mécanique particulier dans sa manière d'interagir avec ses proches. Ici, il serait intéressant de voir au-delà de la diégèse et de la narration, donc au-delà du saut de point de vue, comment l'insert se place et interagit dans ce syntagme d'accueil. De quelle autre manière l'insert apparaît-il comme étant un élément qui dénature la construction dans laquelle il se retrouve ?

¹³³ J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 21-22.

¹³⁴ Définition « étranger ». Source : Dictionnaire de l'Académie française 9^e édition.

2.2.1 – La coupe : échangeur d'énergie

Selon Térésa Faucon, il y aurait une énergie qui traverse les plans et qui subirait des modifications et transformations par le concours du montage. En prenant l'exemple des vues Lumière, elle décrit la manifestation de l'énergie dans le plan de cette manière :

C'est avant tout une vibration, un flux, et ses éléments d'accompagnement : mouvements visuels (et plus tard sonores) à l'intérieur du champ et mouvements de caméra¹³⁵.

Au-delà de l'énergie pure saisie dans le plan, celle-ci est aussi re-brassé et redistribuer à chaque coupe.

La coupe met fin à une énergie du plan même dans le cas d'un plan séquence¹³⁶.

Puis, elle ajoute un peu plus tard :

[...], on retient que l'énergie à l'œuvre dans le montage ne peut être pensée que par rapport à l'énergie du plan¹³⁷.

Ainsi, dans le cas de l'insert, si nous repartons toujours de l'interpolation, de l'ajout, ce plan fonctionnerait presque comme un pic énergétique ponctuel. Autant par la frontalité des cadrages observé dans tous les cas des inserts scripturaux, que dans les angles de caméra inhabituels, ne correspondant à aucune perception intradiégétique, que les espaces disparates, l'insert tire l'énergie mise en place dans le syntagme d'accueil dans un mouvement ascendant. Cela malgré la fixité récurrente et quasi inhérente à l'insert.

Dans *Hana-bi* (Takeshi Kitano, 1997), Horibe est devenu handicapé et est condamné à rester dans un fauteuil roulant tout le reste de sa vie. Sa femme et sa fille l'ont quitté. Il se retrouve seul. En parallèle, Nishi prépare un braquage. Ainsi, dans le passage qui nous intéresse, Horibe longe la falaise de dos en plan de demi-ensemble, le bruit des vagues se fait entendre lorsque apparaissent successivement un lion/tournesol, un guépard/lys, un phoque/chrysanthèmes, des moutons/hortensias. Ici, la rupture est évidente. La fixité des plans, leur frontalité, le *cut* visible par le manque de raccord, la différence de nature du sujet profilmique ainsi que celle de leur couleur

¹³⁵ T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 29.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 34.

poignent dans la continuité qu'installe le plan d'ensemble sur Horibe¹³⁸. Ce type de raccord semble faire écho à une remarque de Térésa Faucon, toujours :

Cette forme de coupe insiste sur la dissemblance et la saillance, alors que les raccords visuels et sonores fonctionnent usuellement sur l'abolition du trouble perceptif introduit par la coupe en choisissant des formes prégnantes et ressemblantes¹³⁹.

Ces plans viennent presque en ajout, en superposition opaque, au-dessus de la captation de l'espace de la route, totalement en contradiction avec l'intention de gommer la coupe. De cette manière, ces plans possèdent une indépendance totale grâce à leur surgissement injustifié. À nouveau, l'idée d'inserts *gravitiques* : le personnage étant de dos et loin dans la profondeur de champ, rien ne suggère la pensée, l'imagination. Ces plans émergent.

Aussi, il y a comme un paradoxe entre la fixité inhérente au plan et la sensation de dynamisme qui en découle. Au fond, il semble presque que cette coupe franche, qui relie deux énergies qui ne sont pas complémentaires, subsidiaires, soit le berceau du jaillissement du plan. Autant dans l'apparition du plan que dans sa disparition. Évidemment, cet effet de la coupe est tributaire du contenu du plan lui-même mais semble être l'endroit de cette catalyse énergétique. Dans une seconde occurrence, un peu plus loin dans la séquence d'*Hana-bi*, Horibe reprend sa route, bouquet en main, trois autres peintures surgissent : un hibiscus/poulet, une fleur de lune/rhinocéros, un chèvrefeuille/caribou, en gros plan et plan de demi-ensemble dans un raccord dans l'axe. Ici, les plans apparaissent presque de la même manière que la première fois mais leur apparition est décomposée en deux. Comme pour affirmer leur propre relation dessin fleur/dessin environnement. Ces peintures voient leur propre immobilité transcendée par l'intégration du mouvement par le raccord dans l'axe. Cette fois-ci, contrairement à la première occurrence, la musique extradiégétique surplombe autant les inserts que le plan d'ensemble au bord de la mer et de la falaise¹⁴⁰.

D'une certaine manière, par analogie, la première coupe fonctionnerait comme le lâché de la corde au tir à l'arc, tandis que la seconde, la coupe qui termine le plan. D'une énergie immobile est déversée une vitesse fulgurante pour être ensuite à nouveau arrêtée nette. Une vitesse est insufflée par le relâchement brut d'une énergie imprévisible puis à nouveau réprimée. De surcroît, cette

138 Voir annexe n°11.1.

139 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 106.

140 Voir annexe n°11.2.

vitesse n'est pas relative au sujet filmé mais bien à son insertion dans le montage. Par ailleurs, ce relâchement d'énergie est aussi et souvent brutal car il était imprévisible et surprenant.

D'autre part, il semble que cette manifestation conflictuelle de l'insert soit intrinsèquement liée à la notion d'intervalle, comme évoqué par Térésa Faucon, à nouveau :

Ce qui nous intéresse d'observer c'est moins le rapport, l'ellipse que la modification du régime énergétique *dans* l'intervalle, *dans* la distance qui sépare deux points dans le temps, deux points dans l'espace, deux plans¹⁴¹.

Elle ajoute :

Notons que par figure, *intervalle* s'est dit (1440 – 1475) d'un incident désagréable entre deux personnes, d'où l'idée d'une rupture, d'un accident, d'un *saut qualitatif* ou encore *rythmique*, énergétique selon notre théorie¹⁴².

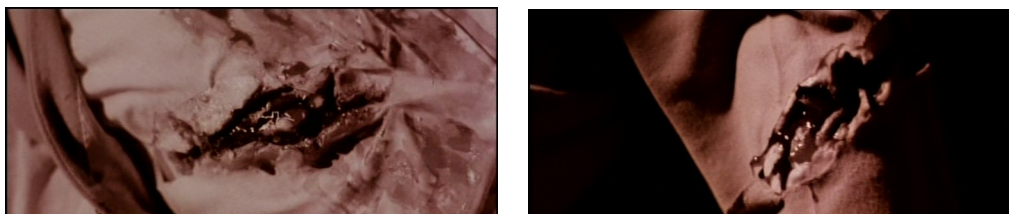
Le plus évident pour illustrer l'effet de surprise est, peut-être, l'analyse comparée entre l'usage de l'insert et du zoom dans la séquence d'introduction de *L'Au-delà* de Lucio Fulci (1981). Ce film a presque pour principe premier, pour intention initiale de provoquer le dégoût. Dans ce film, la forme semble réellement primer sur l'intrigue narrative. Nous pourrions presque prendre ce film comme exemple canonique du rapport de torture entre l'auteur et le spectateur : un film cherchant à horrifier son public jusqu'à en provoquer les réactions les plus extrêmes. Ainsi, le film débute sur le meurtre sauvage et le sacrifice d'un peintre en résidence dans un hôtel, en Louisiane en 1927, par un groupe d'hommes qui l'accuse de sorcellerie. Le peintre est battu, crucifié et recouvert de chaux vive dans la cave de cet hôtel. En parallèle, Emilie découvre que cet hôtel en particulier est construit sur l'une des sept portes de l'enfer en lisant un livre mystérieux, le livre Eibon. Le reste de l'histoire se déroulera dans la période contemporaine au film, suivant l'achat de l'hôtel par Liza.

Le peintre est donc emmené à la cave, suivi dans un plan large, en panoramique et travelling d'accompagnement. La scène est éclairée en clair-obscur très contrasté, brouillant la perception de l'espace. Le transport de la pauvre victime se fait donc déjà dans une dynamique abstraite, brouillant les frontières entre les corps dans l'image, par cet éclairage si particulier, le filtre marron qui recouvre le plan et qui unifie toutes les carnations, par l'instabilité de la caméra qui n'arrive pas à trouver un repère fixe. Puis, la torture commence : un plan en contre-plongée extrême sur l'assaillant ; un plan en plongée zénithale sur le peintre, dont le zoom est initié après la réception du

141 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 101.

142 *Ibid.*, p. 101-102.

coup de chaîne, se concentrant sur la plaie suintante ; l'assaillant à nouveau et, dans le mouvement du coup, un insert furtif sur une autre plaie en très gros plan ; retour sur le peintre en plan rapproché taille avec un zoom vers la même plaie en très gros plan. La suite reprend la même dynamique : assaillant, puis, un insert en très gros plan sur la plaie provoquée par le coup de chaîne¹⁴³.



Ici, les deux inserts semblent fonctionner de deux manières différentes. L'un en pré-visualisation, adoptant par sa très courte durée, un effet de flash. Comme une pulsation visuelle. Le second semble condenser la dynamique initiée par les zooms et celle de la palpitation du premier insert. Les zooms semblaient vraiment venir surligner à l'outrance la chair au profit de l'identification, en faisant disparaître toute trace d'humanité et en conservant simplement le sang. Il semble que ce mouvement progressif soit retrouvé dans le second insert, qui permet de réduire plus drastiquement l'espace entre l'assaillant et la victime. Par conséquent, il semble qu'il y ait comme un parallèle entre diégèse et récit. Une analogie entre les intentions et les événements intradiégétiques, et la relation narrateur/spectateur. Pour faire simple : l'assaillant cherche à faire mal au peintre ; l'auteur cherche à faire mal à son spectateur. Aussi, cette remarque semble faire écho à une chose qu'écrivait Jacques Aumont, en lien avec le montage des attractions :

Le spectateur, confronté à ces éclats incessants, est pendant ce temps à la peine pour restituer mentalement la suite des événements ([...]) ; il reçoit le film comme un feu d'artifice, un spectacle coruscant où chaque « séquences » (en l'occurrence, fort peu séquentielle) vaut pour elle-même, comme un petit « morceau agressif de spectacle »¹⁴⁴.

Autrement dit, un syntagme est ici un « morceau agressif de spectacle ». L'insert ne semble simplement que le contenir en un seul plan. De même, au-delà de la sensation agressive, il semble que l'insert, fragment hétérogène, se révèle lui-même participant aussi à cette sensation agressive. Dominique Chateau faisait ce constat :

¹⁴³ Voir annexe n°12.1.

¹⁴⁴ J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 80.

Il y a, à l'origine de tout fragment, un double état : le manque ou l'ajout, et un double mouvement possible : le retrait ou l'émergence¹⁴⁵.

L'insert, en détonnant, produit un creux ou une bosse perceptible, qui semble révéler d'autant plus, comparé aux plans *lambda*, cet aspect de fragment. Un fragment qui s'affirme comme fragment.

Une autre piste qui pourrait compléter serait celle de l'implication du spectateur dans l'élaboration ou, du moins, l'enrichissement de cette énergie jaillissante. Térésa Faucon dans sa description de l'énergie du plan ajoute :

C'est aussi le regard du spectateur qui, grâce à sa motilité, perçoit et active à la fois cette énergie¹⁴⁶.

Dans le cas de *L'Au-delà*, la motilité de l'œil relève presque de l'écarquillement ou de la fermeture. Tout d'abord car le premier insert est si rapide que l'œil a du mal à saisir avec précision le sujet, travaillant autant l'éruption par la coupe que la durée. Ensuite, au-delà de la pénibilité de la vision présentée par l'insert, la coupe demande à l'œil, par l'absence de raccord évident, de réinitialiser et réanalyser les lignes et les figures en un temps record. Pour être plus précise, prenons l'exemple de la scène de danse dans *Daïnah la métisse*.

Cette séquence prend place après la scène de magie, rapidement mentionnée plus haut. Daïnah accepte l'invitation d'un monsieur à danser. La musique est entraînante pour animer ce bal costumé. Tout d'abord, les plans sont larges et les axes de prises de vue multipliés. Puis, la musique s'accélère et, le montage fragmenté se transforme pour laisser poindre divers inserts des mains des musiciens jouant à la guitare, à la trompette et autres instruments. Passer aussi brusquement de plan de demi-ensemble à de très gros plans demande déjà un effort pour réintégrer ce nouvel espace¹⁴⁷. Obstrué d'autant plus que la profondeur de champ disponible dans les plans larges est complètement écrasée avec l'apparition des très gros plans. Des lignes diagonales se forment dans le cadre, remplaçant les motifs et la configuration circulaire aérée des plans de demi-ensemble. Le mouvement des mains est vacillant, en constante lutte pour rester dans le champ tellement l'échelle de plan est proche du sujet. Ces inserts demandent presque une concentration oculaire par l'exigence de leur apparition.

145 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 30.

146 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 29.

147 Voir annexe n°13



Là où, dans *L'Au-delà*, les yeux étaient appelés à se clore, ici, ils sont sollicités pour rester ouverts et alertes. Dans les plans larges le regard vagabonde en son sein, pouvant suivre la composition circulaire ou latérale, suivre l'ensemble en balayant de droite à gauche. Il y a des alternatives et cela même dans les plans américains ou rapprochés taille. L'insert semble nécessairement, par cet effet éruptif, de surprise, demander la centralisation intensive. Soit par le retrait, soit par la progression. En conséquence, l'insert semble fonctionner comme un tremblement de terre, dont la coupe brutale, c'est-à-dire le choix de mettre un terme à une énergie initiale pour en proposer une autre, ébranle d'avantage le spectateur en reliant deux fragment incompatible. En outre, celle-ci semble être aussi, à la fois, le lieu du déclenchement et celui de l'effet.

Notons que, par moment, le surgissement de l'insert comporte certainement un niveau d'intensité. Dans *L'Inconnu du Nord-Express*, le briquet apparaît au spectateur sans qu'il n'ait été prévenu. Le briquet propose certes la même mobilisation de la motilité oculaire centralisante, néanmoins, nous ne pouvons pas décrire la même impression de jaillissement dans *Dainah la métisse*, dans *L'Au-delà* et dans *L'Inconnu du Nord-Express*. Dans ce dernier exemple, les justifications narratives vont, très probablement, endiguer ou amoindrir l'effet de sursaut dans la coupe. Il existe donc certainement une *puissance* d'apparition de l'insert.

Par ailleurs, l'idée de la coupe comme foyer du surgissement est vite confrontée à un obstacle dans les cas où l'insert serait amené avec ou depuis un fondu. La coupe étant diluée, comment l'intervalle, le vide entre les plans, pourrait-il emmagasiner cette puissance jaillissante ?

2.2.2 – Degré de puissance : énergie rebondit et intercalation

Ainsi, nous avons deux problèmes : une coupe cauteleuse et une continuité à déterminer. En effet, l'effet de surprise semblait pouvoir correspondre avec la netteté du *cut*. Puis, sur la question de la continuité il semble presque clair désormais que la rupture se fait sur les questions d'espaces,

mais à quel niveau ? Puisqu'il ne semble pas que l'insert coupe la continuité narrative, alors de quelle continuité s'agit-il ?

En outre, si nous reprenons *Le Poison*, à un autre endroit du film : Don Birman a épuisé les deux bouteilles d'alcool qu'il avait achetées au début du film. Son frère et sa petite amie ne le soutiennent plus. Don part, avec sa machine à écrire, afin de la vendre et d'utiliser l'argent de la vente pour assouvir sa soif. Malheureusement pour lui, tous les comptoirs d'achat-vente, tenus par des gérants de confession juive, sont fermés car tous fêtent Yom Kippour, une fête religieuse très importante. Ainsi, Don parcourt la ville, péniblement, sous le soleil cuisant, se retrouvant inlassablement devant les grilles des magasins. Le personnage est tout d'abord suivi en travelling latéral, de droite à gauche, en plan américain. La séquence démarre sur une musique de fosse tragique mais discrète, par ailleurs. Sur ce premier plan apparaît en fondu enchaîné un premier insert sur l'enseigne de ce type de magasins, reconnaissable vraisemblablement par ces trois sphères. Cet insert est aussi caractérisé par un zoom avant, un mouvement accompagné aussi par un second fondu enchaîné revenant au même plan de Don. Celui-ci entame un court dialogue avec une passante et sur les derniers mots de celle-ci, la musique s'intensifie drastiquement. Sur cette dynamique, Don reprend sa route, déterminé à trouver un autre magasin ouvert. Le plan suivant cadre Don depuis l'arrière d'un grillage, formant un premier plan barré par des lignes diagonales. Un plan poitrine de profil sur le personnage épuisé mais résigné. Un plan de demi-ensemble face à la devanture d'un autre magasin, puis, en fondu enchaîné, démarre la marche mécanique de la quête d'argent.

Un premier plan en contre-plongée, dont la position de la caméra ne semble absolument pas correspondre à un personnage humain. Un plan poitrine, presque un gros plan, sur Don, complètement épuisé, à la cadence machinale et laborieuse, le regard au sol. Un travelling avant sur un panneau de direction en contre-plongée. Don de profil, en plan américain. Un travelling latéral droite-gauche sur une énième devanture. Don de face à nouveau. Un autre panneau, plus rapproché. Don de face, en plan américain. Une enseigne avec les trois sphères, en contre plongée, juste un zoom avant. Pour finir, un plan fixe, Don étant déjà dans le plan, adossé à la dernière devanture grillagée. Tous ces plans, se succèdent à travers des fondus enchaînés¹⁴⁸.

Ainsi, tous les inserts semblent venir se superposer à Don et son état. Comme pour amplifier son désespoir, son état physique abîmé, en l'écrasant par l'empilement des obstacles à sa quête.

148 Voir annexe n°23.

Avec les fondus enchaînés, les plans semblent survenir autant de l'intériorité de Don que de s'imposer de l'extérieur. D'autant que toute la séquence fonctionne sur l'action d'accumulation de plans et cela se perçoit avec le grillage au premier plan ou les corps qui poussent Don au second. Les obstacles obstruent la vue du spectateur et deviennent le médium médiateur pour atteindre Don. Celui-ci est écrasé et cela même dans le film lui-même. Les inserts sont comme des pressions : oppressant autant le personnage que la continuité elle-même.

Cela fait écho au terme « pression du plan » qu'emploie Térésa Faucon. Dans son analyse de *La Conquête de l'Ouest*, de H. Hathaway, elle décrit :

Avec cet exemple, nous avons relevé deux points essentiels dans la compréhension des fluides cinématographiques : les forces de pression du fluide que le montage peut faire varier ([...]) et le degré de densité qu'exacerbe le cadrage¹⁴⁹.

Dans *Le Poison*, il y a un contraste évident entre les plans, différents dans leur figure d'attache et leur composition, rassemblés par une transition, une coupe, douce et progressive. Le montage, les fondus enchaînés, agissent presque comme des tenseurs, amortissant le contraste pour allonger la pression qu'un plan a sur l'autre. Une coupe non pas vive et surprenante mais régulière et rebondie. De plus, malgré la dilution de la coupe, il semble que la mobilisation de la motilité de l'œil soit la même. Cela signifie que même avec une apparition longue, l'œil du spectateur doit tout de même faire un effort pour comprendre ce nouveau plan et cela avec une action centralisante, parfois assistée par les zooms. Les plans brisent la composition initiale pour d'autres furtives. Au fond, il semble que, d'une certaine manière, ces inserts proposent une bosse énergétique. Une proéminence douce mais protubérante. Par ailleurs, la question du fondu enchaîné règle aussi, par la même occasion, celle de la surimpression. Dans le cas de *L'Homme de la rue*, malgré la transparence provoquée par l'usage d'une surimpression, les plans étant hétérogènes dans leur cadrage, leur emplacement, leurs figures, leur filmage, agissent tout de même comme l'apparition d'une protubérance, « comme un feu d'artifice¹⁵⁰ ».

D'une certaine manière, nous revenons à la question d'un niveau de puissance dans l'apparition de l'insert : selon le degré de contraste entre le contenu des plans et la fugacité de la coupe, l'insert possède, plus ou moins, une présence imposante, mais déclenche toujours un effet bombé ou creusé au sein du montage. Par conséquent, l'insert ne peut pas être défini par rapport à la coupe elle-

149 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 162.

150 J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 80.

même. Celle-ci représente un enjeu dans le montage et dans l'effet recherché, mais ne constitue pas un paramètre inhérent au caractère interpolé. La coupe révèle ou amplifie l'hétérogénéité, mais il reste que l'enjeu de définition se trouve toujours ailleurs.

Aussi, bien souvent cette hétérogénéité est appuyée, non pas par la manière d'apparaître par la coupe, mais à l'endroit où le plan apparaît dans la chaîne de montage. En effet cette puissance de l'insert semble aussi dépendre de la figure, du flux initialement interrompu ou remplacé. Il semble exister deux types d'insertions : une première entre deux plans différents et une seconde, intercalant un insert entre deux photogrammes d'un même plan. Ce second cas se retrouve dans *Hana-bi* avec Horibe longeant la falaise ou observant l'étale de fleurs. Dans *Azur et Asmar*, avec le plan du minaret au milieu du plan où Crapou et Azur sont de dos dans le passage couvert. Dans *Le Poison* et les inserts en fondus enchaînés, tout juste évoqué. Toujours le briquet dans *L'Inconnu du Nord-Express*. Ce type d'insertion vient d'une manière drastiquement amplifier ce caractère hétérogène car il semble proposer une forme d'arrêt ou de détours.

Prenons *Les Diamants de la nuit* de Jan Němec (1964) pour exemple. Les jeunes garçons n'ont pas mangé depuis des jours, depuis leur évasion du train de déportation. Ils vagabondaient dans la forêt et arrivent maintenant dans un espace très sec, sans verdure. Des rochers à perte de vue. Le premier garçon exprime sa faim. L'autre souhaite avancer. La séquence débute sur un plan en plongée, laissant le second garçon traverser le cadre de droite à gauche tandis que le premier a du mal à parcourir le terrain dénivelé et parsemé de trous et de bosses rocheuses. Sur ce plan, apparaît un premier insert de fourmis grouillant dans un trou, pour revenir au premier plan, légèrement zoomé. Le plan initial se poursuit en panoramique, regroupant à nouveau les deux garçons. Insert des fourmis une fois encore. Plan initial qui se poursuit toujours en panoramique droite-gauche en accompagnant cette fois le second garçon, laissant les deux protagonistes parcourir le cadre dans sa profondeur jusqu'à l'écroulement de l'un d'eux. Insert fourmis. Changement de plan cette fois : le cadre est maintenant concentré sur le visage du premier garçon, le visage contre les rochers, au sol, demandant à son ami de s'asseoir avec lui. Le regard dans le vide, l'insert de fourmi réapparaît. Retour sur le visage du garçon. Insert de fourmi, cadré différemment. Visage. Puis, différents inserts s'enchaînent, des fourmis parcourant différentes parties du corps : pied, main, cou, visage. À la suite, nous revenons sur le même cadrage du plan de visage, avec le garçon qui se frotte les yeux avec force, comme en réaction aux plans précédents, avant de se relever et de rattraper son ami¹⁵¹.

151 Voir annexe n°17.1.



Ces plans semblent proposer un interlude¹⁵² au sein d'une même composition. L'éruption du plan est perceptible autant avant qu'après parce qu'il y a un retour sur l'exacte figure de départ. Un soubresaut¹⁵³ et non un sursaut¹⁵⁴. Il y a comme une sensation de superposition entre les deux plans, qui ne s'alternent pas vraiment, mais s'intercalent mutuellement. Comme si, à travers la juxtaposition, l'insert de fourmis parvenait à s'imprimer sur le visage du garçon. Idée soutenue par la réaction du jeune homme, par ailleurs. Les inserts de fourmis, tout le long de la séquence, prennent une forme d'élan de sur-place. À nouveau cette idée d'ascendance dans l'insert, or ici, l'interruption d'un même plan semble révéler un aspect de pause, de stagnation. Même dans un film au récit organique, comme *L'Inconnu du Nord-Express*, a besoin de prendre une pose pour exposer ce fameux détail important. De même dans *Dodes'kaden* : qu'importe le sous-type de l'insert, il semble que, lorsqu'il s'intercale à une continuité de photogrammes, celui-ci arrête une temporalité.

Cette remarque fait écho à ce qu'écrivait Térésa Faucon au sujet des *Herbes flottantes* de Ozu (1959), au sujet des Gros-plans intermédiaires et cadrages sélectifs :

On mesure aussi combien ces plans, improprement appelés « de coupe », sont inextricablement tissés avec les autres, avec la temporalité narrative, en même temps qu'ils font référence à un temps plus universel¹⁵⁵.

Ici, l'autrice ne parle pas encore d'insert mais aurait très bien pu le faire tellement les questions entre inserts, gros plan intermédiaire, cadrage sélectifs et *pillow shot*, sont proches. Des similitudes déjà évoquées sur certains aspects. Elle évoque donc ici un temps universel fusionnel avec un temps narratif. Ces inserts semblent presque arrêter le temps. De la sorte, il semble que l'insert soit presque la quintessence de l'idée d'apparition cinématographique. L'insertion d'un plan dans une

152 « Courte composition placée entre deux parties d'un opéra ». Source : Dictionnaire de l'académie française 9^e édition.

153 « Saut vertical qui s'exécute les pieds en cinquième position, le buste droit, les jambes serrées et les pointes des pieds allongées ». Source : Trésor de la Langue Française informatisé. .

154 « Prise d'élan ». Source : Trésor de la Langue Française informatisé. . Nota bene de l'autrice : en sport, la prise d'élan se fait la plupart du temps en avant, notamment en gymnastique artistique.

155 T. FAUCON, *Penser et expérimenter le montage...*, op. cit., p. 49.

continuité de « trace analogique », de photogrammes, permet donc d'immédiatement entrevoir l'insert, puisque la différence est rendue flagrante par un aller-retour sur place, basé sur le détour proposé par l'insert. Cette condition peut même permettre à l'insert d'être rallongé, de s'étirer. Le cas se retrouve dans *Innocence* : qu'importe la durée des plans, nous revenons au cadrage et au personnage, comme si le temps s'était suspendu.

Il semble que cette manifestation particulière, l'intercalation au sein d'un plan dans un autre plan, corresponde finalement plutôt à l'idée de dénaturation. À l'échelle du plan, la coupe n'est plus le lieu de l'échange d'énergie logique, du passage minimisé entre deux plans différents afin de conserver l'illusion de continuité, mais un ajout, à un endroit pas nécessairement propice ou demandeur de la coupe. Une coupe, un vide, un intervalle, eux-mêmes remplis par un contenu. Cette trace analogique est défigurée par l'apparition, brusque ou douce, d'une trace analogique étrangère. Jacques Aumont décrivait l'originalité de construction de la continuité au cinéma de cette manière :

Ce qui est en cause, c'est d'abord le caractère d'*apparition globale* de l'image de film : rien, dans la réalité afilmique, ne change aussi soudainement et du tout au tout ; même les phénomènes inattendus et rapides s'inscrivent, comme les autres, dans un continuum spatio-temporel cartésien, qui est celui de notre expérience phénoménologique du monde. L'étoile filante, l'éclair me surprennent, mais ils ont une trajectoire assignable, et une durée brève mais encore appréciable. L'autobus que je n'ai pas vu arriver et qui me renverse est choquant, mais *a posteriori* je pourrai me dire que c'est un défaut de mon attention qui m'a empêché de la voir, non un trou dans le tissu de la réalité¹⁵⁶.

La coupe représente nécessairement un trou dans une suite, rendu plus ou moins visible. Dans le cas de l'insert décrit ici, ce trou est agrandi : multipliant, tout d'abord, l'intervalle par deux, puis s'engouffrant plus profondément selon la durée de l'insert, entre ces deux bornes que sont ces nouveaux intervalles. La coupe est comblée et creusée dans la même action : l'ajout de photogrammes étrangers dans une suite déterminée et logique d'autres photogrammes.

De surcroît, l'intercalation d'un plan dans une continuité de photogrammes n'est pas le cas majoritaire des manifestations de l'insert. Il est souvent beaucoup plus question d'un insert faisant le lien entre deux plans différents, or, comment cela influence-t-il cette sensation de protubérance, d'éruptivité ? Est-ce que l'insert fait-il toujours rupture ?

156 J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 19-20.



2.2.3 – Le statut d’intermédiaire

Au fond, nous pourrions très facilement répondre : pour rappel, Metz fait bien allusion à une introduction dans un syntagme étranger. Les syntagmes étant pour Metz, « des unités formées de plusieurs plans¹⁵⁷ ». Autrement dit, rien ne s’oppose à ce qu’un insert soit introduit entre deux plans différents dans la mesure où ces deux plans forment un morceau de syntagme par leur association. Aussi, parce que, au-delà de la continuité de mouvement inhérente à un plan, la fluidité générale de mouvement est construite et conservée par le montage. Jacques Aumont définissait, sans le nommer, la continuité dans le montage de cette manière :

Lorsque apparaît l’image suivante, elle représente un autre événement, sous un autre angle de prise de vue, à un autre moment. Le trouble vient de ce qui, sur l’écran, les deux se succèdent sans hiatus. Nous sommes confrontés à l’expérience déroutante (et qui dérouta beaucoup au début), d’un flux visuel continu mais référant à des événements produits en discontinuité¹⁵⁸.

Un syntagme correspond à ce flux visuel continu, autant sur le plan narratif que plastique. Metz décrit son premier syntagme, la scène, de la même façon :

Dans la scène, le signifiant est fragmentaire (plusieurs plans, qui ne sont tous que des “profils” - *Abschattungen* - partiels), mais le signifié est ressenti comme unitaire. [...] Les hiatus spatiaux ou temporels à l’intérieur de la scène sont des *hiatus de caméra*, non des *hiatus diégétiques*¹⁵⁹.

Au fond, l’insert vient donc constituer, *a priori*, un obstacle dans la construction, l’illusion de ce flux visuel s’il est toujours question d’une « rupture d’une continuité¹⁶⁰ ». Ici, contrairement aux ruptures dans le plan, les inserts s’intégreraient à une coupe déjà existante, déjà pensée dans une logique de flux visuel. Pour faire simple, lorsqu’un insert s’intercale dans une suite de photogrammes, la coupe semble être ajoutée ; elle constitue une action supplémentaire, presque en contradiction avec le flux de mouvement interne au plan. Alors que, lorsque l’insert s’insère entre deux plans différents, l’évolution du flux énergétique interne à aux plans voisins de l’insert a été prise en compte dans son intégralité dans le but de s’écouler naturellement de l’un à l’autre. L’insert ponctue donc simplement la finalité du premier plan et le début du second. La coupe, dans ce

157 Christian METZ, « La grande syntagmatique du film narratif », in *Communications*, n° 8, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1966, p. 120.

158 J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 10-11.

159 C. METZ, « La grande syntagmatique du film narratif »..., op. cit., p. 121.

160 J. AUMONT et M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma...*, op. cit., p. 146.

deuxième cas, constitue une action obligée qui produit une opportunité à l'insert de s'y intégrer. Térésa Faucon faisait la remarque suivante, au sujet des liaisons entre les plans :

Réguler l'énergie en privilégiant certain mouvement ou certains éléments dynamiques de plan et ainsi d'appréhender, d'interpréter le nombre de degré de liberté des liaisons cinématographique¹⁶¹.

Il y a une dimension intuitive dans la coupe et elle compose toujours un enjeu de fluidité. Rendre la coupe invisible ou, du moins, le moins perceptible possible. L'insert semble donc *a priori* contrer la continuité visuelle. Néanmoins, en regardant plus près, il est possible d'entrevoir une autre dynamique.

Dans *Les Oiseaux* (Alfred Hitchcock, 1963), Bodega bay subit, en escalade, plusieurs attaques de corbeaux : depuis l'arrivée de Melanie Daniels, les oiseaux s'en prennent petit à petit, de plus en plus nombreux, de manière de plus en plus violente, sans aucune raison, aux habitants de la ville. Melanie vient de partir chercher Cathy à l'école, la petite sœur Mitch Brenner, l'homme pour qui Melanie est venue initialement à Bodega bay. En arrivant devant l'école, une volée de corbeaux attend patiemment sur la cage à grimper de la cour d'école. Melanie entre discrètement dans l'école pour prévenir la maîtresse, Annie. Les deux femmes font évacuer les enfants, leur ordonnant de courir le plus vite possible jusqu'à chez eux. Alors démarre une longue course-poursuite entre la volée d'oiseaux et le troupeau d'enfants. Ici, il serait vain de décrire plan par plan le déroulé de la séquence tellement le découpage est foisonnant. Remarquons simplement que la séquence est construite de manière générale sur l'alternance entre des plans serrés sur un enfant parmi les autres et des plans plus larges sur une plus grande partie du groupe. Les angles de prises de vues sont très nombreux et les sujets multiples. De cette manière, cette séquence est, par moment, ponctuée d'inserts en plus de ces paramètres : les jambes des enfants en fuite, les oiseaux qui attaquent, détails des griffures d'oiseaux, lunettes au sol. Puis, une fois abrité dans la voiture, un insert sur la main qui remonte la fenêtre en tournant la manivelle.



161 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 68.



Ainsi, la scène joue en général du chaos. Tout d'abord en passant presque arbitrairement d'un enfant à un autre, utilisant les mouvements assaillants des oiseaux comme point de raccords. Le spectateur est alors ballotté entre les différents points de vue proposés. En même temps, les inserts semblent presque à l'inverse permettre des passages plus doux entre les plans. En effet, la séquence débute sur deux plans d'ensemble différents, sur deux parties du groupe d'enfants différentes, mais cadrés avec le même point de vue. Puis, un insert est fait sur les jambes des enfants, pour ensuite raccorder sur un plan américain de Mélanie et une partie du groupe. Par la suite, les plans entre les enfants s'enchaîneront à peu près de la même manière que ces deux premiers plans d'ensemble, autrement dit, en *jump cut*.

D'une certaine manière, les inserts dans cette séquence proposent un point de vue alternatif, soit par un détail grossi, comme les griffures sur la joue d'un petit garçon, ou par un insert déplacé, sur la volée d'oiseaux hostiles. Ces inserts proposent un déplacement, un pas de côté, pour mieux procéder au changement de plan. Un peu comme dans la séquence analysée précédemment de *Hero*, les inserts semblent être les seuls plans qui s'inscrivent dans un réel raccordement de mouvement. Ces inserts permettent presque d'endiguer un saut spatial trop conséquent pour empêcher une discontinuité trop importante. En effet, même si l'enchaînement des plans sur les enfants semble spasmodique, leur course s'inscrit dans un mouvement au rythme constant. Par ailleurs, l'apparition des oiseaux, par ces inserts déplacés, est nécessairement amenée par un raccord regard à tour de rôle des enfants terrifiés. L'insert semble jouer le rôle d'intermédiaire. En partant d'un point A pour aller à un point B, il faut passer par un point C. Une somme vectorielle, autrement dit. Cela semble faire écho à une remarque que faisait déjà Dominique Chateau :

Un morceau peut ainsi ressortir d'une structure de syntagme bien identifiée, susceptible d'être répertoriée dans une Grande Syntagmatique, mais il peut aussi, en même temps, être traversé par le courant d'une temporalité irrésistible et/ou d'une métamorphose plastique. Notre insert, par exemple, ne perd pas sa valeur

structurale de plan autonome tandis que, en grossissant un détail, il s'intègre au flux plastico-narratif¹⁶².

L'insert s'intègre. Sous une forme, il appartient donc à la continuité tout en étant remarquable. En conséquence, la question d'interpolation sous la caractéristique de la dénaturation devient caduque. À l'aune de ces observations, il serait assez pertinent de se rapprocher de la définition mathématique de l'interpolation :

- Interpolation : intercalation, entre certaines valeurs d'une fonction, de valeurs qu'on calcule par approximation et qui permettent d'établir une continuité de la fonction et de sa représentation graphique¹⁶³.
- Interpoler : intercaler des valeurs ou des termes intermédiaires dans une série de valeurs ou de termes connus (d'apr. UV.-CHAPMAN 1956)¹⁶⁴.

L'insert, notamment dans les cas d'insert d'espaces diégétiques, permet, facilite, la progression de l'action, du flux visuel continu, en proposant un détour. Remarque faite aussi chez Térésa Faucon :

Passage de l'image, écoulement, transfusion, avec les plans intermédiaires point une autre qualité d'énergie. Ce montage assure la circulation d'un fluide¹⁶⁵.

En se rapprochant drastiquement d'un détail ou en décalant la concentration énergétique (ici, centrée sur les enfants), l'insert agit donc comme amortisseur. Souvent, cet effet apaisant permet donc de camoufler ou d'endiguer le saut trop brutal dans l'espace ou dans le temps. Au fond, l'insert semble pouvoir camoufler une ellipse spatiale, surtout quand celle-ci est moindre. De plus, Philippe Durand faisait cette remarque au sujet de l'ellipse :

[...] : plus un créateur accumule les points de vue sur un sujet, plus il donne de la présence à l'ellipse. [...] : c'est jusqu'au vertige que la multiplicité des ellipses se conjuguent à la multiplicité des points de vue¹⁶⁶.

Autant, cette séquence fonctionne évidemment sur l'ellipse, rendue visible par les *jump cut*, mais les inserts, en proposant des changements d'axes, en s'intéressant à un détail de l'action, semble autant participer à cette vibration de saute spatiale qu'à en proposer une version moins intense. Cet insert intermédiaire permet ainsi, par moments, de camoufler l'ellipse, pouvant permettre aux protagonistes de changer de lieu sans que cela ne se remarque. Cet effet se retrouve

162 D. CHATEAU, *L'invention du concept de montage...*, op. cit., p. 149.

163 Source : Dictionnaire de l'académie française 9^e édition.

164 Source : Trésor de la Langue Française informatisé. .

165 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 126.

166 Philippe DURAND, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Éd. du Cerf, coll.« 7e art », n° 97, 1993, p. 262.

dans *Azur et Asmar* pendant la traversée d'Azur et Crapou de la ville. Un des inserts sur l'écuelle ainsi que celui sur les écheveaux de laine permettent de basculer respectivement, une première fois, d'un plan américain, fixe, de profil, sur un plan en travelling arrière, et une seconde fois, d'un plan taille de profil en travelling latéral vers un plan de demi-ensemble de dos sur le passage couvert. Ici, la continuité reste bâtie en majorité sur les paroles de Crapou, qui maintient une ligne narrative fixe par-dessus les coupes. Néanmoins, visuellement, sans prêter attention au son, les inserts semblent permettre l'articulation du raccord pour accélérer la traversée des personnages. Pour clarifier, si nous enlevions l'insert des écheveaux de laine par exemple, les plans en l'état, s'ils étaient raccordés, proposeraient une saute visuelle, comme un faux-raccord¹⁶⁷. Notamment car, dans le premier plan, les personnages sont au centre du cadre, et dans le second, les personnages font une entrée de champ par la gauche. Pour pouvoir raccorder un plan avec un mouvement de caméra et un plan fixe, il est possible d'employer un insert.



De cette manière, l'insert semble presque jouer le rôle d'un transformateur énergétique dans son rôle d'intermédiaire. Dans *Les Oiseaux*, à nouveau, à la fin de la séquence où la petite fille tombe, ses lunettes se brisent, action captée dans un insert. Les plans en faux travelling, permettant donc un défilement de l'arrière-plan de droite à gauche, sont interrompus par l'insert fixe, permettant désormais le défilement des enfants de gauche à droite. Ce plan, en très gros plan, s'impose comme une rupture nette de la première énergie afin d'inverser la tendance. Comme le fait *Les 39 marches* en redistribuant l'énergie par le passage d'une condensation via l'insert du pistolet.

Puis par moments, l'insert semble simplement proposer une réelle interlude, non pas au sein d'un soubresaut mais bien entre deux morceaux différents. Dans *L'Énigme de Kaspar Hauser* (Werner Herzog, 1974) de Werner Herzog, le protagoniste vient d'arriver dans sa famille d'accueil et prend son premier repas avec eux. Le jeune garçon et le père sont très pédagogues avec Kaspar. Cette séquence est surtout composée de plans longs. Sur la fin de la séquence, un plan cadre le jeune fils de la famille au premier plan à droite du cadre, Kaspar juste derrière au centre et le père sur la gauche du cadre, le plus en arrière des trois personnages. Un insert est fait sur un crucifix

¹⁶⁷ Voir annexe n°3.2.

accroché au mur, passant ensuite à un plan du père de famille et sa femme, de l'autre côté de la table. Cet insert est assez étrange : il ne cherche pas à cacher une coupe puisque, par la suite, une coupe sera faite pour partir de ce plan homme-femme pour revenir au plan père-fils-Kaspar, et il ne semble pas rebattre l'énergie du montage. Il s'inscrit dans l'ambiance lente et silencieuse du repas, dans le quotidien de cette famille allemande. L'image de ce crucifix pourrait être un moyen de comparaison entre le symbole christique et les personnages, mais cette comparaison reste opaque et de l'ordre de l'interprétation personnelle. De plus, quelques minutes avant, un insert presque similaire était proposé, filmant cette fois un oiseau en cage. En bref, cet insert semble simplement proposer un détour visuel. Frappant par sa différence de cadrage, son absence de point de vue diégétique, imposé au spectateur, comme un intermède. D'une certaine façon, cela semble faire écho à la description des inserts *gravitiques* : proposer une intermède au sein d'un récit ou autour d'un personnage, n'ayant qu'un lien idéelle, nébuleux, abscons, entre le plan d'avant et d'après.



Pour résumer, nous pouvons donc observer deux types de plans intermédiaires : ceux qui permettent et facilitent la progression spatiale et temporelle, et ceux, qui s'imposent au spectateur pour rediriger l'énergie ou en proposer une alternative visuelle réduite. Aussi, il semble que si l'insert s'inscrit dans la continuité, il participe à modeler cette dernière. Si nous parlons d'ellipse avec la notion d'insert, il semble que celui-ci possède un impact sur la perception des temporalités, des durées du récit. Comme déjà soulevé, il semble que l'insert manipule le temps ou, du moins, en

propose un maniement, voire certaines transformations dans les vitesses et les durées. En somme, si l'insert ne rompt pas nécessairement une continuité, comment agit-il sur ce flux continu ? Et est-ce que cette modélisation de la continuité plastique et narrative peut influencer la description d'un insert ?

2.3 – *Modeleur de continuité : un plan inutile ?*

Ainsi, l'insert semble avoir un pouvoir de modélisation assez puissant. Autant lorsqu'il est utilisé pour sa capacité jaillissante et discordante, que lorsqu'il est placé en intermédiaire et plus ou moins dissimulé dans le flux énergétique initial. Il est à noter que nous avons surtout évoqué les inserts qui pourraient relever des « espaces réels », autrement dit, les inserts déplacés et explicatifs. D'une certaine manière, les inserts subjectifs ou extra-diégétiques apparaissent nécessairement intenses dans leur apparition puisque le sujet du plan n'appartient pas à l'univers de la diégèse. Ces inserts-là flottent au-dessus de l'histoire. Il faudrait presque imaginer une couche supérieure à la diégèse, une deuxième peau, un voile imaginaire entre l'espace de projection et l'espace diégétique. Un interstice qui se placerait presque au même endroit que l'espace écranique, comme le conceptualise André Gardies¹⁶⁸. Cette idée peut même faire écho plus largement à la réflexion de Benjamin Thomas autour des milieux filmiques, autour d'un espace actif qui engage le spectateur dans une expérience corporelle de l'espace dans un entrelacement constitutif¹⁶⁹. L'insert modèle l'expérience sensible et l'expérience narrative du spectateur en imposant un espace disparate autant sur le plan diégétique que narratif. Autant dans l'espace pro-filmique que dans la construction filmique.

Ainsi, la question qui se pose maintenant a été quelque peu initiée avec les analyses précédentes. L'insert par la puissance de son apparition et son usage, semble construire des dynamiques rythmiques importantes. De cette manière, qui dit rythme implique temporalité et vitesse temporelle. L'insert semble avoir un caractère saillant, presque marteleur par moment, de la même manière qu'il peut être simplement doux et rebondi. En résumé, il semble avoir un impact sur

¹⁶⁸ « L'Espace écranique », in *L'espace au cinéma*, Klincksieck, 2019, p. 22-25.

¹⁶⁹ « Ainsi, il n'y a pas de réalisme au sens d'exigence de fidélité de la représentation (ou du représenté) à un espace prétendument objectif, chez Antoine Gaudin, mais une forme de réalisme phénoménologique, si l'on veut, c'est-à-dire un attachement à ce que l'expérience "spatiale" proposée par le film, quelle qu'elle soit, puisse être rapportée, sans avoir à activer le relais d'une élaboration quelconque par l'imagination, à ce que le corps du spectateur peut vivre. Or, ce qui aiguillonne la réflexion, dans la présente étude, c'est bien ce que l'espace fait aux corps dans le film, et ce que ces corps font des milieux d'existence filmiques auxquels ils co-naissent et se synchronisent, comme le dirait Merleau-Ponty. » Benjamin THOMAS, *Faire corps avec le monde: de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019, p. 58.

la transparence du montage, sur la vitesse de narration, sur la durée d'une action et, par moment, il semble que l'insert ouvre vers une narration parallèle.

Au fond, qu'est ce que l'introduction d'un plan hétérogène implique dans la construction temporelle de la continuité, autant sur le plan plastique que narratif ? Enfin, qu'est ce que ce plan « bonus » apporte à la continuité, au flux de mouvement ?



2.3.1 – Rythme et musicalité : un jeu supplémentaire

Souvent l'insert est utilisé dans le cas de montage rapide pour dynamiser une séquence. Le cas se perçoit chez Hitchcock avec les exemples de *Psychose* et *Les Oiseaux*. De manière récurrente, le soubresaut ou le jaillissement énergétique que permet l'insert est un moyen propice pour brusquer une cadence ou simplement proposer un autre tempo. Cela revient à la conception énergétique du montage proposé par Térésa Faucon, notamment sur la question du fluide filmique :

Peut-on décrire la fonction du montage en ces termes : canaliser, dériver, stopper, réguler ou dérégler l'écoulement du fluide dans le plan ?¹⁷⁰

En aparté : en poursuivant la lecture de l'ouvrage de Térésa Faucon, il est curieux de se rendre compte que l'envie et la dynamique de pensée de l'autrice se rapprochent de celles de Metz : sur la question de saisir une logique au-dessus des conceptions poncives de la coupe et des mécaniques de montage conventionnelles. Elle ajoute pour décrire sa démarche :

Comme la mécanique des solides permettait d'exposer les enchaînements, de déplier les liaisons et d'offrir une vision simplifiée d'un phénomène complexe, irréductible aux paramètres conventionnels de l'analyse du montage, l'analogie proposée ici invite à dépasser la question des coupes qui souvent limite la réflexion sur le montage pour se concentrer sur celle du rythme¹⁷¹.

Là où Metz cherchait un découpage de signifiant affranchi de la fragmentation plan par plan, Faucon cherche à déterminer les fluctuations de rythme indépendamment de ce même principe de découpage.

Ceci étant dit, il semble donc que l'insert fonctionne comme un geyser dans la conception hydrodynamique de l'autrice. Elle explique :

Le montage serait familier des expériences hydrauliques dès qu'il y a mouvement dans le champ et qu'il s'agit d'en suivre le cours et la propagation¹⁷².

Ce mouvement ascendant est donc, selon les cas, utilisé pour provoquer un effet sensible et atteindre le spectateur d'une manière directe. De la même manière, ce surgissement a un impact sur l'enchaînement rythmique du montage et est parfois utilisé sous une forme exagérée. L'insert

¹⁷⁰ T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 152.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid., p. 153.

fonctionne presque comme une ponctuation, comme une frappe¹⁷³. Selon l'agencement de ces frappes, peut naître un rythme, voire même une forme de musicalité. Dans la question du style, de rendre évidente son instance racontante et sa touche cinématographique, l'insert semble donc constituer un jeu rythmique idéal. Ici, le but étant de complètement rompre avec la fabrication d'un montage transparent et d'explorer les possibilités intrinsèques à la composition d'éléments fragmentés, notamment dans le cas aussi saillant de l'insert.

Ce jeu commence souvent par la synchronisation du son et de la coupe. Cet effet est défini par Michel Chion comme un point de synchronisation :

Un *point de synchronisation*, c'est, dans une chaîne audio-visuelle, un moment saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel ; un point où l'effet de *synchrèse* ([...]) est plus accentué, comme dans une musique, un accord plus affirmé et plus plaqué que les autres¹⁷⁴.

De même, dans la suite du chapitre, l'auteur poursuit avec l'analyse de l'utilisation de cet effet dans les scènes de combat. Il ajoute donc :

Par ailleurs, le coup-de-poing bruité est dans l'audio-visuel, l'occasion, le prétexte de ce qu'en musique on appelle un *accord*, relevant de la dimension verticale et permet d'étirer le temps¹⁷⁵.

Ainsi, reprenons l'exemple de *L'Au-delà* et de sa séquence d'ouverture. Le groupe d'hommes vient de prendre en tenaille le peintre et lui assène le premier coup de chaîne. Nous passons donc d'un plan rapproché-poitrine frontal avec pour sujet au premier plan l'assaillant principal, à un gros plan sur le visage abîmé de la victime, sur lequel est fait un léger zoom. Sur cette image, une première coupe, synchronisée avec le son du coup de chaîne suivant, pour passer à un insert de ce qu'il semble être un morceau de tableau. Dans ce plan fixe, sans mouvement, il y a le croquis de ce qui semble être des corps, des bras, sombrant dans un sol fumant. Puis, sur la même synchronisation sonore, apparaît un second insert, à la peinture du même type. Un plan de corps allongé sur ce qui paraît être une roche. Enfin, un troisième insert : un paysage désertique toujours dessiné, jonché à nouveau de silhouettes. Pour décrire plus précisément le son : le discours de l'assaillant se termine

173 « Action de frapper; résultat de cette action. » ou, en musicologie, « Action de frapper un instrument de musique à percussion ou la touche d'un instrument de musique à clavier; qualité du son produit par cette action. ». Source : Le Trésor de la Langue Française informatisé.

174 Michel CHION, *L'Audio-vision: son, image et parole au cinéma*, 6e éd. revue et Corrigée., Malakoff, Armand Colin, 2025, p. 97.

175 *Ibid.*, p. 71.

sur le second insert, laissant entendre seulement les coup(e)s, et finissant sur le silence de ce paysage vide¹⁷⁶.

L'idée de verticalité et de temps étiré, soulevée par Michel Chion, semble transparaître dans cet exemple : ici, le coup est incarné par la coupe elle-même et, synchronisée avec le son cinglant, celle-ci emmagasine un renfort d'énergie ascendant. Le coup est autant coupant visuellement par le passage d'un espace hétérogène à un autre que par l'attaque brutale du son. Il faut bien entendre que cette agressivité naît surtout du saut spatial synchronisé avec le son : si la coupe avait été dans un même syntagme, l'effet n'aurait pas atteint le même degré d'intensité. L'apparition surprenante de l'insert illumine autant le son des coups que le son des coups révèle la coupe. Au fond, marquer la coupe visuelle, déjà expressive, par le son, revient à légitimer la présence d'un plan hétérogène. Par là, réussir aussi à construire un effet filmique et rythmique assumé.

La synchronisation du son et de la coupe propose un repère, en même temps qu'elle redéfinit le vraisemblable intradiégétique. Les apparitions et disparitions d'inserts ne sont plus guidées par un besoin inhérent à la diégèse, mais par l'effet de surgissement, adoptant un rythme presque mathématique, une durée chronométrable. Comme sur un rythme imposé par un métronome imaginaire. L'énergie, le temps, ne sont plus organiques, influencés par les mouvements vivants des corps humains des personnages. Par là, au-delà de la coupe, ce temps chronométrable est induit par les figures immobiles, figées et inorganiques dessinées. Il y a une forme d'expressivité qui est exacerbée et parfois même bâtie en fonction de la musique.

Dans la même configuration de bagarre et de coups, dans *La Fabrique de petits cercueils* de Jan Švankmajer, deux personnages se cherchent des poux. Sur la fin du court-métrage, arrive le point culminant de leur bataille qui tout au long du film, a été rythmée par les mouvements de la musique. Ici, le montage accélère, synchronisant les coupes entre les plans avec les notes de la musique. Notez que tous ces plans sont des inserts : le hamster placé arbitrairement, les détails vifs des coups, etc¹⁷⁷. Ce n'est plus un accompagnement musical extra-diégétique mais une fusion entre diégèse et opération filmique, sans vraiment du *Mickeymousing*. En outre, ces coupes musicales conjuguées à l'impossibilité de saisir l'espace dans les plans, construisent une dimension plastique rythmique, plaçant presque les inserts diégétiques dans une dimension extra-diégétique. Ce temps universel dont parlait Térésa Faucon se retrouve ici : le temps interne à ces plans et entre ces plans

¹⁷⁶ Voir annexe n°12.2

¹⁷⁷ Voir annexe n°14.

est indéterminable. Ici, il semble presque que l'insert dans son adresse inhérente prend un caractère supérieur à l'histoire lorsqu'il est usé comme un jouet de montage et de manipulation plastique. L'insert s'imprègne de la qualité musicale, comme une note visuelle.



D'une autre façon, cette qualité musicale peut presque se retrouver sans avoir à user d'un point de synchronisation entre la coupe, le son ou la musique. Il semble que, sans l'appui de la dimension sonore, l'insert, dans la manière où il est introduit dans le montage, peut se teinter de cet esprit de note visuelle.

À l'arrivée du gang de motards, les Aigles de la route, dans *Mad Max* de George Miller (1979), un couple prend peur et fuit la ville. Ils sont vite rattrapés par les motards. Alors commence la destruction de la voiture du couple : le montage rapide, aux changements d'axes permanents, prend une forme progressive de rythmique. Il y a une construction sonore globale de la scène, ponctuée par les sons réplcatifs internes à chaque plan. En effet, la coupe est calée sur le rythme du coup, c'est-à-dire, la durée du plan correspond au bornage partant d'avant que l'objet heurte la voiture jusqu'à la fin de ce moment. Le son est dans le plan et non sur la coupe¹⁷⁸. Cette remarque fait facilement écho à cette phrase de Térésa Faucon autour de la réflexion sur le plein et du vide :

Si l'on accepte de dire que les éléments de liaison visuels et sonores de part et d'autre d'une coupe relèvent du « plein » par cette tendance à masquer l'interruption, combler l'ellipse, alors en ouvrant un espace de résonance par le montage, on réactive et creuse l'intervalle¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Voir annexe n°15.

¹⁷⁹ T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 113.

D'une certaine manière, ce passage travaille sur le rebondi de l'insert, à l'intérieur du plan de manière à rendre visible la coupe plus qu'il ne faudrait. Comme si, l'intérêt premier, le sujet, n'était pas dans le plan mais dans le vide de l'intervalle.



Aussi, plus la scène se poursuit, plus les vides sonores sont réduits et, avec, la durée des plans. Se construit alors une symphonie de coups. Par la même occasion, cette symphonie sonore est perceptible visuellement : puisque les plans sont pour la plupart des grossissements de gestes, des gros plans de la carlingue, déconnectés spatialement, il y a comme un effet stroboscopique ou de feu d'artifice visuel. Les lignes de compositions se mélangent, les figures humaines ne sont plus reconnaissables. L'insert n'est plus un outil narratif mais une image-frappe, pour exacerber la qualité rythmique du montage, autant que pour servir l'émulation de la séquence. Intégrer une musicalité par un changement drastique de point de vue, plus interne, en s'adressant au spectateur, fait que l'insert s'impose comme une note plastique. Une ponctuation rythmique syntagmatique. Au fond, cette dynamique de montage correspond à celle du montage métrique. Térésa Faucon écrit à ce propos :

Cette forme de montage est également empruntée à la musique puisque la métrique est une partie de la rythmique consistant dans l'étude des cellules rythmiques (ou métriques), l'organisation de la durée. « C'est l'expression arithmétique des périodicités. Cette notion ne parvient pas à saisir le rythme dans sa totalité expressive (elle ignore les relations de timbre, de hauteur, de tonalité, etc.) mais elle traduit l'aspect fondamental qui est bien cette périodicité mesurée. Elle mesure les cadences, c'est-à-dire les proportions de temps¹⁸⁰. »¹⁸¹

Il y a comme un détachement de ce qui doit être raconté, de l'événement lui-même, pour proposer au-delà d'une réaction sensorielle chez le spectateur, un spectacle plastique pur. Naît de cette association d'inserts une forme propre, qui se définit par elle-même. Sans être en relation avec le narrateur ou le spectateur. Comme si le film atteignait une forme indépendante de la fiction et de

180 Jean MITRY [1968], *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 159.

181 T. FAUCON, *Penser et expérimenter le montage...*, op. cit., p. 57.

la sensation, se rapprochant presque de l'expérimentation pur. Dans son chapitre dédié au plan de coupe, aux inserts et aux *pillow shot*, Térésa Faucon fait aussi cette remarque :

Si cela est frappant dans un corps de films expérimentaux travaillant sur la plasticité de l'image, les films de fiction semblent aussi, avec l'introduction du fluide, *expérimenter* sur la matière-film, l'interroger, la sonder, comme pour percer un mystère, en explorer la nature profonde¹⁸².

Au fond, cette forme supérieure n'est pas réellement nécessaire, essentielle, à la narration. Puisqu'elle n'est ni en lien avec la diégèse, l'histoire, et son spectateur, cette expérimentation par l'insert n'est pas primordiale. Ce plan "inutile", au sens dispensable, participe et modèle la forme de cet événement qui se raconte par lui-même. Ce plan ajoutée est un moyen de jeu stylistique ou de manipulation temporelle.

2.3.2 – *Dilatation temporelle : perception de la vitesse et de la durée*

Ce choix « bonus », narratif ou plastique, s'inscrit dans un flux de mouvement, autrement dit un flux temporel. Gilles Deleuze, dans son chapitre sur le montage tiré de *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, fait cette remarque sur la corrélation entre mouvement et temps :

Chaque fois qu'on a considéré le temps par rapport au mouvement, chaque fois qu'on l'a défini comme la mesure du mouvement, on a découvert deux aspects du temps qui sont chronosignes : d'une part le temps comme tout, comme un grand cercle ou spirale, qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers ; d'autre part le temps comme intervalle, qui marque la plus petite unité de mouvement ou d'action¹⁸³.

Puis, plus tard, il ajoute :

La composition des images-mouvement donne toujours l'image du temps sous ses deux aspects, le temps comme intervalle et le temps comme tout, le temps comme présent variable et le temps comme immensité du passé et du futur¹⁸⁴.

Le mouvement et le temps au cinéma sont intrinsèquement liés : les fragments qui sont composés, les flux énergétiques perceptibles, sont uniquement un agencement du temps par la liaison de mouvements n'appartenant plus à la même temporalité. Le montage rend compte autant d'un tout temporel, que de sa composante la plus petite. Comme déjà évoqué, l'insert semble donc

182 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 127.

183 Gilles DELEUZE, « Cinéma. 1: L'image-mouvement », in , Paris, Ed. de Minuit, 1999, p. 49-50.

184 *Ibid.*, p. 72.

proposer un temps universel, décorrélé d'une temporalité construite pour le temps du récit. Du moins, avant d'atteindre un temps indéterminé, l'insert semble d'abord se détacher du temps du récit pour s'ancrer dans le temps du monde réel. Se mettre au diapason du temps de l'espace de projection plutôt que de celui de l'espace diégétique. En effet, si nous revenons sur nos inserts scripturaux, ou même avec l'exemple du bol de ramen dans *Ponyo sur la falaise*, et toujours notre briquet dans *L'Inconnu du Nord-Express*, le temps semble dilaté, ralenti. Cette sensation naît du fait que le temps d'exposition, de l'adresse, de l'insert est supérieur aux besoins de la narration. Combien de fois, vous, en tant que spectateur, vous vous êtes retrouvé à attendre la coupe pour reprendre le cours du récit alors que vous aviez fini de lire ce carton explicatif ou descriptif. Dans cette intention informative, d'adresse au spectateur, il y a parfois besoin de constituer ou d'insuffler à l'insert un temps qui se mette au service de la vitesse du monde réel. Cette observation peut être rapprochée de l'analyse de Térésa Faucon sur *L'Éclipse* d'Antonioni (1962). Elle fait notamment référence à la vraie minute de silence intégrée dans le montage, après la mort du courtier. Elle remarque donc à propos de ce type d'images :

Cette éclipse se traduit par une indétermination, une indécision devant le temps des images tandis que la nuit tombe au cours de ces six minutes comptant quarante-cinq plans. Mais, dans ces images qui nous disent que le temps s'écoule, rien n'est moins sûr que la sensation de flux, d'un écoulement, au contraire, sans cesse, sa dénonciation, son interruption, sa déconnexion, sa contraction¹⁸⁵.

Ces inserts s'inscrivent donc dans une temporalité discordante avec la construction temporelle harmonique initiale du récit, par la simple action d'insistance. La rupture se fait donc temporelle, dans une dynamique complémentaire, pour contribuer à poursuivre le mouvement général interne au récit. Une interpolation temporelle, en somme. Autant dénaturante qu'intermédiaire. Le temps inhérent à cet insert en particulier ne propose pas une pause, mais, en perspective du tout temporel construit, implique un changement de vitesse. Par conséquent, ce changement peut être décrit comme un ralentissement.

Cette question d'instance implique de prendre son temps. Ce temps du monde réel intégré dans le temps du récit possède une vitesse qui lui est propre, mais comparé au moment où il s'intègre dans la continuité temporelle, celui-ci semble proposer un ralentissement de la vitesse générale perçue. Autrement dit, ce trou spatio-temporel applique une pesanteur qui influence toute la

185 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 171-172.

perception du temps. Cette remarque revoie nécessairement à la relativité du temps, comme en parle Matthieu Ricard :

Le temps appartient à la vérité relative du monde des phénomènes, au domaine du vécu, et n'est qu'un concept lié à une transformation perçue par un observateur¹⁸⁶.

L'insistance proposée par ces inserts n'est finalement que la préconception et la prise en compte de la vitesse personnelle du spectateur, de sa perception relative de l'écoulement du temps. Cependant, ce temps est forcément conceptualisé sur un principe général, afin de convenir à chaque vitesse personnelle de chaque potentiel spectateur. En outre, ce ralentissement peut être construit pour modifier la durée même d'un événement, au sein du récit.

À savoir comment ? Il y a ainsi dans certains cas, la sensation d'un temps dilaté. D'un temps étiré. Si nous revenons à *L'Au-delà*, mais avec l'exemple d'une autre séquence, il semble que la durée normale d'une action soit délayée pour atteindre un temps indéterminé. La séquence en question arrive après le moment où Liza a halluciné la présence du livre Eibon dans la vitrine d'une librairie. L'homme qui l'accompagnait, Martin, se rend donc à la bibliothèque pour trouver ce livre et consulter les plans de l'hôtel. Alors en haut d'une échelle, Martin tombe à la renverse avant d'être attaqué par un groupe de tarentules, sorti de nulle part. L'invasion des araignées est initiée par une bascule de point, matérialisant plastiquement le changement de sujet, passant de Martin au premier plan aux araignées au second. Puis, s'installe une vitesse différente, presque à hauteur d'animal. Un changement ressenti tout d'abord par le sur-découpage et la multiplication de plans d'araignées, puis, par la vitesse de déplacement inhérente aux créatures elles-mêmes. Leurs gestuelles relèvent d'une physiologie différente, plus lente. Notons qu'il y a un changement d'échelle générale : en prenant pour sujet un animal de la taille d'une main humaine, le corps de l'acteur fait presque figure de décor. De fait, les plans sur les araignées dans leur totalité, ne peuvent pas être considérés comme des très gros plan, des plans de détails, en plus de la personnification de ces figures. Les araignées sont plus sujet qu'accessoires¹⁸⁷.

Néanmoins, malgré ce chamboulement d'échelle de plan, la suite de la séquence bascule vers une dynamique jouant sur l'utilisation de l'insert. Tout d'abord en raccourcissant la longueur des plans, se limitant à l'essentiel du geste ou à l'apparition flash, très courte. Puis au plan "macro" et,

¹⁸⁶ Matthieu RICARD et Xuan Thuan TRINH, *L'Infini dans la paume de la main: du big bang à l'éveil*, Paris, Pocket, coll.« Pocket », n° 11171, 2002, p. 194.

¹⁸⁷ Voir annexe n°12.3.

enfin, en ne proposant aucun raccord entre les plans. Il y a nécessairement une saute de point de vue, proposant presque plusieurs lignes d'action en parallèle, auxquelles il est impossible de rapporter les plans correspondants. Parce qu'il est impossible de discerner les araignées les unes des autres, parce que la géographie de l'espace est indéterminable, parce que les plans ne sont pas rattachés à la temporalité initiale de la séquence, il en ressort une forte sensation de trouble. De plus, en évoquant Godard, Faucon écrit :

[...] les inserts ont donc « pris la place » d'une ellipse temporelle et spatiale et troublent la temporalité en la complexifiant. Tout en donnant l'illusion d'une stricte continuité visuelle à la manière de certains *pillow-shot* assurant la circulation d'objets, ces plans renvoient aussi à un temps et un espace plus large. Ainsi comme les plans de coupe chez Ozu, ils permettent de rattacher l'histoire particulière d'un ou des personnages à une histoire universelle, en donnant des informations contextuelles¹⁸⁸.

Ici, ce n'est pas en donnant des informations contextuelles, mais en broyant par la fragmentation l'espace et avec lui le temps. Au fond, cette séquence dure environ trois minutes, mais, au vu de ce qui est figuré à l'écran, cette séquence aurait dû ne pas dépasser la minute. Autrement dit, à l'inverse d'insérer le temps du monde réel, un temps purement cinématographique est créé pour contredire les perceptions du temps habituelles. Les inserts des araignées insistent sur les détails des gestes, reprennent l'avancée des araignées à son début en proposant des plans supplémentaires, répétitifs, sur la procession. Des sautes temporelles entre passé, présent, futur, impossibles à remarquer car ces temporalités sont mélangées de telle sorte à fabriquer une forme de continuité temporelle logique et usuelle. Ainsi, la durée attendue est allongée pour imposer au spectateur, dans le cas de *L'Au-delà*, un temps de torture plus long. En contre-exemple, *Psychose*, propose une durée à peu près similaire à la durée attendue pour un meurtre et cela même si la séquence est éprouvante. Ce temps et cet espace plus larges semblant inhérents aux inserts, peuvent permettre de modifier la perception du temps du récit ponctuellement autant que la manière de s'en servir.

L'utilisation accrue de l'insert dans cette séquence est un moyen de diluer, ralentir, diminuer la vitesse de progression de l'histoire. Comme pour capter un détail temporel autant que spatial. Ce ralentissement temporel fait nécessairement écho aux modifications de vitesse du plan comme l'accélééré ou le ralenti :

188 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 125.

Ce n'est pas qu'un changement de tempo, un jeu de rythme, c'est une autre vision qui s'ouvre pour former le regard à l'énergie du plan dans ses micros-événements¹⁸⁹.

Selon Térésa Faucon, les procédés filmiques de ralenti ou d'accélééré sont un moyen de rendre compte des effets, des mouvements énergétiques, dans son fonctionnement le plus infime. Comme se servir d'un microscope, mais pour mieux saisir les "atomes" du temps, non ceux de la matière. Un mouvement au ralenti rend compte de toutes les spécificités du mouvement et des pressions que subit un corps dans son espace. Aussi, il semble que par moments cet effet de ralenti soit presque transposable plastiquement, avec l'usage de l'insert.

Dans un autre des courts-métrages de Jan Švankmajer, *Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar* (1964), nous suivons les prodiges de deux magiciens. L'intrigue tourne autour de cette pseudo-bataille, comme un dialogue entre les deux faiseurs de miracle. Le moment qui nous intéresse intervient sur la fin du film, alors que le magicien de droite s'emploie à dresser les chaises présentes sur la scène. Le passage démarre tout à fait simplement, avec des trucages dans le plan permis par le fond noir : les deux chaises font des pirouettes et autres cabrioles, cadrées dans des plans de demi-ensemble. Puis, après la traversée de cerceau, la séquence se rapproche drastiquement en termes d'échelle de plan. Là les mouvements de saltos ne sont plus captés dans leur globalité mais sont fragmentés. Cependant, pas comme nous pourrions l'entendre habituellement, par des changements d'axes successifs, rendant compte du mouvement mais sous plusieurs angles. Voici le découpage : premier plan de la chaise, en mouvement circulaire droite/gauche (Matrice n°1) ; main magicien (MM n°1) ; plan large chaise sautant vers le haut (Pl n°1) ; puis, raccord mouvement sur la superposition des chaises (Sp n°1) ; plan rapproché chaise en mouvement circulaire droite/gauche (Matrice n°2) ; les deux chaises en plan rapproché l'une derrière l'autre (ChD n°1) ; (Matrice n°3) ; (ChD n°2) ; (Matrice n°4) ; arrivée des chaises l'une sur l'autre (A n°1) ; (Matrice n°5) ; assise de la première chaise à gauche du cadre en collision avec le dossier de la seconde (AS n°1) ; (Matrice n°6) ; assise en très gros plan (Ass n°1) ; (Matrice n°7) ; assise à nouveau avec insecte (Ass+I n°1) ; (Matrice n°8) ; etc. Le montage s'accélère en introduisant de plus en plus de plans entre les plans de matrice. Jusqu'à finir par l'atterrissage de la chaise en plan de demi-ensemble¹⁹⁰.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁰ Voir annexe n°16. À noter : les plans entourés de bleu se réfèrent aux plans appelés ici *matrice*.

Ainsi, la pirouette circulaire de la chaise dans les airs constitue la ligne de mouvements principale, entre-coupée par de nombreux détails, correspondant, ou non, à un moment précis de ce mouvement circulaire central. Il y a une déflexion¹⁹¹ du mouvement par l'introduction de détails, soit constitutifs du sujet, soit analogiques au mouvement circulaire par les formes plastiques rondes. Pourtant cette trajectoire est maintenue par la persistance de sa figuration et par la finition de son mouvement avec la captation de son arrivée. Au fond, il y a autant une dynamique de détournement que de concentration avec l'introduction répétée des inserts dans la trajectoire initiale de l'objet.

En gardant pour contenu central un morceau de la chaise, bien que le temps inhérent au plan ne corresponde pas au temps de l'action principale, il semble surgir une forme de lévitation temporelle. Comme si les détails de la chaise ne contenaient pas un temps individuel qui leur serait propre, mais partageaient un temps neutre qui pourrait être modifié au moment de l'introduction dans une temporalité harmonieuse qui leur est supérieure. La chaise, en achevant son mouvement, reconfigure le temps contenu dans les inserts pour presque octroyer une place en tant que liaisons entre les moments privilégiés. Deleuze, en prenant Bergson pour socle de réflexion, écrivait :

Le mouvement ainsi conçu sera donc le passage réglé d'une forme à une autre, c'est-à-dire un ordre des *poses* ou des *instants privilégiés*, comme dans une danse¹⁹².

D'une certaine manière, les inserts dans cette séquence fonctionnent comme les photogrammes métaphoriques du mouvement, tout en proposant une vision ralentie en étant si nombreux. Alors sans même avoir à produire un ralenti par la multiplication des images par seconde au moment du filmage, l'insert arrive au même effet. Une décomposition lente de l'idée d'un mouvement circulaire. D'une certaine manière, par cette dilatation temporelle, cela rejoint une remarque de Metz à la fin de *La Grande syntagmatique* :

[...] une analyse plus poussée de la syntagmatique des films *modernes* exigerait que l'on revoie le statut du *plan autonome* (= sixième de nos grands types), puisqu'il est *susceptible de contenir les cinq premiers*¹⁹³.

Il semble presque que l'usage de l'insert ici, autant dans sa place dans le montage que par le sujet qu'il filme, peut se rapprocher du syntagme descriptif. Le sujet ne véhicule pas une information mais décrit le mouvement dans son apparition autonome. De cette manière tout à fait

191 « Modification de la trajectoire d'un faisceau lumineux, d'un faisceau de particules ou de l'écoulement d'un fluide. » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

192 G. DELEUZE, « Cinéma. 1 »..., *op. cit.*, p. 13.

193 C. METZ, « La Grande syntagmatique du film narratif »..., *op. cit.*, p. 124.

singulière, cette séquence permet d'atteindre par le montage un modelage de la matière temporelle. Térésa Faucon résumait une idée amenée par Jean Epstein :

Jean Epstein, dont la pensée permet d'articuler avec pertinence proposition théorique et analyse filmique, a commenté les changements d'état de la matière (de l'ordre de la sublimation, de la condensation, de la deliquescence ou de la viscosité), que réalise le cinéma grâce à l'accélééré ou au ralenti¹⁹⁴.

Au fond, ici l'insert permet la modification de la perception temporelle du récit par la manière dont il est utilisé dans le montage. Néanmoins, comme déjà observé dans ce mémoire et par les auteurs, il y a une forme d'indétermination temporelle inhérente au plan, à son contenu. De surcroît, de quelle manière le sujet de l'insert peut-il prétendre à ce temps universel ?

194 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 144.



2.3.3 – Pause, temps zéro et non-temps : situer le temps de la narration

La construction du temps correspond donc finalement à la capacité d'un mouvement de partir d'un point A vers un point B. Le montage met bout-à-bout des fragments pour constituer une ligne de mouvements et de temps, sans laisser poindre les points de colle entre ces fragments, pour donner l'impression d'une suite cadencée et homogène. Par conséquent, dans cette suite cadencée et homogène, l'insert semble agir comme une dérivée, une proposition alternative et dispensable, et cela, aussi sur un plan narratif. En effet, la question du temps du récit et de l'histoire sont les notions en jeu ici. Ce temps universel correspond à un temps détaché de l'histoire, qui ne semble correspondre à aucun moment précis ou rattachable à un événement de celle-ci, bien qu'il s'en nourrisse. Gérard Genette reprend Christian Metz pour faire la différence entre ces deux temps :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et le temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps¹⁹⁵.

L'insert semble, en un seul plan, avoir le pouvoir de s'extirper de l'histoire et, par la même occasion, de la durée de l'histoire, pour tendre vers un temps « autre ». Voire même de la narration. Gérard Genette pour démarrer son propos sur le temps de la narration, écrit ceci :

[...], je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur¹⁹⁶.

Procédons par étapes. Tout d'abord, d'une façon, il y a parfois une utilisation de l'insert qui ne semble correspondre à aucun temps du récit : les plans ne sont ni des analepses ni des prolepses ni même des images imaginaires. Par moments, les inserts provoquent un arrêt, une pause. Ce sont des images qui ne correspondent à aucune projection mentale ou à un geste du grand-imagier.

195 Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma Tomes I et II*, Klincksieck, coll.« Collection d'esthétique: 3 et 14 », 2003, p. 27 ; in G. GENETTE, *Figures III...*, op. cit., p. 77.

196 G. GENETTE, *Figures III...*, op. cit., p. 228.

Si nous reprenons l'exemple d'*Hana-bi* et le moment où Horibe longe la falaise (1^e occurrence). Superposé au plan de demi-ensemble, le bruit des vagues se fait entendre lorsque apparaissent successivement un lion/tournesol, un guépard/lys, un phoque/chrysanthèmes, des moutons/hortensias. Ici, la rupture est évidente et fonctionne comme le soubresaut évoqué en amont. La fixité des plans, leur frontalité, le *cut* visible par le manque de raccord, la différence de nature du sujet profilmique ainsi que celle de leur couleur poignent dans la continuité qu'installe le plan d'ensemble du second personnage. Cet effet de soubresaut, en prenant pour point d'apparition et de disparition le même photogramme, permet presque aux inserts d'agir comme une pause. Une pause comme le conçoit Gérard Genette, autrement dit, un moment où le temps du récit est infiniment plus grand que le temps de l'histoire¹⁹⁷. L'action du personnage reprend exactement au moment de la coupe alors qu'une linéarité temporelle est induite par la superposition du son des vagues sur les inserts. La durée de ce groupe d'insert, à lui seuls, recouvre neuf secondes. Néanmoins l'action du personnage a indubitablement été interrompue. Cette interruption temporelle n'est pas réellement perceptible à moins que l'attention portée à ce détail soit celle de l'analyse comme ici. Il y a donc une importance donnée à l'illusion de cette continuité temporelle ininterrompue tout en laissant perceptible l'insinuation de sa rupture.

Pour présenter ces éléments hétérogènes, un plan est mis en pause tandis que l'autre se poursuit, cassant le lien réplcatif entre la vision des vagues et leur son. La pause proposée reconfigure le sujet principal de la séquence. Il est impossible de déterminer à quelle temporalité appartiennent ces inserts et par le soubresaut de l'insertion, le temps semble se suspendre, sur un temps infini. Plutôt un écoulement du temps imperceptible. Une temporalité qui ne correspond même plus vraiment à la temporalité de l'espace de projection, comme l'hypothèse a pu déjà être évoquée.

Cette forme d'écoulement de temps insaisissable est une piste dans la détermination d'un temps universel de l'insert. De cette manière, cette question d'écoulement insaisissable peut plutôt correspondre à l'impossibilité de se situer dans le temps du récit et, par là, de l'histoire. Il semble que dans la manifestation de l'insert, notamment lorsque le narrateur ne propose aucun indice supplémentaire via les dialogues, les inscriptions de date, une forme de temps zéro soit proposée. Dans *Les Diamants de la nuit*, les deux jeunes fugitifs se retrouvent seuls en pleine forêt. La séquence se déroule avant celle déjà évoquée¹⁹⁸ et dépeint les premières difficultés auxquelles seront

197 *Ibid.*, p. 129.

198 Voir p. 97.

confrontés les jeunes garçons. Ils ont trouvé une source à laquelle s'abreuver et poursuivent maintenant leur chemin.

En caméra portée, nous suivons les jeunes hommes par derrière. La luminosité du plan est très basse, laissant une place très importante au noir. En conservant le son de la marche des garçons, se caractérisant par les branches qui craquent, les bruissements de feuilles écrasées et les souffles des garçons épuisés, un insert dans un autre espace apparaît. Un insert assez long, où l'un des garçons est distinguable, parcourant dans la profondeur de champ les wagons d'un train vide. Ce plan-ci est particulièrement en contraste avec celui de la forêt puisqu'il est nimbé de lumière et de blanc. Une coupe nous ramène dans la forêt, cadrant les jeunes garçons de profil.



Cet insert est très étrange comparé à d'autres inserts utilisés dans le film : auparavant, un *flashback* en insert, projetait le récit dans le passé, au moment probable où les garçons se trouvaient encore dans le train de déportés, or, ici, l'insert ne correspond pas à une situation passée probable. L'insert décrit ici ne semble pas non plus pouvoir retranscrire une situation future. Cela pour plusieurs raisons : d'une part, la situation ne semble pas vraisemblable par rapport à l'avancée connue du récit car l'espace et l'action dépeints sont presque fantasmagoriques ; or, l'insert ne semble pas être, à la manière des inserts *gravitiques*, le fruit de l'imagination des personnages ; d'autre part, car cet espace blanc, ces trains vides, ne sont rattachés à aucun lieu que connaîtront les deux garçons.

Ainsi, cet insert ne fait pas référence à un passé ou à un futur connu et ne soulève pas non plus l'hypothèse d'un passé et d'un futur inconnu du spectateur. Autrement dit, peut-être que cet espace fait parti du passé des personnages, peut-être qu'il fait partie de leur futur, peut-être qu'il appartient à un imaginaire partagé. Il reste tout de même impossible pour le spectateur de rattacher cet espace à un temps de la diégèse, ni même du récit. L'espace est présenté au spectateur, apparaissant sans connexion plastique, narrative ou idéelle. Ce plan ne correspond à rien de connu. Pourtant du temps s'écoule à l'intérieur de ce plan, mais cet écoulement est autonome. Un affluent sans rivière dans laquelle se jeter.

Il y a comme un trouble sur l'appartenance et donc sur le statut de fragment comme partie d'un tout, notamment du point de vue de la narration. Que racontent ces inserts s'ils ne révèlent aucun

point de vue ? Cet insert est certes un geste du narrateur, mais quel discours porte-t-il sur la diégèse, si même tout effet métaphorique n'est plus évident ? De plus, ces inserts ne proposent pas vraiment de narration parallèle puisqu'il est impossible de tirer de ce plan la trace d'une histoire, et cela même si l'espace de ces trains vides est réutilisé à d'autres occurrences du film. Il y a un écoulement propre à cette portion, qui n'est ni prolepse ni analepse.

Enfin, ici, le trouble naît de l'impossibilité de saisir où le saut dans le temps nous amène sur la ligne temporelle de l'histoire. Il arrive qu'un insert corresponde en tout point à un temps présent, par son ancrage spatial, la construction de la chaîne filmique et le sujet qu'il filme, et pourtant, ne concorde en aucun point à ce présent. Je m'explique : les protagonistes de *A Touch of zen* de King Hu (1970), Yang Huizhen et le général Shi Wen-qiao, se retrouvent pris en tenaille face au nouveau chef de la police secrète, Xu Xian-chun. Au cours du film, nous découvrons que Yang Huizhen est en réalité la fille d'un dignitaire assassiné par la police politique du pouvoir impérial, et qu'elle est traquée pour avoir refusé de se soumettre. Le général Shi Wen-qiao se retrouve entraîné dans la fuite de Yang. Ainsi, s'engage un combat entre les subalternes le Xu Xian-chun et les deux héros.

Le passage qui nous intéresse est très précis, en voici le découpage : après les premières voltiges des deux assaillants armés, il y a un premier plan sur Yang et le général Shi Wen-qiao perchés dans un arbre ; les assaillants ; plan rapprochés de Yang et du général Shi Wen-qiao ; les assaillants à nouveau dans le même cadrage ; plan large de Yang qui saute en contre-plongée ; puis, raccord mouvement sur un plan de demi-ensemble de profil ; plan en plongée zénithale d'un des assaillants ; suite du plan du saut de Yang en demi-ensemble ; même plan en plongée de l'assaillant ; suite du plan du saut ; insert sur les pieds de Yang qui s'appuie sur un arbre pour rebondir ; Plan de demi-ensemble en raccord mouvement après le rebond ; insert d'un salto de Yang dans le sens inverse de la direction du corps dans le plan précédent ; plan très court sur l'assaillant ; plan large de face en contre-plongée sur Yang¹⁹⁹ .

Le découpage ici fonctionne d'abord sur un montage alterné entre Yang et l'assaillant, ce qui donne déjà une sensation hachée mais ne rompt pas la continuité vraisemblable. Puis, il y a l'insert des pieds qui propose un premier faux raccord mouvement qui, dans la vitesse d'enchaînement des plans, reste perceptible sans pouvoir être intellectualisé. Enfin, la continuité est complètement rompue par l'insertion de ce plan de salto. Il y a ici une dynamique fragmentée, hachée, qui tente de rendre compte d'une suite de mouvements en plusieurs plans, or, le mouvement du salto ne

199 Voir annexe n°18.1.

correspond à aucun mouvement initié. D'autant, que ce plan ne peut pas être raccroché ou affilié à un événement ultérieur et précédent puisqu'il arbore tous les attributs de la séquence. L'insert s'implante dans le décor, dans l'espace présent, dans le temps présent, mais n'est absolument pas un plan qui s'inscrit dans la continuité de mouvement. Un plan impossible. Improbable. Cet insert est une énergie ajoutée en plus d'être une temporalité inexistante. Un non-temps. Ici l'illusion de la continuité n'est conservée que par l'habitude du spectateur à voir un flux visuel construit en plusieurs morceaux, si nous revenons à Jacques Aumont²⁰⁰. Il est probable que ce plan corresponde à une autre prise, donc révèle d'une certaine manière le processus de fabrication, mais intègre ainsi aussi le temps du tournage dans le temps du récit. L'utilisation de ce plan dans cette séquence est vraisemblablement un moyen de dynamiser le mouvement et heurter l'œil pour impressionner.

Au fond, ce plan ne raconte ni au présent, ni au passé, ni au futur. Le narrateur n'utilise aucun temps de conjugaison. D'où l'idée que l'insert ne correspond parfois à aucun temps de la narration. Le narrateur n'est pas ou plus situé pour raconter au temps présent, futur, ou passé. Si le temps contenu dans un insert ne correspond à aucun temps de l'histoire et ne permet pas d'utiliser un certain mode temporel dans la narration, alors peut-être est-ce cela, le temps universel dont parle Térésa Faucon. Une forme infinie qui ne correspond pas à l'écoulement de temps diégétique. En outre, peut être que l'insert est interpolé car il dénature l'écoulement du temps à l'échelle d'une séquence ou même du film dans son ensemble. Peut-être que la question de l'intermédiaire correspond à l'idée d'ouvrir sur une dimension filmique atemporelle, infinie. Cette idée fait facilement écho à la remarque sur l'usage de l'analyse des scènes de clôture chez Vincent Amiel, et l'idée d'une trouée dans la ou les lignes narratives. Au fond cette trouée est peut-être caractérisée par l'ouverture vers un espace-temps de néant.

À ce titre, si l'insert permet d'ouvrir le récit à des lignes narratives parallèles, au temps indéterminable, avec une apparition jaillissante et rebondie, pouvons-nous entrevoir plusieurs strates, couches ou niveaux de profondeur dans cet hypothétique espace-temps néant ?

2.3.4 – Le point d'ancrage : strates et accumulations d'inserts

Si plusieurs strates existent, il doit y avoir plusieurs lignes de continuité. Plusieurs flux de mouvements. Plusieurs lignes narratives peut-être. Au fond, le mouvement jaillissant ou creusant

200 J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 10-11.

aurait donc presque des paliers de puissance. Cependant, différemment du montage parallèle ou alterné, l'insert permettrait surtout d'approfondir la séquence en elle-même. Au fond, là où nous pourrions distinguer le montage alterné, le montage parallèle et l'usage de l'insert, se trouve sur le plan de l'appartenance ou non à la séquence. Pour faire simple, les montages parallèles et alternés mettent en miroir deux dimensions sans vocation ou intention de les relier de manière à dépendre intrinsèquement l'une à l'autre. Le lien entre les deux dimensions dans un montage parallèle, tient souvent uniquement de l'idée, ou du discours, mais ces deux dimensions, respectivement, peuvent très bien fonctionner de manière indépendante. Le lien entre les deux dimensions dans un montage alterné relève de la diégèse. Aucune des manifestations ne travaille autour de son ancrage *dans* un syntagme. Ils constituent des syntagmes voisins. Aussi, par ancrage, dans le cas de l'insert, il faut entendre « action ou moyen de s'ancrer, de se fixer » ou, comme en marine, « action de jeter l'ancre »²⁰¹. Par là naît l'image d'un point fixe auquel est rattaché un objet à la mobilité à la fois libre et contrainte par ce point d'ancrage.

Ce point d'ancrage est souvent garanti par le son, par ailleurs. Particulièrement l'influence de la continuité sonore, comme évoqué dans l'exemple de *Les Choses de la vie* ou *Hana-bi*. La grandeur de projection visuelle, c'est-à-dire le degré d'hétérogénéité de l'espace présenté par l'insert, est plus ou moins possible et perceptible par la superposition du son répliatif appartenant au syntagme d'accueil sur l'insert. Comme déjà brièvement évoqué, le spectateur n'est pas transporté dans un nouvel espace aux codes propres, mais tiraillé, dédoublé pour pouvoir apercevoir deux lignes narratives, temporelles, plastiques différentes. Ainsi, contrairement au montage parallèle et alterné, l'insert propose une expérience simultanée. Dans une dynamique de commentaire, toujours dans *Les Choses de la vie* ou évidemment dans *Azur et Asmar*, ou alors, pour teinter de l'environnement (l'atmosphère qui traverse un syntagme) duquel le spectateur est extrait, ce nouvel espace exotérique²⁰², comme dans *L'Énigme de Kaspar Hauser* ou *Les Longs adieux*. En octroyant à l'insert la continuité sonore qui ne lui appartient pas, cette hétérogénéité est plus ou moins camouflée, endiguée. Cet espace exotérique, tourné vers l'extérieur et la projection dans un ailleurs, devient finalement ésotérique, réservé à l'intérieur du syntagme. Il faut entendre que l'insert n'appartient pas vraiment à la « sphère publique » du film, indépendante et égale au syntagme qui l'accueille, mais appartient à la « sphère intime » du syntagme, inséparable par ce point d'accroche.

201 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

202 « [En parlant d'enseignements donnés aux non initiés] Qui peut être divulgué, enseigné publiquement. ». Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

Pour poursuivre, à partir de ce point immuable, l'insert possède plusieurs degrés d'indépendance. Autant il y avait l'élaboration d'une échelle de puissance d'apparition, autant il doit exister un degré d'indépendance par rapport au syntagme d'accueil. Si nous reprenons tout d'abord les quatre sous-types d'inserts de Christian Metz, en partant de la diégèse, une première mesure transparaît, allant de l'espace le plus proche de la situation diégétique vers le moins corrélé. Allant de l'insert explicatif à l'insert déplacé, à l'insert subjectif, à l'insert extra-diégétique. Dans une autre dynamique, en resserrant à l'usage de l'insert et à son fonctionnement dans une séquence, est-ce qu'il est possible de déterminer cette échelle d'indépendance ?

Tout d'abord, il semble que l'insert soit souvent utilisé pour souligner ou amplifier un geste. Dans *A Touch of zen*, quelques minutes avant le passage déjà évoqué, Yang et le général Shi Wen-qiao étaient déjà en fuite. Ils viennent de défendre Gu Sheng-zhai qui risquait d'être capturé par la police secrète. En tombant nez à nez avec les commandants et les troupes renforcées de la police, les deux personnages prennent la fuite à leur tour. Un combat s'instigue jusqu'à ce que Yang et le général prennent le dessus et inversent le rapport de force. Les poursuivis deviennent poursuivants. Ainsi, ce changement de dynamique est souligné par le plan d'ensemble en plongée, figurant dans une fixité glaçante et surplombante la retraite des policiers. Cette action est perpétuée dans le plan suivant avec un mouvement de l'arrière-plan vers l'avant-plan, avec sortie de champ, toujours fixe²⁰³. L'intensité de cette poursuite prend une autre forme de menace dans l'enchaînement de plans suivant : les membres de la police sont tout d'abord cadrés de profil, suivis en travelling latéral gauche/droite et un plan similaire sur Yang et le général Shi est fait. Ces deux plans, avec la vitesse de déplacements, rendent l'arrière-plan flou et tracent des lignes horizontales, en plus des lignes verticales formées par les troncs d'arbre. Ces troncs d'arbres forment presque des volets naturels, amplifiant la vitesse et l'avancée latérale des corps dans l'espace. Puis, un insert sur les jambes des protagonistes, dans la même dynamique plastique que les deux précédents avant de couper sur un autre plan de pieds finissant sur le chef de la police en surplomb d'une colline.

Au fond, ce plan de jambes ne sert à rien dans l'avancée du récit : nous avons déjà l'information de la course. De plus, sa longue durée ne place pas cet insert dans une recherche de vivacité d'apparition, et enfin, la sensation de poursuite et la tension qui en résultait semblaient pouvoir être bien contenues dans les deux plans précédents. Cet insert dans l'enchaînement de la séquence vient simplement appuyer une donnée que nous avons déjà.

203 Voir annexe n°18.2.

Contrairement aux *Longs adieux*, où l'insert apportait une donnée supplémentaire, révélait un point inconnu de l'espace, ici, l'insert vient surligner le geste. L'insert se superpose à une action déjà figurée, comme pour insister sur un geste en particulier. Dans le thème de la course-poursuite, cela est perceptible, avec le même type de plan sur les jambes, dans *Les Oiseaux*. De même dans *Ponyo sur la falaise* avec la cuillère de miel : l'insert exagère, il extrapole, il sur-signifie. Ainsi, dans ce caractère ésotérique, l'insert agit comme la figure de style de l'hyperbole ou de l'accumulation. Il utilise les données déjà présentes dans le syntagme pour les faire ressortir. Comme une fouille dans le plan, dans le syntagme. D'une certaine manière, cette répétition crée presque, à l'échelle de l'insert, en termes de durée, une minuscule ligne narrative parallèle. Un même sujet, une même histoire mais deux propositions de narration en simultané. Comme si, le narrateur n'avait pas réussi à choisir entre deux manières de présenter l'événement, entre deux choix de mise en scène, et avait trouvé un point commun entre les deux pour les proposer en même temps.

De même, l'idée de l'insert comme *sur-donnée* peut aussi renvoyer à l'idée de figurer l'imagination. Au-delà de l'événement en lui-même, il est donné en plus à voir la probable projection imaginée par un personnage. Au fond, dans cette idée, l'insert serait comme un appendice²⁰⁴ dispensable. Un appendice, un prolongement, un complément, un accessoire. Autrement dit, un morceau secondaire qui reste signifiant. Ici, la dynamique est celle de l'accumulation de signifiante. Cette accumulation peut même être encore plus présente : comme déjà un peu évoqué, il y a plusieurs couches de continuité autant plastique que narrative, réparties entre la bande sonore et la bande visuelle. De la sorte, la continuité elle-même est parfois modifiée ou déplacée ponctuellement.

Si nous reprenons, *Les Diamants de la nuit* à un autre moment du film : les deux garçons vont passer leur première nuit dans la forêt. Le premier garçon, allongé contre une cabane, dit au second de se rapprocher. Une fois son ami à ses côtés, il démarre une discussion par la ligne de dialogue : « Ces branches ». Son visage est cadré en gros plan de 3/4 face (V n°1). Des bruits de la forêt se font entendre, mais de manière très discrète. Cette réplique instigue le changement de plan : les deux garçons sont cadrés en plan large, en train de rassembler des branches près de la cabane où ils sont assis avant la coupe. Chose très importante : le son de la manipulation des branches est audible. Il y a un changement drastique d'espace-temps, qui ne peut pas être caractérisé en insert. Un léger

204 « Partie qui semble ajoutée à une autre plus grande dont elle constitue le prolongement, le complément ou l'accessoire. » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

panoramique filme le brassage de ces branches avant une coupe visuelle, pour revenir sur le visage fixe du premier garçon (V n°2), mais, le son des branches manipulées se poursuit. Une seconde coupe ramène le plan large et le brassage des branches, les garçons se servant de celles-ci comme couverture. Une dernière coupe permet de revenir sur le gros plan (V n°3), reprenant le son de cet espace et laisse entendre une autre réplique : « Dors-tu ? »²⁰⁵.

Dans cet enchaînement de plans, où se trouve l'insert ? Ce passage est particulièrement déroutant car il propose *a priori* un montage alterné, puis finalement, il réemploi, par le gros plan, la temporalité tout juste quittée, pour ensuite boucler ce retour en reprenant le dialogue instigué avant toutes ces manipulations temporelles. Finalement, ce plan de branches, comme celui du train vide évoqué plus tôt, ne semble pas appartenir à une temporalité de l'histoire. La traversée des bois des garçons est toujours, même de jour, filmée dans une obscurité ambiante. Bien que le plan des garçons brassant les branches possède un son répliatif, il ne semble pas proposer un montage alterné ou un *flashback*. Peut-être est-ce l'imagination du premier garçon, pourtant celui-ci y fait référence dans ces paroles. Est-ce un désir ? La matérialisation physique, entière, par le son et l'image d'une convoitise ? Mathieu Lericq, à l'occasion d'une présentation du film dans le cadre d'une projection publique, décrivait celui-ci comme : « un film physique sur tous les points qui tire de cette physicalité, une immense métaphysique ». Cette formulation semble extrêmement juste en perspective de toutes les observations tirées des analyses de film. Par conséquent, la superposition du visage, sans revenir dans l'ambiance sonore de son espace, semble ne pas proposer un retour complet. Il se place dans une dimension médiane d'insertion. Le gros plan renvoie nécessairement à l'espace principal mais ne correspond plus totalement à celui-ci par l'absence sonore car, cette dimension sonore était une caractéristique de la totalité de cet espace. En jouant de l'ancrage via le personnage avec cette image subjective et de l'ancrage plastique que propose le son, une profondeur d'insert est discernable. Des inserts dans des inserts. Comme emboîtés, tels des matriochkas. Cette idée d'insert dans un insert revient à la seconde analyse d'*Hana-bi*, qui propose le détail, par un autre insert, d'un insert *gravitique*. Au fond, le classement proposé sur la base des sous-types d'inserts de Christian Metz, permet bien d'entrevoir ici cette hiérarchie. Un sous-type pouvant en contenir un autre.

Si nous poursuivons plus avant dans cette séquence des *Diamants de la nuit*, le découpage joue de plus en plus sur l'indétermination spatiale et temporelle. Tout d'abord, sur le même gros plan de

205 Voir annexe n°17.2.

visage, s'enchaîne un insert sur une fenêtre avec des oreillers déposés sur le rebord. Sur cet insert, monte progressivement le son de pas, semblant être ceux de chaussures à talon, sur des grands pavés de marbres, distinguishable par une grande réverbération. Ce son couvrira toute la séquence construite sur l'alternance de gros plans divers sur le premier garçon et de plans quelconques sur une ville. Des détails de portes cochères, des plans d'ensembles de passages couverts, des habitants à la fenêtre ou aux portes, gros plan d'animaux, linges qui sèchent aux balcons, rues vides, etc²⁰⁶. Ici, il y a trois lignes de continuité distinguables : deux visuelles et elliptiques, une sonore et continue. Nous partons de l'espace des garçons, de l'impossibilité de dormir du premier garçon sur lequel la séquence se concentre, pour atteindre un espace découpé, vaste et indéterminable. Le tout est relié par des sons s'apparentant à l'espace de la ville mais qui pourtant ne correspondent en rien à au parcours de la caméra. Les bruits de pas ne sont pas réplicatifs, ils ne correspondent à aucun moment visuel sur la ville. La position de la caméra ne correspond pas à la position de la prise de son. Une prise de son continue et même sans limite, captant des voix, des pas, des claquements. Pourtant cette continuité sonore n'est absolument pas la continuité principale.

Ainsi, il semble presque que la notion primordiale avec la notion d'insert et de continuité est celle de la continuité d'ancrage. D'où nous partons et où nous arrivons, dans les sphères narratives et plastiques extrapolées. Le degré de liberté, d'indépendance de l'insert doit pouvoir être déterminable par rapport à la dimension à laquelle il est rattaché. Plus loin que le syntagme dans sa construction narrative, ce point d'ancrage se détermine en fonction de la profondeur relative aux paramètres filmiques. Dans le cas de cet exemple, le point d'ancrage est le premier garçon. Que le son des images de la ville soient des manifestations subjectives ou non, le point névralgique, voire, l'origine de la manifestation de ces inserts trouve son foyer dans ce personnage. Cela peut être simplement un espace, ou même un raccord. Une idée, un commentaire fait entre deux images. Un espace sonore.

En somme, l'insert semble toujours avoir un rapport avec le syntagme dans lequel il s'intègre. Son autonomie n'est qu'apparente, travaillée autour d'une apparition en contraste d'une construction plastique et parfois narrative majoritaire. Dans cette hypothèse de plan inutile, il faut entendre donc dispensable : l'insert creuse, ajoute, participe mais ne constitue pas la vitalité du signifiant. Un appendice qui permet des jeux stylistiques, de modifier les durées et les vitesses, de brouiller les ancrages spatio-temporel de la narration. L'insert sert une intention mais ne présente

206 Voir annexe n°17.3.

pas une nécessité. Même dans le cas de la présentation d'un détail pour informer le spectateur, comme toujours le briquet du film dont il n'est plus utile de citer le nom. Dans cette partie de *L'Inconnu du Nord-Express*, le spectateur aurait très bien compris que le tennisman avait oublié son briquet juste avec la gestuelle de Robert Walker. L'insert insiste et décale son point de vue pour exagérer une information. Ce plan n'est pas de première nécessité mais reste serviable et n'est pas sans valeurs. Pierre-Damien Huyghe faisait cette remarque à propos de l'expression « pour rien » :

Je donnerai volontiers à la qualité paradoxale qui peut se déployer du côté des faits chosiques ainsi libérés le nom d'une présence « pour la forme ». Mais cela ne veut pas dire, comme on peut l'entendre habituellement en français : « pour rien ». Ce « pour rien » ne fait sens que d'un point de vue économique, ce qui est fait pour la forme désignant alors ce qui ne rapporte rien, ce qui n'est pas fondé à faire revenu, ce qui est sans compensation significative. Mais, justement, ce qui n'émarge pas à ce genre d'économie n'est pas rien. Ni n'est sans valeur ce qui échappe aux signes de la valeur. Ni enfin sans importance ce qui paraît dans l'insignifiance – dans le sans drame – d'une forme²⁰⁷.

Pour résumer, l'insert ne peut pas dénaturer un film dans son sens le plus primaire. Sa présence dans le film est prévue et pensée dès le découpage ou, du moins, est intégrée dans la totalité du film comme composante intégrante. L'insert finalise sa conception et son statut dans le cadre de l'opération du montage, qui détermine comment et quand l'insert est hétérogène vis-à-vis de ses voisins. Cette hétérogénéité est perceptible par la disparité entre les espaces du syntagme d'accueil et l'insert et possède un degré d'apparition. L'insert joue sur l'éruptivité autant par la coupe franche que par son aspect frontal et centralisant. Ce degré d'hétérogénéité est aussi dépendant de la manière dont l'insert rompt la continuité dans laquelle il s'insère. L'insert fait donc rupture par sa manière de dénoter avec la transparence que cherche à construire le montage dans le cas des films narratifs, mais permet aussi de modeler la continuité en jouant le rôle d'intermédiaire dans la construction du flux visuel cohérent du syntagme d'accueil. Cette modélisation peut aussi paraître comme un surplus, un geste ajouté. Cependant, l'insert correspond toujours en s'ancrant d'une manière ou d'une autre dans son syntagme d'accueil. L'insert, malgré son degré de puissance d'hétérogénéité, est toujours en relation avec le syntagme dont il s'extrait.

Cela permet de faire le lien avec la condition imposée par Metz sur l'insert : « Toutes ces sortes d'images ne sont des inserts *que* quand elles sont présentées une seule fois, et au milieu d'un

207 Pierre-Damien HUYGHE, *La Forme-cinéma*, Cherbourg, De l'incidence éditeur, 2025, p. 56-57.

syntagme étranger.²⁰⁸ » Cependant, par rapport à la plupart des exemples pris et des inserts auxquels nous pouvons être confrontés en tant que simple spectateur, cette condition de la présentation unique pose problème. Dans le cas où se succèdent plusieurs inserts, ces derniers ne seraient-ils plus des inserts ? Pourtant chacun semble correspondre aux sous-types décrits. Puis, il y a nécessairement une question de raccord qui n'est toujours pas réglée : l'hétérogénéité de l'insert se calcule-t-elle aussi via l'absence de raccord entre les plans ? Si cela est le cas, que faire des inserts qui suivent un plan dans un raccord mouvement ?

208 C. METZ, « La grande syntagmatique du film narratif »..., *op. cit.*



3 – À partir de l'isolement : les enjeux de l'autonomie

Ainsi et toujours selon Metz, l'insert est un insert « *que* quand elles [ces sortes d'images] sont présentées une seule fois, et au milieu d'un syntagme étranger²⁰⁹. » Il pose cette condition qui semble ainsi essentielle pour distinguer le plan autonome d'un syntagme alterné. Cependant, nous pouvons observer dans certains films le réemploi ou la redondance d'un plan. Déjà dans l'exemple de l'ellipse dans *Le Poison* ou dans *Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar*, la redondance de certains axes de prise de vue dans les inserts de la chaise. Il est possible de voir et de revoir certains plans, certaines figures, plusieurs fois, sans pourtant douter sur le statut d'insert de chacun d'eux. Dans l'autre sens, il arrive qu'une figure puisse être réemployer sans pour autant être de nouveau l'objet d'un insert.

Metz pose une condition forte : le plan doit être isolé. Seulement, que cela signifie-t-il ? Sur quel plan un insert peut-il être unique ? Térésa Faucon faisait déjà la remarque, en prenant *Une femme mariée* (1964) pour exemple, sur la question de l'isolement de l'insert :

Godard a par exemple perverti l'usage de l'insert, élément de liaison isolé et ponctuel, en le dilatant par la démultiplication des plans sur le magazine lu par Charlotte au bar de la piscine Deligny dans *Une femme mariée*²¹⁰.

Cette question rejoint celle de l'autonomie, synonyme de liberté par ailleurs. Une autonomie déjà contrariée par l'idée du point d'ancrage. D'autre part, Dominique Chateau faisait cette remarque :

L'autonomie n'existe que dans un rapport à quelque chose qui pourrait la résoudre ou la dénoncer. L'autonomie du seul ne le mène pas bien loin, il faut l'autre pour la jauger, en se mesurant à lui. L'autre du tout est le fragment, l'autre du fragment est le tout. Le fragment est constamment sous la menace du tout. Il s'en méfie²¹¹.

L'autonomie tient de la manière dont la continuité renvoie à l'insert sa propre différence. De cette manière, dans la suite des réflexions autour du voisinage du plan et de son énergie détonante, il serait bien de se pencher sur la question de la reprise d'un plan, de l'emploi multiple, voire même

209 C. METZ, « La Grande syntagmatique du film narratif »..., *op. cit.*, p. 123.

210 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, *op. cit.*, p. 125.

211 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, *op. cit.*, p. 20.

du cas où plusieurs inserts sont mis bout à bout. Des exemples ont déjà été employés et méritent d'être éclairés à travers cet angle spécifique. Au fond, est-ce qu'il n'existe pas une qualité intrinsèque à ce type de plan qui ferait de lui un insert, qu'importe si nous regardons ses plans voisins ? Est-ce que l'insert peut se définir par et en lui-même ?

Cela signifie alors se questionner sur l'enjeu du raccord, déjà très évoqué précédemment, et un point qui n'a pas encore eu l'occasion d'être détaillé à la hauteur qu'il mérite. Voir ensemble comment la déconnexion de l'insert fonctionne au niveau précis des raccords, détaillant ainsi la question du faux raccord ou du non-raccord. Puis, pour poursuivre en détaillant comment le point d'ancrage peut lui-même être échelonné à travers le questionnement du raccord. L'insert n'est pas vraiment déconnecté du syntagme d'accueil ou même de ses congénères « inserts » : est-ce parce que l'insert est isolé dans l'espace filmique et/ou profilmique ? Comment l'hétérogénéité de l'espace est-elle constituée fondamentalement ? Cette idée s'inscrit dans la suite de celle d'un plan hétérogène, mais, ici, la question à l'intention de se concentrer sur ce qui est filmé et comment il est filmé, plus que sur la perception de la saute. Enfin, pouvons-nous déterminer une idée, un concept *insert* ? Dans l'intention qui guide le filmage, existe-il un but recherché ou, plus globalement, un caractère d'ensemble qui résulterait des diverses étapes de confection de l'insert ?

Finalement, s'il est possible de définir l'insert par lui-même, est-il aussi toujours possible de parler de plan autonome ?



3.1 – Clones, amis et voisins : émergence du concept d’insert

3.1.1 – Niveaux de raccords

Un plan totalement autonome du reste du récit, des autres plans, n’existe pas. Même un noir au milieu de deux plans comme dans *Code inconnu* (Michael Haneke, 2000), participe et agit sur le film. Ce film est construit autour de deux plans-séquences qui marquent le début et la fin du film. Entre, chacun dans son syntagme, les histoires des nombreux protagonistes présentés lors du plan-séquence d’ouverture se succèdent. Ainsi, en parallèle, le spectateur suit différents destins. Entre autres, chacun des syntagmes est séparé par un moment de noir : ce moment n’est ni vraiment un plan, ni vraiment un carton. Plutôt un moment de vide correspondant presque à l’écart entre deux plans pas encore raccordés sur une table de montage. Un vide filmique. Ce noir est presque une antichambre, une salle d’attente dans la progression des récits. Ce noir ne correspond à aucun temps, à aucun écoulement, pourtant ce fragment vide, ce manque, est nécessairement relié à la totalité du film. Le fragment ici détache deux pleins, mais n’est pas lui-même détaché. Pour cet exemple, il est difficile d’admettre que ce vide est en réalité un insert. L’usage est tellement particulier puis il travaille entre les syntagmes, ce qui demanderait de s’interroger aussi sur, si un insert se trouverait entre deux syntagmes et non « au milieu » d’un syntagme, serait-il toujours un insert ? Cependant, pour la question du détachement de l’insert, le phénomène reste connexe.

De plus, nous étions amenés à décrire l’éruptivité de l’insert sur le plan de comparaison entre l’hétérogénéité apparente, première, entre un insert et ses plans voisins. Cela signifie de faire la comparaison sur l’aspect général proposé par l’agencement des formes dans chaque plan, en fonction des paramètres filmiques (couleurs, composition, lumière, profondeur de champ, son, etc.). Cependant, autant le caractère hétérogène que détaché, dont il est question ici, sont tributaires des raccords entre les plans, c’est-à-dire le lien évident visuellement qui permet au flux visuel d’être reconduit sans anicroche d’un plan à l’autre. Térésa Faucon explique notamment le fonctionnement du raccord de cette manière :

Le raccord reconduit le principe de la vanne dans le montage hydraulique. Par lui, sont sélectionnés les éléments de circulation, ceux qui passent d'un plan à l'autre²¹².

Comme dans l'exemple des magazines chez Godard, l'insert travaille donc ici sur le principe de déconnexion de raccordement entre les plans. L'insert, de son côté de la coupe, la vanne semble fermée, ne laissant passer aucun flux initié dans le plan précédent et suivant. Il y a presque une autosuffisante énergétique, une circulation interne recyclable. Aussi, cette idée renvoie nécessairement au principe de coupes irrationnelles, émis par Gilles Deleuze :

Les images, les séquences ne s'enchaînent plus par des coupures rationnelles, qui terminent la première ou commencent l'autre, mais *se ré-enchaînent sur des coupures irrationnelles*, qui n'appartiennent plus à aucune des deux et valent pour elles-mêmes (interstices). Les coupures irrationnelles ont donc une valeur de disjonction et non conjonctive. Dans ce cas complexe (...), la question est : où passent les coupures, et en quoi consistent-elles, puisqu'elles ont une autonomie ? (...) Elles tendent vers une limite qui ne leur appartient plus, pas plus qu'elles n'appartient à la seconde suite²¹³.

Si nous reprenons l'exemple du *Bonheur*, un moment précédant tout juste la séquence déjà analysée : François et Thérèse reviennent, avec leurs neveux, d'un pique-nique et apprennent la naissance de leur nièce, en lisant en arrivant un mot accroché sur la porte. Sur la fin de cette séquence s'enchaîne le moment qui nous intéresse : après un fondu au rouge et sur l'apparition de la musique de fosse, arrivent plusieurs inserts à la suite. Une assiette accrochée au mur et un bouquet de fleurs au premier plan ; un bras qui retire un oreiller et la couverture du lit conjugal ; des mains qui pétrissent une pâte à pain ; une main qui coupe un pan de tissu ; des mains qui cousent à la machine ; un mannequin immobile devant une fenêtre ouverte ; des mains qui arrosent le bouquet sur une étagère ; des mains qui repassent une salopette d'enfant ; des mains qui arrangent un autre bouquet ; les enfants allongés dans le lit ; François qui ouvre le verrou de la porte d'entrée²¹⁴. La musique s'évapore en même temps qu'apparaissent les inserts sur l'écriteau « porte dorée » et autres statues, vus précédemment.

Ici, ce ne sont pas des plans sur des journaux, mais ces inserts fonctionnent de la même manière que la séquence d'*Une femme mariée* décrite par Térésa Faucon. Une intention de Varda : ces plans s'inspirent énormément des photographies dans les magazines de mode, de loisirs créatifs

212 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 154.

213 Gilles DELEUZE, « Cinéma. 2: L' image-temps », in , Paris, Ed. de Minuit, 2006, p. 324.

214 Voir annexe n°2.3.

ou de décoration, souvent à destination des femmes “maîtresses de la maison” comme il est courant d’entendre. Dans le catalogue de l’exposition *Viva Varda !* organisé en 2023 à la Cinémathèque française, nous pouvons retrouver cette description sous ces mêmes photogrammes : « Agnès Varda revisite l’imagerie de la femme au foyer des magazines “féminins” dont l’individualité est réduite à un rôle²¹⁵ ». Ici, ces inserts se caractérisent par un dé-cadrage flagrant, poussant le sujet hors champ et se concentrant sur un geste. Étonnamment, ces plans ne sont pas de très gros plans, pourtant ils fonctionnent sur le même principe : la captation d’un détail. Ce sujet, poussé hors-champ, est très sûrement Thérèse, réduite, comme le signale la déclaration trouvable dans l’exposition, à ces fonctions quotidiennes pour ne laisser apparaître que celles-ci. Des fonctions toutes détachées les unes des autres et d’une vraisemblance diégétique. La dominance de la musique de fosse sur le son diégétique devenu inaudible, en plus des ellipses et des temporalités indéterminables des plans, provoque un effet catalogue, comme un enchaînement arbitraire de plans. Il n’y a pas de raccords mouvement entre les plans et, les cadrages sont tellement serrés qu’il est impossible de réellement situer l’emplacement dans la maison, ni même si Thérèse effectue tous ces gestes les uns après les autres dans l’ordre qu’il est montré. Il y a un manque de raccords tel, complété par des ellipses, que les plans apparaissent vraiment autonomes.

Cet enchaînement est machinal car la vie quotidienne d’une femme au foyer est automatique. L’insert réduit autant le sujet à sa productivité qu’il détermine le caractère anti-organique de ces gestes par leur enchaînement automatique et sans connexion. Comme si l’organicité du récit par la manipulation du flux énergétique plans par plans, était contrariée atteignant ainsi une dynamique mécanique. Presque industrielle. Térésa Faucon, toujours dans *Théorie du montage*, s’attelle à dépasser la conception usuelle et duelle de raccord/faux-raccord ou continu/discontinu pour décrire une liaison entre deux plans, par l’analogie terminologique de la mécanique. Ainsi, elle donne six noms de types de liaisons mécaniques :

- rigide ou élastique
- complète ou partielle
- démontable ou non démontable

De cette manière, les liaisons entre les inserts décrits ici, sembleraient relever d’une liaison démontable. En effet, l’auteur écrit : « La justification retardée d’une coupe et d’un changement de

²¹⁵ Florence TISSOT, *Viva Varda ! : [exposition, Paris, Cinémathèque française, du 11 octobre 2023 au 28 janvier 2024] / sous la direction de Florence Tissot avec la complicité de Rosalie Varda ; [préface Costa-Gavras]*, Editions de la Martinière; La Cinémathèque Française., Paris, 2023, vol.1, p. 160.

point de vue peut être un indicateur de liaison démontable²¹⁶. » La justification retardée ou l'absence de justifications « concrètes » et visibles. Ce qui relie les plans est très certainement seulement l'interprétation que l'on peut en faire. L'idée qui traverse ces images. Au fond, démontable signifie aussi intervertissable : si les plans étaient mis dans un autre ordre, l'effet resterait le même. Cette liaison démontable se retrouve chez Švankmajer dans *Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar*, chez Kurosawa avec *Dodes'kaden* et les inserts *gravitiques*, ou même dans *L'Homme de la rue*.

Cependant, il arrive, même très souvent, que les inserts comportent des raccords. Souvent un raccord de mouvement par ailleurs, comme dans *Hero*, dans le cas des inserts de détails, ou raccord regard trouvable dans *L'Inconnu du Nord-Express* ou *Les Oiseaux*. N'est cité que les exemples déjà convoqués mais ce type de raccords est très souvent affiliable à l'insert au rôle d'intermédiaire. Pourtant, ces liaisons spécifiques entre insert et syntagme d'accueil, ne peuvent pas être entièrement considérées comme permettant le parcours fluide et stable des énergies entre les plans. L'insert propose une modification d'énergie par éruption.

Si nous reprenons *Hana-bi*, au moment où Horibe vient d'acheter les fleurs et repart dans sa balade en bord de falaise. Pour rappel, Horibe est filmé en plan d'ensemble, parcourant l'espace de l'arrière-plan vers l'avant-plan. Il s'arrête et une suite d'inserts apparaît : un hibiscus/poulet, une fleur de lune/rhinocéros, un chèvrefeuille/caribou, respectivement, en gros plan et plan de demi-ensemble dans un raccord dans l'axe. Enfin, le plan d'ensemble clôture la séquence²¹⁷. Il y a nécessairement une question de rupture dans les exemples de cette séquence mais celle-ci est, en revanche, jamais réellement complète. Les inserts ne sont pas réellement déconnectés. Tout d'abord, la synchronisation de la coupe avec l'arrêt d'Horibe, qui justifie le passage du plan à l'insert, puis, dans les inserts entre-eux, liés par un raccord dans l'axe.

Il faudrait presque imaginer le raccord, en général, comme un point de jonction multiple. Dans cette dynamique, Térésa Faucon écrit ceci :

On remarque en mécanique que les mouvements à n degrés de liberté sont toujours obtenus par superposition de plusieurs mouvements à un seul degré de liberté (où à un point de contact a été supprimé permettant un mouvement de translation ou de rotation)²¹⁸.

216 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 65.

217 Voir annexe n°11.2.

218 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 69.

Ce degré de liberté n'est permis que par le nombre réduit de liaisons entre les plans : il faudrait imaginer plusieurs canaux, plusieurs fils, par lesquels passerait cette énergie et, plus il y aurait de passages ouverts, plus le montage tendrait vers la transparence, tandis que moins le raccord serait chargé en relation, plus la rupture serait visible et le degré de liberté grand. Concrètement, ces fils seraient matérialisés par toutes les règles de montage (180°, 30°, raccord mouvement, raccord regard, etc). De la sorte, le point d'ancrage dont nous parlions en amont, correspondrait aussi au fil unique comme un raccord unique, un canal isolé qui permettrait le passage d'énergie mais de manière réduite. De la même manière, en réduisant le passage d'énergie, le débit énergétique pourrait augmenter, comme pour un tuyau. Plus un flux hydraulique est abondant sur le point de sortie, lui, au goulot étroit, et plus le débit s'amplifie²¹⁹. Cela permet aussi de mieux saisir la qualité éruptive de l'insert qui, par la réduction de cette transmission énergétique, intensifierait son apparition. Cela revient à l'image du geyser évoqué plus tôt.

D'une certaine façon, que sa liaison soit démontable ou qu'elle soit partielle (voire très réduite), l'insert ne peut se définir par le faux-raccord. Autant dans la troisième occurrence, les inserts semblent presque reprendre la suite de l'énergie qui venait subitement de s'interrompre : Horibe avance et, comme énoncé, la coupe est synchronisée avec l'arrêt de sa trajectoire. Accompagnée par la musique de fosse, cette scène semble faire converger les inserts et ce plan d'ensemble dans l'utilisation commune de leur propre vibration. Autrement dit, leur fixité. L'insert propose une saute, mais n'est jamais réellement en conflit avec les pièces de jonction que sont les raccords. Dans le cas de la répétition d'un mouvement, donc deux plans fonctionnant sur un faux-raccords, comme souligné avec les plans de demi-ensemble dans *Hero*, ne correspondent pas au fonctionnement de l'insert. L'événement, dans le plan *lambda*, est rejoué ou ellipsé en créant un faux-raccord : aussi, le plan n'est qu'un rembobinage ou la répétition discontinue d'un mouvement. Un insert joue sur le décalage plastique et la déconnexion d'espace-temps, ou, sur une absence de point de vue par la différence de cadrage. Autrement dit, parce que l'insert est tellement éloigné du syntagme d'accueil, de la continuité du flux harmonieux initiale, que le hiatus provoquée par la vision d'un faux-raccord, donc d'un manque de continuité, n'est pas possible avec l'usage d'un insert. Un faux-raccord semble uniquement perceptible dans le cas où deux plans sont censé formés un syntagme à l'énergie fluide et partagée, dont le raccordement est mal effectué. Un insert n'est

219 ASSOCIATION DÉPARTEMENTALE-MÉTROPOLITAINE DES JEUNES SAPEURS-POMPIERS, « Notions élémentaires d'hydraulique ».

jamais en faux-raccord : il vient, dans le kit de construction du film, sans raccord ou avec le moins de raccords possible.

Voilà la question de raccord conclue. Enfin. Avec cette résolution, il est possible d'entrevoir cette isolation vis-à-vis des plans du syntagme d'accueil, or, la question de l'unicité est toujours en suspens. Si la condition pour qu'un insert en soit un est son apparition unique, alors que faire des inserts dans *Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar*, dans *Dodes'kaden*, dans *Hana-bi*, dans *Daïnah la métisse* ?

3.1.2 – Groupes et coalition d'inserts

L'idée de l'insert isolé prend fin juste en se confrontant aux cas de groupes d'inserts : ces moments où plusieurs inserts sont mis bout-à-bout, s'introduisant ensemble dans le syntagme d'accueil. Chacun de ces plans correspond soit aux caractéristiques des sous-types avancées par Metz, soit à celles élaborées précédemment. Éruptivité, adresse au spectateur, intermédiaire ou soubresaut, temps universel, canaux de raccords nuls ou réduits, etc. En soudant les inserts entre-eux, en produisant un moment composé de plans successifs, ces plans individuellement restent-ils des inserts ? Puis, comment cette forme se différencie-t-elle du montage alterné ?

Toujours dans le second passage de *Hana-bi*, le cas des inserts dans des inserts : un raccord dans l'axe est effectué entre un plan large d'une peinture et un plan serré, avant de passer sur une autre peinture en plan large et de reprendre la même liaison avec un plan serré, et ainsi de suite. Ce groupe d'insert fonctionne seul *a priori*, tout en fonctionnant entre-eux : pour cet exemple, le raccord dans l'axe scelle les deux plans dans leur continuité intime. Pourtant, malgré cette relation proche qui relie le plan large et serré de la peinture, nous sommes confrontés à deux images différentes. D'une certaine manière, le raccord dans l'axe a presque un effet de divergence, cela étant appuyé par la courte durée qui sépare les coupes (une seconde entre le premier plan et le second dans le cas du raccord dans l'axe). Au fond, cela revient à l'idée de strates d'inserts : il y a des relations qui rapprochent certains plans et éloignent certains autres. En comparaison avec l'association de plans *lambda* dans un but de transmission du flux énergétique harmonieux, ces rapprochements entre inserts semblent plutôt construire des associations qui peuvent être interchangeables.

Dans le cas de ce raccord dans l'axe, il faut imaginer que le point d'ancrage du second insert ne se trouve pas directement dans le syntagme d'accueil du groupe d'insert, mais sur l'insert supérieur. Comme une barque rattachée et tractée par un paquebot, si je peux abuser d'analogies. Cependant, en changeant le plan de place, le point d'ancrage en arborescence peut de nouveau se retrouver directement lié au syntagme d'accueil. Au fond, même s'il y a une liaison, intellectuelle ou spatiale, entre deux inserts, il semble tout de même possible de les séparer. Cela revient évidemment sur la conception de Térésa Faucon sur la liaison démontable. En opposition, elle définit la liaison non démontable de cette manière :

On appelle non démontable une liaison qui ne peut être supprimée sans destruction ou détérioration définitive de l'une au moins des pièces assemblées²²⁰.

Ici, se place à nouveau une ambivalence entre lien et rupture dans la coupe. Dans la continuité du niveau de raccord, ces plans se rapprochent par l'espace et le sujet pro-filmique mais divergent dans leur liaison. Par ailleurs, même si les motifs sont les mêmes dans chacun des inserts, il est naturel de faire des groupements entre les types de plans ou inserts différents : dans toute la séquence, malgré les innombrables manières de filmer ou de faire surgir les plans de peintures, ces inserts fonctionnent, dans leur dynamique d'irruption, autant individuellement qu'en groupe. Il y a presque un « effet insert » qui ne serait pas dépendant d'un unique plan mais d'une dynamique d'intrusion. Cet effet insert serait ici différent de l'idée avancée par Dominique Chateau²²¹, qui renvoie plutôt à une intention informative ou plus généralement au principe de rapprochement et de monstration dont peut jouir l'insert. Ici, l'idée d'un effet insert renvoie plutôt à sa manière de contraster et de créer un trou hétérogène dans le syntagme d'accueil.

Imaginons que les bornes de l'insert, établies plus tôt comme correspondant à la coupe d'apparition et de disparition, se rapportent, dans le cas du groupe d'inserts, à la coupe qui initie la projection du spectateur dans cet espace hétérogène et à la dernière qui arrête cette projection. D'une certaine manière, les inserts fonctionnent dans une union, une coalition, autour d'un même sujet, pour s'opposer et contraster avec le syntagme d'accueil. Ici, les plans de peintures sont tous différents, enchaînés arbitrairement ou presque collés l'un à l'autre, mais font barrage ensemble à l'écoulement du flux énergétique et narratif principal. En résumé, les inserts dissemblent entre-eux,

220 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 52.

221 D. CHATEAU, *L'invention du concept de montage...*, op. cit., p. 149.

en fonctionnant chacun sur le principe de l'irruption, tout en s'opposant ensemble, par leur esthétique générale commune, au syntagme d'accueil.

Avec leur dynamique mi-subjective, mi-extradiégétique, les inserts dans l'exemple d'*Hana-bi* se rapprochent naturellement dans leur manière de rompre avec l'espace réel et l'espace irréel, notifié plus tôt. Cependant, qu'en est-il lorsque les inserts du groupe sont aussi constituants de l'espace réel ? Lorsque l'opposition de groupe est moins évidente ? Dans *Cœur fidèle* (Jean Epstein, 1923), le père de Marie s'est décidé : elle se mariera avec petit Paul. Marie, elle, est amoureuse de Jean et est effrayée de petit Paul, qui se trouve être une véritable brute. Ainsi, Marie est contrainte de suivre Paul qui l'emmène à la fête foraine, tandis que Jean attend désespérément Marie à leur point de rendez-vous habituel. « Nous allons nous marier sur les chevaux de bois » indique l'intertitre, tel un mariage symbolique qui s'annonce entre Marie et Paul.

La séquence se construit donc sur une progression, une accélération du rythme et de la vitesse générale construite par le montage. Il y a comme l'existence de deux sphères : l'une sur les deux personnages, variant les prises de vues et les échelles de plans mais restant toujours proche des corps, notamment celui de Marie, et une autre constituée d'inserts sur divers endroits de la fête foraine, plus ou moins éloignés et déterminables en fonction de la première sphère. Il semble difficile de décrire plan par plan la séquence comme il fut déjà le cas. Essayons de saisir dans sa globalité le découpage général dans sa construction rythmique. Pour cela, voici tout d'abord le répertoire des différents sujets des inserts qui, finalement, se répètent tout au long de la séquence en adoptant à chaque fois une autre dynamique (durée ou axe de prise de vue).

La séquence débute sur la succession en fondus enchaînés d'inserts sur des automates, petites figures peuplant certainement la fête. Ces plans sont soit cadrés en plan rapproché, soit en plan large différent au long de la séquence. Il y a différents inserts sur le manège, surtout pour saisir le mouvement circulaire ou la figure géométrique de l'arc de cercle. Les mouvements de balanciers sont captés sous différents angles à travers les balançoires en forme de bateau, travaillant par moment les entrées de champ par les côtés du cadre. La caméra placée depuis la nacelle du manège offre un plan *sur* le flou de mouvement provoqué par ce mouvement rotatif. Ce plan est particulier car il pourrait s'apparenter à une ocularisation interne primaire, c'est-à-dire un plan subjectif, de la vision de Marie, or, celle-ci regarde l'intérieur alors que le plan filme vers l'extérieur du manège. Ensuite, il y a bien un plan de l'intérieur du manège mais fixe, donnant à voir le mouvement pro-

filmique inverse à celui de la caméra embarquée. Un orgue de barbarie revient souvent. Un enfant aux mains pleines de ballons de baudruche. Des tambours de temps en temps, ainsi que des plans sur la foule. Les différentes attractions et les anonymes qui s’amusent. Enfin, les chevaux de bois.

Pour la première sphère, les axes de prises de vue laissent toujours plus ou moins entrevoir la disposition des personnages dans le plan : Marie est assise sur le côté intérieur du banc volant tandis que Paul se tient trop proche d’elle. Elle porte un regard vide, immobile. Il est vif et inattentif à ce qui l’entoure. Il est impossible de rattacher les inserts de la deuxième sphère à la vision ou à la perception d’un des deux personnages. Aussi, il est aisé de distinguer ces deux sphères, autant par l’absence de point de vue interne, que par cette influence extérieure. Il semble qu’en étant déconnecté aussi sur le plan des raccords, l’effet qu’une dimension influe sur une autre est perceptible. L’extérieur, par ces inserts, semble faire pression sur la première sphère, avec un enclin plus important pour Marie qui subit réellement la vitesse par son immobilité et la compression de son corps par celui de Paul. Même sur le plan filmique, son espace est donc comprimée par les éléments extérieurs. Il y a comme la volonté d’écraser Marie avec une pression de plus en plus forte.

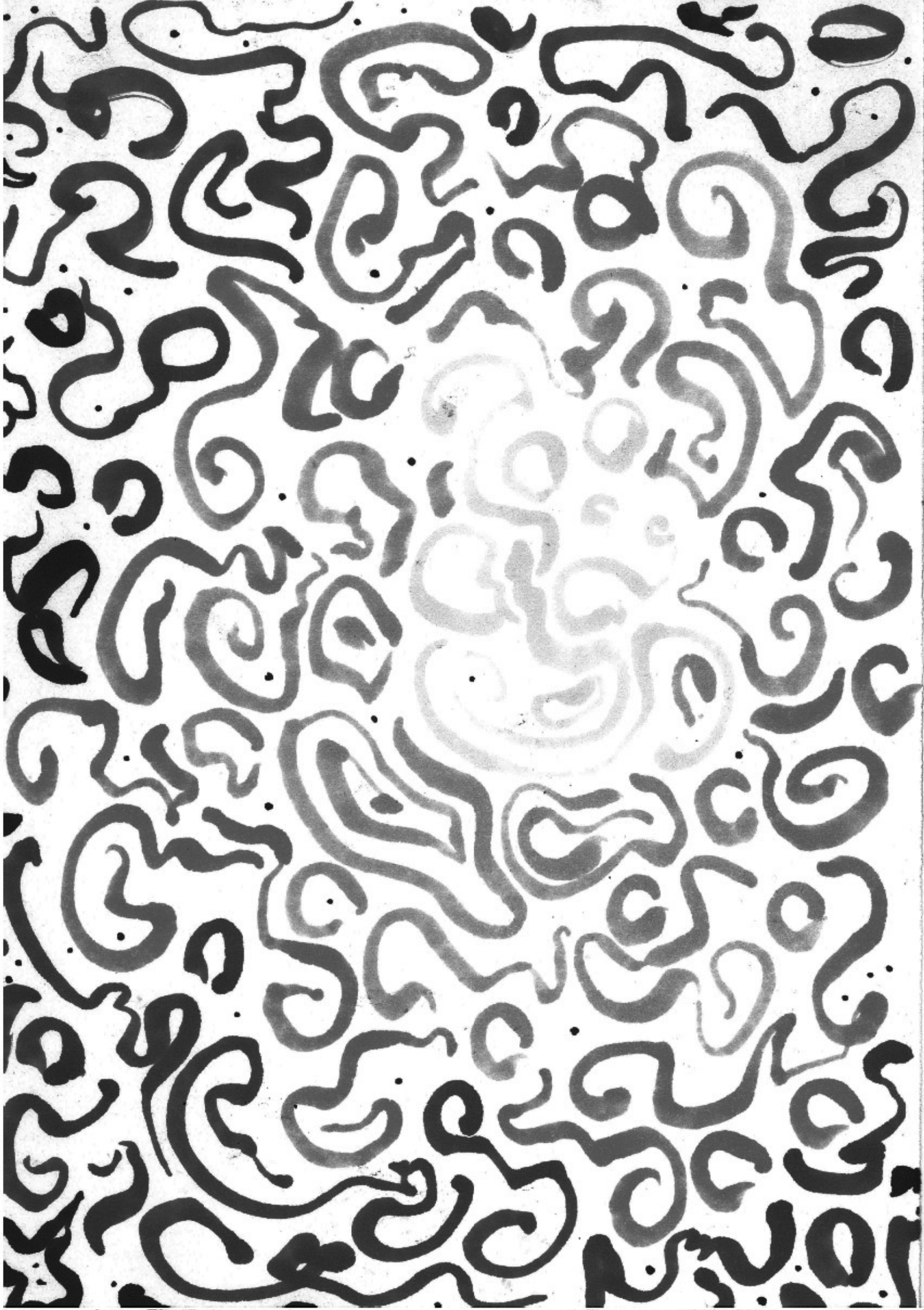
Aussi, les inserts au début de la séquence sont relativement longs. Il y a comme une patience qui laisse entre voir longtemps ou plusieurs fois les mouvements de balanciers, circulaire, marquant ainsi une lourdeur dans cette mécanique incessante. Puis, les plans se raccourcissent de plus en plus, se réduisant parfois à moins d’une seconde, ne laissant pas le temps nécessaire pour saisir dans toute son ampleur le plan. Il est impossible de percevoir la profondeur de champ, le sujet dans sa totalité, ou l’entièreté d’une action. Ces plans sont réduits au minimum. Ainsi, la lourdeur n’est plus relative uniquement au plan en lui-même, mais à l’enchaînement rapide collectif des inserts. De même, sur la fin de la séquence et de son usage d’un groupe d’inserts, le montage se rapproche du concept du *flicker*. Nous pouvons retrouver cette définition chez Faucon : « *flicker* : montage de photogrammes, produisant un effet de papillonnement, de clignotement renvoyant le montage au principe mécanique de l’intermittence cinématographique²²². » Cet effet est construit sur l’enchaînement de plans hétérogènes. Le papillonnement naît de la différence de figures entre chaque plans réduit à l’excès. Ainsi, les plans forment ensemble cette pression autant qu’ils en sont des constituantes indépendantes.

222 T. FAUCON, *Penser et expérimenter le montage...*, op. cit., p. 148.

Il y a un usage du plan décorrélé du sujet qu'il filme presque pour faire primer l'effet de montage. De plus, en utilisant autant le principe de la rapidité en rapprochant les coupes les unes des autres et en diminuant la durée des plans que le caractère démontable et interchangeable de l'insert, le résultat obtenu s'extirpe du vraisemblable pour influencer la diégèse. Au fond, il semble presque que l'usage d'un groupe d'inserts s'élève vers l'irréel. En mettant bout-à-bout, plusieurs ocularisations zéro et spectatorielles, dont l'enchaînement est plus ou moins de l'ordre du montage métrique et arbitraire, plus le sujet tiré de l'univers diégétique se transforme en une figure imaginaire.

En outre, le groupe d'insert se différencie du montage alterné et parallèle, par cet enchaînement arbitraire, en permettant à chaque plan de conserver une forme de souveraineté, d'individualité. Il y a l'existence d'une dimension à part mais sans y laisser la possibilité de faire naître une narration parallèle. Il semble que tant que les inserts s'enchaînent mécaniquement, avec un haut degré de déconnexion et, surtout, avec l'absence de narration ou de ligne dramatique parallèle, les groupes d'inserts conservent ce statut mais à échelle collective.

De même, il semble que les inserts, doivent nécessairement être réduits, dénués d'événements, d'histoire. L'insert fonctionne en lui-même, en se recroquevillant en lui-même. Ainsi, cette dynamique s'apparente presque à une fusion nucléaire, où les atomes équivaldraient par analogie aux paramètres qui déterminent son hétérogénéité et par là son autonomie. Par conséquent, il est possible qu'une figure, un sujet pro-filmique puisse parfois relever de l'insert puis, ne plus du tout être le sujet d'un insert.



3.1.3 – Transformation et ré-emploi

Il y a par moments, des plans qui reviennent, qui réapparaissent. Des redondances, des échos, des reprises, ou des ré-emploi. Reprenons notre cher briquet dans *L’Inconnu du Nord-Express* : cet objet est filmé plusieurs fois, il revient à divers endroits du film. Pouvons-nous toujours ressentir le même usage à chaque occurrence ? La même intention dans la narration ?

Objet devenant actant et personnage

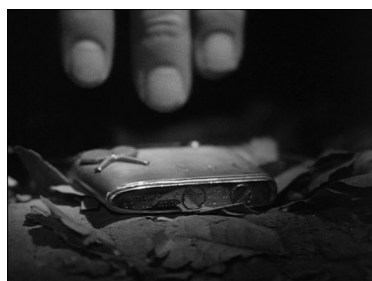
Notre briquet est très souvent présenté au spectateur à travers un insert : la première fois dans le train, lorsque Guy offre son feu à Bruno, la seconde fois lorsque Guy oublie ce briquet en quittant la cabine du train, une autre fois après le meurtre de Miriam, puis lorsque Anne rend visite à la mère de Bruno.



Le briquet est à chaque fois, dans ces cas-là, des indices, des traces, des détails importants. Leur apparition est ponctuelle et unique. Puis, arrive la séquence de match de tennis : Guy doit jouer un match très important et donne tout pour le remporter le plus efficacement possible, afin d’empêcher les manigances de Bruno, tandis que, ce dernier, retourne sur les lieux du crime pour déposer le fameux briquet à l’endroit du meurtre et faire accuser Guy du crime qu’il a lui-même

commis. Alors que Bruno arrive à la gare, un homme le bouscule, et fait tomber le briquet à travers une grille d'égout.

Démarre pour Bruno une quête secondaire : récupérer son précieux indice. Ici, le briquet n'est plus un détail anodin : il devient acteur dans la situation. Ainsi, les plans où apparaissent le briquet n'ont plus du tout la dynamique de l'insert. Ils sont plus longs et surtout, malgré les ellipses qui séparent les espaces du terrain de tennis et cette bouche d'égout, il y a une ligne narrative d'action complexe qui se dégage. Les plans ne décrivent pas l'événement, ils sont l'événement lui-même. Si nous enlevions les plans dans lesquels se trouve le briquet, à ce moment précis du film, il n'y a plus de situation. Ces plans ne sont plus des appendices, des indications, des détails d'une action plus grande ou des pauses.



Les plans mettent en relation deux pôles de l'action : le briquet n'est plus un objet neutre et immobile, il agit, et cela même s'il est inerte, chose inhérente à son corps d'objet. Faites comme si le briquet était un personnage et voyez comme le changement de statut devient ainsi évident. Les plans où la main de Bruno tente de l'atteindre, parfois soulignés par un léger travelling avant, viennent saisir la tension entre deux corps actants. Ce briquet est presque l'équivalent d'une personne en détresse qui doit être délivrée. Bien que filmé en très gros plan, captant le geste qui essaie d'attraper l'objet, il reste que ces plans, à la manière des araignées dans *L'Au-delà*, permettent juste la figuration d'une action complète pour un corps à l'échelle différente de celle d'un être humain. Nous pourrions presque y voir donc un syntagme alterné.

Dans le cas de cet exemple, cette question d'apparition unique se définit plutôt par une question d'utilisation ponctuelle, en contexte avec le syntagme d'accueil. Pour telle ou telle séquence, ce briquet a été filmé dans le but d'apparaître par un insert, comme un appendice. Pour cette séquence, le schéma était différent car les enjeux de narration étaient différents. L'objet était appelé à agir dans le récit, comme un personnage capable d'interagir. Le cas de *Lettre d'une inconnue*, par exemple, lors du moment où Stefan se remémord le souvenir de Lisa, relève aussi de

cette manipulation : les images ont été conceptualisées tout d’abord dans le besoin d’un signifié complexe et déroulant, dans son signifiant, l’histoire, pour être ensuite réinterprétées²²³. L’idée de la transformation d’un plan *lambda* en insert, toujours. Ici, le processus est fait dans l’autre sens : le sujet de l’insert est ré-employé pour devenir acteur de l’action et non une donnée, en étant *personnagéifié*. Par là, il est presque possible d’admettre que, finalement, ces plans soulignent le point de vue du briquet. Par ailleurs, cet exemple démontre plus ou moins bien l’absurdité d’associer systématiquement l’insert à un plan d’objet.

Aussi, dans *Dolls* de Takeshi Kitano (2002), le film démarre sur un spectacle de marionnettes. Pendant cette séquence d’introduction, la marionnette féminine déclame son texte et se lamente : alors que la focalisation est faite sur ce “personnage”, les plans rapprochés sont entrecoupés par des plans rapprochés poitrine sur la marionnette masculine. Celle-ci est complètement muette et immobile, et ne présente a priori que peu d’intérêt à être montrée à l’écran telle quelle, inerte, or cela est bien par la relation avec la marionnette féminine que naît l’importance. Nous pourrions presque définir ces plans comme des *reactions shots*, qui permettent habituellement lors d’un dialogue d’exposer la réception intradiégétique de ce dialogue. Ainsi, ce plan évoque et conjecture une écoute à cette marionnette qui nous semble maintenant attentive et impactée par le récit de l’autre pantin. Évidemment, il revient au spectateur d’interpréter cette émotion induite et cette projection ne diffère pas selon si nous avons à faire à une marionnette ou à un acteur. Les deux sont mis sur un point d’égalité et sont, de la même manière, traités comme des personnages à part entière. Malgré l’aspect immobile et inexpressif de la marionnette, une intention intérieure est perçue car insufflée par le montage. La figure inerte semble ressentir et cela même sans démonstration corporelle d’une animation émotionnelle particulière.

Considérer d’emblée le plan d’objet comme insert est assez déraisonnable, cela malgré toutes les définitions lisibles sur l’insert. À commencer par celle de Berthomieu :

- « Selon que l’on veut isoler l’expression d’un visage, une oreille, une main ou un objet, dans les deux premiers cas on dit Très gros plan et dans le cas d’un objet on dit Insert²²⁴. »

Un autre exemple, trouvable chez André Gardie :

223 Voir annexe n°10.

224 A. BERTHOMIEU, *Essai de grammaire cinématographique...*, op. cit., p. 40.

• « Insert - n.m. : on appelle parfois “insert” le gros plan ou le très gros plan d’un objet²²⁵. »

De même chez Vincent et Christophe Pinel :

• « Très gros plan : Echelle de plan. Plan cadrant une partie de visage, un détail du corps (un œil, une bouche, un doigt, etc.) ou le détail d’un objet. Abréviation : t.g.p. [...] ²²⁶. »

Il semble que l’insert relève certes de la captation d’un détail ou d’un sujet autre que les personnages, mais ne semble pas absolument attaché à l’objet. Une narration est possible avec un sujet non-humain, un animal, un paysage, un élément. La lumière elle-même peut devenir sujet en étant personnifiée par la caméra, comme dans *Suspira* (Dario Argento, 1977). Sans trop déborder du sujet : au milieu du film, la caméra effectue un panoramique passant de Suzy à la porte derrière elle, d’où est visible une lumière verte mouvante. Avec l’appui de la musique autant que par le mouvement et l’insistance de la caméra, cette lumière semble être la matérialisation d’une présence, celle de la sorcière dans le cas du film. La caméra insuffle la vie ou du moins l’idée d’une existence individuelle.

Dans le cas de l’insert, le taux de détachement est, comme vu précédemment, déterminé selon son placement dans le syntagme ainsi qu’à son degré de liberté accordée à la liaison des plans. Cette question d’attache ou de déconnexion est relative à l’endroit où est introduit l’insert, autrement dit comment le plan est employé, mais aussi à l’idée qui parcourt le plan. La notion de ré-emploi et de transformation indique la manière dont dépend le statut de plan de son placement autant que de son traitement filmique. Cela signifie qu’un insert est soumis au rôle que le narrateur lui assigne. Comme s’il y avait une idée de l’insert. Un concept « insert ».

Figure réemployée comme motif

De surcroît, il arrive que même ré-employé, un insert reste un insert. Un plan peut apparaître deux fois et pourtant ne pas entamer une narration parallèle ou alternée. Dans *Les Diamants de la nuit*, un peu après la séquence des inserts de fourmis dans le désert de roches, il pleut sur la forêt. La séquence débute sur un plan rapproché-taille sur le premier garçon, la tête en arrière pour boire les quelques gouttes qu’il arrive à boire. Sur ce plan, un insert sur un détail de tronc et de branches de pin (B n°1). Un insert sur une souche d’arbre baignée par la pluie (S n°1). La base d’un autre pin

²²⁵ André GARDIES et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Ed. du Cerf, coll. « 7e art », n° 96, 1992, p. 123.

²²⁶ V. PINEL et C. PINEL, *Dictionnaire technique du cinéma...*, op. cit., p. 296.

(P n°1). Une autre souche (S² n°1). Puis, ces plans vont être réutilisés : tout d’abord, le détail des branches (B n°2), avant de revenir sur le plan rapproché-taille du garçon. À nouveau, le plan (B n°3), plus court. La première souche (S n°2). Un nouveau plan sur la terre et la flaque que forme la pluie (T n°1). La base de pin (P n°2). La souche (S² n°2). Le détail de branches (B n°4). La première souche (S n°3). (T n°2). (P n°3). (S² n°3). Un dernier plan sur le détail de branche (B n°5) avant de revenir sur le plan rapproché-taille. La séquence s’achève sur un dernier plan du sol trempé²²⁷.

Ce groupe d’inserts est composé de répétitions, de reprises. Ces inserts sont comme une ritournelle, réemployés en changeant un tout petit peu de durée. Dans leur première apparition, chacun des inserts semble avant tout s’attarder, pour montrer les détails de la forêt. La seconde fois, en étant légèrement plus courts, s’enchaînant donc plus vite, ces inserts amplifient l’insistance sur ces détails. Les plans ne sont plus juste le découpage de l’espace de la forêt et la captation de son ambiance visuelle, mais transforment leur sujet en motif²²⁸. Le détail devient une base graphique pouvant être reprise. Au fond, cela revient à utiliser la puissance d’apparition de l’insert autant que son sujet comme élément formaliste au service d’une stylistique pure. À l’échelle du film, un insert peut même s’apparenter à un leitmotiv. Dans *L’Ombre d’un doute* (Alfred Hitchcock, 1943), un insert sur le bal revient régulièrement. Notamment pour ponctuer la psychopathie de l’oncle Charlie, revenant incessamment hanter le film lui-même. Cet insert agit presque comme la manifestation du mal, s’infiltrant au sein du montage, corrompant visuellement l’image.

Ici, ces inserts peuvent revenir autant de fois que possible, leur manifestation correspond à chaque fois à celle d’un insert. Autant sur leur caractère rebondi et facultatif, sur la question du point d’ancrage, ou sur leur hétérogénéité spatiale. Comme il est finalement décelable dans le cas d’un groupe d’insert. Qu’importe si le sujet est cloné, il y a une utilisation et une idée de l’insert dans le plan. Ainsi, ce concept d’insert, la définition du terme, semble indépendant et indépendante du sujet en lui-même. Un plan de personnage peut être un insert, tout comme un plan d’objet peut ne pas l’être. Au fond, il semble que la notion d’insert dépende d’une intention globale de réalisation, se portant sur l’ensemble du film. Dans un sens où la manière de filmer un sujet, l’idée véhiculée, change selon les choix de mise en scène et de tournage, et ce, qu’importe le type de plan. Un insert devient un insert au montage, certes, mais aussi parce que l’on cherche une idée de traitement du sujet dès le tournage. Il y a une idée de l’insert avant même d’arriver aux tables de

²²⁷ Voir annexe n°17.4.

²²⁸ « Élément qui se répète dans la décoration d'un objet, la composition d'une œuvre. ». Source : Dictionnaire de l’Académie Française 9^e édition

montage. Sans cette intention de cadrage en insert, les marionnettes de *Dolls* ne pourraient pas atteindre l'indépendance d'un personnage.

De cette manière, que se passe-t-il réellement dans ces espaces ? Comment concrètement ces cadrages sont-ils construits ? En effet, dans les descriptions des séquences, il arrive souvent de convoquer la composition d'un plan, ou même d'évoquer ce fameux espace hétérogène. Pourtant, au fond, jamais les caractéristiques *du* plan et *dans* le plan n'ont été décortiquées et analysées avec précision. Ainsi, en reprenant les enjeux avancés précédemment relatifs au découpage et au tournage, il faut s'atteler désormais aux questions relatives à l'espace dans le plan. Autrement dit, partir de l'analyse du fragment sur son axe syntagmatique pour tendre vers celle du paramétrique²²⁹.

229 « On peut distinguer, avec Jacques Aumont, trois dimensions du fragment tel qu'Eisenstein le conçoit : la dimension horizontale, syntagmatique, qui est à la fois coupure et relation ; la dimension verticale, paramétrique, qu'on appréhende à la fois à travers le faisceau des paramètres du médium (luminosité, netteté, contraste, grosseur du plan, durée du plan, 'sonorité graphique') et la classification des types possibles de montage suivant qu'un paramètre domine ou qu'ils collaborent (montage métrique, tonal, harmonique) ; la dimension transversale, enfin, qui concerne le rapport du film au profilmique dont "le filmage (...) donne une image brisée, fragmentée" et "extraite de quelque chose"1. » D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 53.

3.2 – L’espace : du détail vers l’indéterminé

Au fond, le caractère isolé de l’insert ne tient pas réellement à un caractère unique, à une forme de solitude. Du moins, la condition d’apparition unique semble obsolète puisqu’un insert peut être mis côte à côte d’un autre insert sans perdre lui-même sa propre qualité. De la même manière qu’un insert peut rester un insert même s’il est réutilisé plusieurs fois. Il semble que la définition de l’insert et son autonomie, ne se jouent pas tant dans cette condition mais plutôt dans les diverses caractéristiques plastiques de l’insert. Cela, autant au niveau de son placement dans la chaîne filmique que dans la construction de son contenu.

Ainsi, comme déjà évoqué, l’insert est conceptualisé de manière à s’intégrer dans la narration et participer à modeler la continuité du flux filmique, ou la contredire. Cela implique nécessairement des choix de cadrage, d’angles de prises de vue, d’éclairage, de composition. Ces décisions de mise en scène semblent faire directement écho à toutes les définitions de l’insert d’un point de vue de l’échelle de plan. Tout d’abord avec la fusion ou confusion du très gros plan et de l’insert comme chez Berthomieu, ou les Pinel, que voici une fois encore :

Très gros plan : Echelle de plan. Plan cadrant une partie de visage, un détail du corps (un œil, une bouche, un doigt, etc.) ou le détail d’un objet. Abréviation : t.g.p. [...] ²³⁰.

Cette définition du très gros plan se rapproche sur la question du détail aussi à beaucoup d’autres définitions déjà citées, comme celle de Gardies ou celle-ci chez Arijon :

L’insert devrait être un plan raccordé au plan d’ensemble, à la place d’une partie de ce dernier. Il montre un fragment de la scène cadrée par le plan d’ensemble, mais en détail ²³¹.

Cependant, il semble que cette conception de l’insert ne s’intéresse qu’à une petite partie des types d’inserts. Tous ne sont pas des plans de détail pourtant semble transpirer la même intention. En outre, que signifie un plan de détail ? Qu’est-ce que cela implique de filmer un détail en un plan ? Est-ce que les qualités du détail, recherchées dans la captation d’un insert, comme le

230 V. PINEL et C. PINEL, *Dictionnaire technique du cinéma...*, op. cit., p. 296.

231 Daniel ARIJON, *Grammaire du langage filmé: encyclopédie de la mise en scène*, Paris, Dujarric, 2004, p. 139.

démontrent les définitions de tous ces techniciens, peuvent se transposer ou se retrouver dans les inserts cadrés différemment qu'en très gros plan ? En somme, comment est construit l'espace dans le plan pour pouvoir saisir les caractéristiques amenées précédemment : le temps universel, l'hétérogénéité, l'énergie centralisante, la transformation du plan *lambda*, etc.



3.2.1 – Insert ou gros plan ? Distinction par le détail

Très bien : l'insert, conçu au tournage, serait un plan de détail. Cette idée m'a été confirmée lors d'un entretien informel avec une technicienne image. Selon elle, dans le jargon de plateau, un insert serait même spécifiquement un gros plan sur un détail du décor, comme le décrit Daniel Arijon²³². En outre, cela revient aussi à la définition du *pick up*, sur un certain niveau. Cette conception en l'état, revient donc à une action de rapprochement. En allant saisir en détail le plan d'ensemble, un saut progressif dans l'espace est effectué.

Vivre (Akira Kurosawa, 1952) dépeint l'histoire de Watanabe, un bureaucrate au travail mécanique et entouré de paperasse. Il comprend qu'un cancer lui ronge l'estomac et qu'il va probablement bientôt mourir. Il cherche donc un moyen de redonner un sens à sa vie qui lui apparaît maintenant bien vide et morose. En conséquence de son changement de comportement, aux yeux de son entourage, Watanabe devient un vieil homme volage, fréquentant les jeunes filles et abandonnant son travail, sans comprendre la réelle situation que vit le personnage. Watanabe finit par mourir, au milieu du film. Ainsi, le récit se poursuit, lors de ses funérailles où les personnes qui peuplaient sa vie débattent sur si, oui ou non, Watanabe était au courant qu'il allait mourir et sur son changement de comportement observé les quelques mois précédents son décès.



Le moment qui nous préoccupe se trouve un peu en aparté de la salle de réception : le fils de Watanabe et sa femme discutent dans le patio. Le fils se tient à droite du cadre, le chapeau de son père dans les mains, tandis que sa femme est à gauche, les deux au premier plan. Les deux personnages font référence à l'héritage fourni par Watanabe à son fils, preuve qu'il savait qu'il mourrait prochainement. Dans le fond du cadre, de manière presque invisible, mais soutenu par les

232 *Ibid.*

lignes de perspective tracées par les palissades coulissantes, se trouve une armoire sur laquelle sont déposés quelques objets indistincts. Le dialogue s'achève avec l'entrée d'un autre personnage qui, là encore, fait référence à la jeune fille qu'ils pensaient tous être la nouvelle compagne de Watanabe. Sur cette remarque, le fils fond en larme et une coupe est faite sur les objets du fond du cadre.

Là, la chose devient plus claire, mais seulement pour le spectateur. Ici, les personnages ne perçoivent pas ces objets et, même s'ils le pouvaient, ils ne comprendraient pas leur signification. En effet, ces objets renvoient directement à des moments du film que seul le spectateur a pu suivre avec Watanabe : son diplôme d'agent administratif, le lapin que lui a offert son amie et collègue avec qui il a partagé certains moments, ainsi qu'un réveil, objet plus anodin. Ici, l'insert joue presque le rôle de résumé, mais suscite surtout l'émotion. Une forme de tristesse relancée, produite par ce renvoi en arrière. Cet insert est en effet un détail, comme peut le concevoir Daniel Arasse, dans sa première distinction :

La langue italienne différencie ce qui est un *particolare* de ce qui est un *dettaglio*. Enfouie dans l'emploi du seul mot détail, cette première distinction est fondamentale. Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble. [...] ²³³.

Ces objets, tout d'abord, discrets dans l'arrière-plan, sont saisis à travers la progression dans le champ de la caméra. Il y a donc un paradoxe dans l'insert : autant la caméra progresse dans la profondeur de champ en allant chercher le détail qu'elle souhaite saisir, autant dans la chaîne filmique, le mouvement est inversé par la progression de l'objet lui-même vers le spectateur. Autrement dit, dans le cas présent, la caméra effectue un bond en avant au tournage pour saisir les sujets de l'insert, mais au montage, le mouvement est inversé en donnant l'impression que l'insert progresse lui-même vers l'espace écranique. Advient un ennui : cette remarque se rapproche d'une chose qu'écrit Béla Balazs sur l'origine du gros plan.

Le gros plan a été la première transformation radicale de la distance. Ce fut certainement par un coup de génie téméraire que Griffith a, pour la première fois, coupé les têtes des êtres humains et les a insérées, fortement agrandies, dans l'action où sont plongés les personnages du film. Car en agissant ainsi, l'homme n'était pas seulement rapproché (à savoir, rapproché dans le même espace), mais

²³³ Daniel ARASSE, *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll.« Champs », 2024, p. 16.

encore il sortait de l'espace pour entrer dans une dimension tout à fait différente²³⁴.

Problème. Comment distinguer l'insert du gros plan, si cette qualité de rapprochement, de grossissement du sujet se retrouve dans les deux concepts ? D'autant que, Massimo Olivero décrit de cette manière le gros plan organique :

Ce que nous définissons comme « gros plan organique » concerne surtout sa capacité de se configurer à la fois comme un élément autonome, différent de tout autre plan de la composition filmique, et connecté à une totalité cohérente et, justement, organique : sa qualité principale consiste à être le point de médiation entre singulier et universel, entre l'indépendance de l'image et la totalité du monde fictionnel et diégétique²³⁵.

Autre problème. La qualité de l'insert ne se trouvait-elle donc pas aussi dans cette didactique entre indépendance et intermédiaire ?

D'autant que, toujours dans *Vivre*, en se concentrant sur ces items, sur le résumé visuel d'une vie, cet insert pousse tous les autres personnages, hors-champ. Il y a même un silence qui s'installe sur la fin de la dernière réplique, « Dis donc, la bonne amie n'est pas venue. En avait-il vraiment une ? », pour ensuite reprendre de plus belle avec les agitations dans le salon, « On va tous travailler dur ! », après la coupe de disparition de l'insert.

En donnant à voir plus, l'insert nie le hors-champ. Il montre l'invisible, se concentre sur les détails. Cependant, en grossissant ce détail, l'insert perd l'ensemble. Il place forcément hors-champ une partie des informations pour pouvoir majorer une figure, un sujet. S'éloigner en se rapprochant. Il y a un effet de loupe certes, mais, il reste que l'insert provoque nécessairement une sensation de disparité. Il y a dans l'insert d'un gros plan ou d'un très gros plan autant une envie étrange de se rapprocher que de s'éloigner. Au fond, l'insert est paradoxal : pour pouvoir montrer au mieux, il met au banc de touche tout le reste. Toujours dans l'idée de fragment de Dominique Chateau : le fragment renvoie nécessairement à l'ensemble.

Mais il serait simpliste de ne voir dans l'écart du fragment qu'une simple révolte. Le fragment ne rivalise pas avec le tout simplement en se dressant contre lui. Le fragment rappelle le tout, le vise, le nargue même. Ainsi le tout l'obsède-t-il peu

234 Béla BALÁZS et Jacques CHAVY, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 820, 2011, p. 187.

235 Massimo OLIVERO, « Saisir le fondement de la figure : pour une théorie du gros plan organique ».

ou prou, jusqu'à désirer le supplanter. Là encore, le plus évident est le fragment qui refoule le système, mais prétend à être un système à soi seul²³⁶.

Ainsi, l'insert ne se place pas vraiment dans l'inconnu de l'espace contigu, mais en est le révélateur. L'idée d'insert se joue autour de rendre visible l'invisible. Cette qualité du hors-champ se retrouve dans le gros plan mais n'est dépendante que de la composition. L'insert progresse grâce au recours du gros plan, c'est-à-dire du placement de la caméra, mais sa progression concerne une progression visuelle au montage. Cette double énergie, rapprochement de la caméra vers le sujet et rapprochement du sujet vers le spectateur, sont respectivement relatifs au gros plan et à l'insert. Ainsi, lorsque Balazs explique la relation entre le fragment filmé en gros plan et l'ensemble auquel il est rattaché, celle-ci n'est que corrélatrice par rapport à la composition du cadre.

Quand la caméra agrandit quelque autre partie du corps ou un objet, et les détache de leur environnement, ils n'en restent pas moins dans l'espace. Car une main signifie l'homme, de même une table seule signifie sa fonction dans un lieu. Nous ne voyons probablement pas ce lieu mais nous le pensons²³⁷.

Là est encore la connivence avec le gros plan, cette relation avec le hors-champ. De plus, bien que l'insert fasse partie et renvoie à l'espace contigu, il s'impose comme maître, sujet et devient dominant, par rapport au montage. Cela revient à la manière dont décrivait Térésa Faucon, le travail du Vide sur la coupe :

Parler du Vide entre deux plans c'est reconsidérer le choix de la coupe, celui des images de début et de fin des plans à partir desquels se définit et s'ouvre l'intervalle.²³⁸

Plus les images de débuts et de fins des plans sont éloignées en termes de placement dans l'espace, plus l'intervalle est grand. Là où les qualités du gros plan relatives au grossissement sont principalement influencées par le caractère de l'échelle de plan, l'insert est, lui, doté de la double étiquette échelle de plan/montage. D'un côté le gros plan semble presque uniquement relatif à son cadrage, à la composition de son sujet, tandis que l'insert dépend, en plus de ces paramètres à la durée et au placement dans le montage. Finalement, de manière évidente, il est possible d'admettre que le gros plan est une échelle de plan tandis que l'insert est un plan.

236 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 20.

237 B. BALÁZS et J. CHAVY, *L'Esprit du cinéma...*, op. cit., p. 187.

238 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 102.

En somme, tous les gros plan ne sont pas des inserts, mais l'insert se nourrit malgré tout des qualités du gros plan. Il semble que l'insert empièce l'espace, en traçant sa limite à travers le cadre dont les bords ne sont reliés par aucun point de vue diégétique. Détailler. Couper dans l'espace. Réduire. L'insert est le mouvement de détailler, comme détail-*dettaglio*. Il empièce. De surcroît, là où peut donc se distinguer l'insert du gros plan se trouve dans la deuxième conception du détail chez Daniel Arasse :

Tout serait plus simple – et ce livre sans objet - , si le détail n'était aussi, inévitablement, *dettaglio*, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui « fait le détail » – qu'il s'agisse du peintre ou spectateur. [...]. Le détail-*dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu'en tant que « programme d'action » laissant éventuellement sa trace dans le tableau²³⁹.

Comme il a déjà été remarqué, l'insert est révélateur de son créateur, parce que l'insert relève d'une action cherchant à se différencier. Aussi, l'insert n'est pas nécessairement un plan de détail, comme détail-*particolare*, qui pointe un sujet. Il arrive que l'insert propose dans sa composition, plusieurs sujets, avec une composition plus complexe. Par conséquent, ce type de composition, semble tout de même correspondre à cette conception du détail-*dettaglio*, car, au sein de la chaîne filmique, par ce relief filmique, cet aspect rebondi dans le flux filmique, l'insert laisse toujours une trace visible dans le film lui-même. Le détail se trouve dans sa qualité de touche expressive.

Enfin, à l'échelle de ce travail, mis à part cette tentative de distinction, arriver à une conclusion définitive se révèle difficile. En résumé, peut-être que la distinction se fait sur l'idée de fragment et donc de frontière. L'insert a autant des frontières qui sont réduites à la figure dans le plan que des frontières étendues à l'infini. Le gros plan ou le très gros plan sont un moyen de travailler le surgissement de l'insert. Il semble que ce geste, de détailler, influence la construction de l'espace et la perception de cet espace par le spectateur. N'oublions pas que, l'insert joue sur les différences d'espace drastiques, entre les plans. Comment saisir l'effet de désorientation et de concentration ?

3.2.2 – La désorientation : composition centrifuge et centripète

Ainsi, il est possible de remarquer deux tendances de cadrage dans l'insert, et cela, en dépit de leur appartenance à un sous-type catégorisé par Metz. La seule exception serait la transformation

239 D. ARASSE, *Le détail...*, op. cit., p. 16-17.

d'un plan *lambda* en insert, dont la composition est tributaire d'une autre dynamique que la saisie de l'insert au tournage et donc de la conception du cadre. Ainsi, ces deux tendances se caractérisent tout d'abord par la captation d'un élément dans son entièreté : un briquet, une lettre, un journal, une mèche de cheveux, une main, un pied, un élément de paysage, etc. Cet élément peut être composé de plusieurs composantes comme dans l'exemple de *Vivre*, mais cadre toujours une figure centrale. La deuxième tendance se caractérise souvent par l'abstraction de son sujet par le grossissement extrême, comme par le très gros plan. Ici, il est impossible de déceler les contours du sujet : un œil est rattaché à la continuité de la peau, par exemple. Le très gros plan participe par exemple, à casser les traits, les contours du sujet, le réduisant à l'indétermination et à l'annihilation du caractère identitaire du sujet.

Dans ces deux tendances, il y a la présence du sujet reconnaissable et aux contours affirmés dans le plan, et il y a la disparition du sujet par le débordement. L'empiècement se retrouve ici : l'insert devient la pièce d'un puzzle, dont les traits sont l'indice de l'espace contigu. L'enjeu se trouve alors dans la manière dont les bords, le cadre, déterminent les contours du sujet de l'insert. André Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* définit tout d'abord le cadre de la manière dont il agit en peinture :

En d'autres termes, le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. À celui de la nature et de notre expérience active qui déborde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau²⁴⁰.

Pour Bazin, le cadre agit comme une force qui renvoie au contenu qu'il délimite. Une force dirigée vers l'intérieur. Ainsi, d'une certaine manière, en plaçant le sujet au centre, comme dans *Vivre*, les bords de l'insert poussent vers l'intérieur. Comme s'il y avait une concentration d'énergie emmagasinée par le centre de l'image, perdant son intensité dans son approche des bords. Il faudrait imaginer un halo autour du sujet, comme un vignettage, qui illustrerait cette perte de concentration progressive, qui part du centre vers les bords. Ce type de composition est aussi influencer ou explique le phénomène de motilité centralisante du regard. « Le cadre est centripète²⁴¹ » écrit Bazin.

Dans la deuxième dynamique, le grossissement extrême semble entrer dans l'effet inverse. Bazin poursuit en opposant l'écran au cadre :

²⁴⁰ A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ? op. cit.*, p. 188.

²⁴¹ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « 7e art », n° 60, 1985, p. 188.

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran est centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini²⁴².

Si nous reprenons *Azur et Asmar*, notamment un plan sur la noix de muscade. Le plan en plongée zénithale, est composé de manière à ce que le bord du panier, ou du récipient, ne soit pas perceptible. Pourtant les bords de l'écran ne servent pas de limites pour autant, ils ne contiennent pas le contenu. Cette idée fait presque écho au principe d'absolu chez Piet Mondrian. Nous pouvons trouver cette formulation dans *De Stijl*, sur le concept du néoplasticisme :



Cette notion empruntée par Piet Mondrian à Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers, d'une « mathématique plastique » (*beeldende wiskunde*), synthétise une perception expansive de l'espace qui se déploie géométriquement selon une force interne²⁴³.

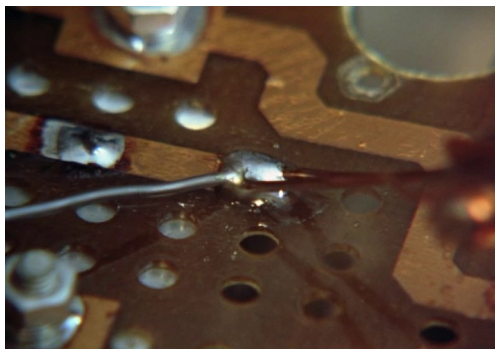
Autant en aplanissant le cadre, en écrasant la profondeur de champ et en repoussant les limites diégétiques hors-champ, le plan prend un effet expansif. Les bords de l'écran ne délimitent donc plus le cadre, mais ne sont que l'indice ou, du moins, les portes d'entrée vers cet espace gigantesque impénétrable. Si le sujet n'a plus de contours ou que ces derniers se fondent dans l'infini du bord, alors le tout n'est plus imaginable. Le fragment est présent et renvoie nécessairement à l'ensemble auquel il appartient, mais, cet ensemble est désormais impossible à délimiter. Son existence n'est que suggérée par le fragment qui le figure.

En résumé, dans le cas de l'insert, la coupe permet d'élever le plan sur une échelle de surprise, plutôt sur un plan sensoriel général, tandis que la manière dont il est composé permet, de deux manières différentes, de fabriquer sa prééminence visuelle. D'une part par le vignettage imaginaire du plan, floutant les contours du cadre en son sein. D'autre part, par l'absence de frontières, de traits, de contours à l'intérieur du plan, provoquant l'effusion des bords dans l'infini du hors-cadre.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Frédéric MIGAYROU, *De Stijl: 1917-1931 exposition... Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Galerie 1, Paris, 1er décembre 2010-21 mars 2011*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 15.

Aussi, il faut remarquer que dans les deux cas, celui d'une concentration ou d'une expansion, il y a une question de désorientation, cela étant visible autant dans l'expérience des films qu'à travers la description du cadre et de l'écran dans le cadre chez Bazin.



Au début des *Conspirateurs du plaisir*, (Jan Švankmajer, 1996) un homme vient acheter chez un libraire un magazine pornographique. Il s'avérera par la suite que cet homme a un usage bien inhabituel de ce magazine, puisque, en dépit de le lire, il en fait des bandes pour papier mâché. Une fois ce magazine acheté, l'homme s'en va sans reprendre sa monnaie. Le libraire découvre alors l'ouvrage électronique sur lequel il travaillait et reprend son ouvrage.

Ainsi, d'un plan rapproché-taille en plongée de dos au personnage se trouvant à gauche du cadre, nous passons à un très gros plan sur la soudure de la carte graphique. Ce plan correspond à une composition centripète, qui concentre le regard sur la bulle de plomb. Puis, il y a un gros plan du visage baissé du personnage avant d'avoir un second insert sur le travail en cours, un peu plus desserré en termes d'échelle de plan. Ensuite, plusieurs inserts s'enchaînent, chacun avec une dynamique centripète : une rangée de résistances, la commande dirigeant la puissance des ampères et du voltage, un autre morceau d'électronique²⁴⁴. Il y a un dernier insert dans cette suite, auquel il m'est impossible d'associer un descriptif, autant parce que j'ignore le nom de la partie électronique que parce que le foisonnement de câbles en tout genre brouille la lecture de l'image. Cependant, avec la composition du plan et le travail de la zone de netteté, il reste tout de même possible de définir un point, un sujet dans le plan, même si le nom échappe. La séquence se termine avec cet insert car, le gros plan de bateau miniature en travelling latéral, marque le changement d'espace.

Ici, le premier insert sur un détail, sur le point de soudure, implique l'oubli de l'origine, du moteur de cette action. Au fond, la cause et l'effet sont décorrélés. Il y a, dans le plan, qu'une partie du phénomène, de l'événement. L'événement est ainsi presque scindé en deux, priorisant le résultat du geste ou de l'action à son échelle la plus réduite. Puis, sont mis bout-à-bout, cette fois-ci, non pas les résultantes d'un geste, mais les morceaux immobiles d'un objet, en cours de fabrication. Détaché de tout regard intradiégétique et présentés uns par uns, seuls, concentrés dans l'images, ces morceaux apparaissent plus seuls que jamais. La composition centripète les réduit à leur

244 Voir annexe n°19.

individualité alors qu'ils sont la composante d'un organisme plus grand. Aussi, la désorientation semble naître de la succession de plans à la dynamique de recroquevillement. Cette idée déjà avancée précédemment, prend tout son sens ici : les bords, en pressurant le sujet à l'intérieur du plan provoquent un effet d'entre-soi. Ce recroquevillement semble donc s'apparenter à une carapace qui influence le caractère hétérogène de l'insert ainsi que l'hermétisme entre l'espace du syntagme d'accueil et celui de l'insert.

Cet hermétisme est aussi perceptible à travers une composition de plan centrifuge, par ailleurs. Aussi, chose promise, chose dû : revenons sur la première séquence de *Dodes'kaden*. Vivent donc, dans une maison, aux palissades recouvertes de dessins d'enfants, du mur au plafond, des portes aux fenêtres, une mère et son fils. La séquence débute avec les prières de la mère, qui frappe des *hyoshigi* et chante très fort.



Son fils la rejoint pour accorder lui-même une prière à sa mère. Ce passage est saisi par un plan long, débutant sur un plan de demi-ensemble puis se rapprochant avec un zoom avant vers un plan rapproché-taille. Cette prière est interrompue lorsque le carillon sonne l'heure pour le fils de partir au travail : il conduit le tramway de la ville. Alors il s'habille, la mère au second plan, et, dans deux panoramiques d'accompagnement, le fils met tout d'abord ses gants puis saisit une clef à molette invisible. Enfin, le fils et la mère sont définitivement séparés : le fils à l'extérieur, surplombant la plaine de gravats désertique ; la mère, à l'intérieur, frappée par plusieurs inserts sur les dessins d'enfants qui tapissent les murs²⁴⁵.

Ces inserts sont tous différents mais composés de la même manière : aucun dessin précis n'est le centre de l'image, les angles de prise de vue brouillent la géographie de l'espace, les lignes des feuilles, des palissades tendent toutes vers l'extérieur du cadre, projetant la composition vers l'extérieur. Enfin, les échelles de plans se confondent à cause de cette dynamique. Il y a comme la mise en parallèle de deux infini : le premier, celui de l'extérieur matérialisé par l'horizon, et le second, celui de l'intérieur caractérisé par cette question de l'absolu, de la mathématique plastique. Ici, les inserts apparaissent sans être aussi rattachés à un regard et leur position dans cette pièce est impossible à déterminer. L'hermétisme semble naître à cause d'une ouverture des bordures trop grande par rapport à la limitation imposée par l'endroit. Un dessin, empiriquement, possède des

²⁴⁵ Voir annexe n°6.3.

bords, de même qu'une pièce est délimitée par ses murs. En cadrant frontalement ces dessins et en niant les frontières qui leur sont inhérentes, l'espace empirique de la diégèse est propulsé vers un espace supérieur dont les règles spatiales ne sont qu'inhérentes au plan en lui-même. Chacun de ces inserts infinis possède donc leurs propres règles de profondeur et d'étendue, cryptique autant pour le spectateur que pour le film lui-même. Jean Eptsein écrivait :

L'insoumission des objets filmés aux règles géométriques et mécaniques, valables dans la réalité. Dans un espace-temps différent de celui qui fait l'usage général des solides à mouvements restreints, se constitue aussi une logique différente²⁴⁶.

En revenant sur la distinction avec le gros plan, l'insert semble donc bien être relatif au cadre. L'insert coupe le sujet de son environnement : l'empiecement semble être en partie l'une des intentions dans son filmage. Plus que de se rapprocher du sujet, l'insert cherche à le découper et à donner au sujet sa propre dimension dans le cadrage. Soit par le recroquevillement, soit par l'expansion extrême. Par ailleurs, il est possible aussi d'entrevoir encore une distinction entre gros plan et insert : l'insert serait une partie non-connectée tandis que le gros plan serait une partie arrachée au tout.

Par ailleurs, cette deuxième dynamique se rapproche beaucoup de l'abstraction, voire même de la manière dont Gilles Deleuze conçoit tout d'abord l'espace quelconque puis l'image-cristal. De cette manière, pouvons-nous concevoir l'insert comme permettant systématiquement d'atteindre, de créer un espace quelconque ou une image-cristal ? Comment ?

3.2.3 – *Espace quelconque, Sublime mathématique et Image-cristal*

Dans notre deuxième exemple, celui de *Dodes'kaden*, la constitution de la séquence et, surtout, la composition des inserts collent parfaitement avec la définition que fait Deleuze de sa conception de l'espace quelconque :

Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons²⁴⁷.

246 Jean EPSTEIN, « Le monde fluide de l'écran », *Ecrits (1946-1953)*, Tome 2, Seghers, 1975, p. 151.

247 G. DELEUZE, « Cinéma. 1 »..., *op. cit.*, p. 155.

En effet, bien que les bords tendent à étendre la figure vers un infini indéterminable, les dessins sur ces murs restent des constituantes de cet espace particulier. Par conséquent, le cas de l'insert dans *Dodes'kaden*, renvoie à l'idée d'un plan interchangeable par les raccords démontables, correspond ici à l'infinité des possibilités de raccordements. Il y a autant la perte des rapports métriques qui permettent de situer dans l'homogénéité de l'espace, ces fragments.

En arrivant à cette conclusion, à ce rapprochement théorique, il est à nouveau possible de faire le lien avec le gros plan. En effet, chez Deleuze, l'espace quelconque est une façon dérivée d'arriver à l'affect transmis par le gros plan d'un visage. Au début de son chapitre dédié à l'espace quelconque, Deleuze pose cette question : « Mais si l'affect se taille ainsi un espace, pourquoi ne pourrait-il pas le faire même sans visage et indépendamment du gros plan, indépendamment de toute référence au gros plan ?²⁴⁸ » Puis avec l'analyse de *Picpocket* de Robert Bresson (1959), il arrive à cette idée : « L'affect spirituel n'est plus exprimé par un visage, et l'espace n'a plus besoin d'être assujéti ou assimilé à un gros plan, traité comme un gros plan²⁴⁹. » Par le rapprochement entre insert et espace quelconque, renaît et se confirme l'hypothèse que le gros plan et l'insert s'influencent mutuellement sur un plan conceptuel. Dans l'usage de l'insert, dans son filmage, il ressort l'idée d'aller chercher une forme d'universel dans la particularité. Au fond, cette idée d'espace quelconque saisi au tournage est assez en connivence avec l'idée de la seconde peau, de l'espace filmique supérieur, sur lequel le montage vient placer l'insert. En s'adressant au spectateur, en étant en conflit avec ses congénères et en adoptant une composition pro-filmique en contrariété avec les lois de spatialisation, l'insert, en effet, atteint une forme d'autonomie.

En détachant l'espace de cette manière de son homogénéité, l'insert provoque presque une sensation de vertige. Plus que de la désorientation, le spectateur se retrouve mêlé à des repères indéfinissables. Ce constat fait naturellement écho à la manière dont Kant conçoit et détermine le fonctionnement du sublime mathématique. Il écrit tout d'abord :

Nous nommons *sublime* ce qui est *absolument grand*. Mais être grand et être une grandeur correspondent à deux concepts tout à fait différents (*magnitudo* et *quantitas*). De même, dire *simplement* (*simpliciter*) que quelque chose est grand, c'est tout différent que de dire que cette chose est *Absolument grande* (*absolute, non comparative magnum*). Le dernier correspond à ce qui est grand au-delà de toute comparaison²⁵⁰.

248 *Ibid.*, p. 153.

249 *Ibid.*, p. 154.

250 I. KANT, *Critique de la faculté de juger...*, op. cit., p. 229.

Puis, il explique comment il est possible de déterminer cette comparaison grâce à la détermination d'une unité mathématique comme support de comparaison : « *Combien* quelque chose est *grand*, nous ne pouvons certes en obtenir des concepts déterminés que par des nombres (en tout cas, par des approximations à l'aide de séries numériques allant jusqu'à l'infini), dont la mesure est l'unité ; et, en ce sens, toute évaluation logique des grandeurs est mathématiques²⁵¹. » Cependant, il arrive ensuite à une limite, dès lors que l'unité permettant la comparaison est indéterminable, et il arrive à cette conclusion : « Ainsi, l'évaluation de la grandeur de la mesure fondamentale ne doit-elle nécessairement consister qu'en ceci qu'on peut la saisir immédiatement dans une intuition et, grâce à l'imagination, l'utiliser pour la présentation des concepts numériques ; en d'autres termes, toute évaluation de la grandeur des objets de la nature est en définitive esthétique (c'est-à-dire subjectivement, et non pas objectivement, déterminée)²⁵². » La notion importante à saisir est le rôle de l'imagination dans le sentiment de sublime, dépendante de l'appréhension et de la compréhension : « L'appréhension ne fait pas problème, car elle peut aller jusqu'à l'infini ; mais la compréhension devient toujours plus difficile à mesure que l'appréhension progresse et elle arrive bientôt à son maximum, à savoir la mesure fondamentale, la plus grande au sens esthétique, de l'évaluation des grandeurs²⁵³. » Au fond, le sublime mathématique correspond au moment où l'imagination a atteint la limite de l'intelligibilité pour saisir de l'ordre de grandeur. Cette idée est résumée avec ce passage :

Observation qui peut aussi suffire pour expliquer la stupeur ou cette espèce d'embarras qui, comme on le raconte, saisit le spectateur lorsqu'il pénètre pour la première fois dans l'église Saint-Pierre de Rome. Car il éprouve ici un sentiment de l'impuissance de son imagination à présenter l'Idée d'un tout – ce en quoi l'imagination atteint son maximum et, en s'efforçant de le dépasser, s'effondre sur elle-même, tandis que se trouve ainsi plongée dans une satisfaction émouvante²⁵⁴. »

L'imagination défaille, dans le cas des inserts dans *Dodes'kaden*, car l'espace ne correspond plus à rien de quantifiable. De même, les sensations de pression, d'agression, de supériorité, évoquées plus tôt, peuvent très bien être résumées par le concept de sublime mathématique. Dans le cas de *Dodes'kaden*, les inserts modifient la perception d'un espace en reconfigurant leur ordre de grandeur, mais il arrive que l'espace ne fasse référence à rien de connu comme avec les peintures d'*Hana-bi*. Il y a dans l'apparition de ces inserts dans le montage, dans leur traitement filmique et

²⁵¹ *Ibid.*, p. 232.

²⁵² *Ibid.*, p. 233.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 234.

dans leur ancrage spatial, un caractère indiscernable. Si nous revenons encore à la première occurrence, lorsque apparaissent successivement un lion/tournesol, un guépard/lys, un phoque/chrysanthèmes, des moutons/hortensias : la forme que prend la composition de ces inserts, en contrariant la perspective, laissant la couleur fuir au-delà des bords de l'écran, place le spectateur dans une place idéale pour susciter le sentiment de sublime.

La fixité des plans, leur frontalité, le *cut* visible par le manque de raccord, la différence de nature du sujet profilmique ainsi que celle de leur couleur poignent dans la continuité qu'installe le plan d'ensemble du second personnage. Ces plans n'appartiennent pas au même espace, à la même continuité ; ils coupent l'ouverture, la perspective du plan en extérieur ; ils instaurent, comme évoqué précédemment, un espace-temps vide d'espace et de temps. Par là, il faut saisir que la nature graphique, picturale, de ces plans ainsi que le manque d'ancrage dans un espace en profondeur, annihilent les perceptions normales du temps et de l'espace. En effet, ces espaces plats ont un caractère de néant²⁵⁵. Est-ce qu'un espace de néant, un espace infini, contient du temps ?

Ces plans viennent presque en ajout, en superposition opaque, en suppression de la profondeur de champ, au-dessus de la captation de l'espace de la route. Ces plans de peintures travaillent l'infini, tandis que la captation de l'horizon du plan d'ensemble ne faisait que saisir, sans grande alternative, une immensité inéluctablement partielle. L'infinité du réel, de la mer, du ciel, ou même une pièce aux bords jamais terminés, est vouée à s'étendre, se prolonger, au hors-champ. Ici, la couleur n'a ni bords, ni reliefs, ni texture permettant l'indice d'un hors-champ. La prolongation ne s'effectue pas dans l'espace profilmique mais dans un espace imaginaire, dont il est impossible de saisir autant l'étendue spatiale que temporelle. Avec le temps zéro vient l'espace zéro. Cette forme de néant filmique.

Par ailleurs, ce rapport avec l'imagination se retrouve dans une autre conception de Deleuze, celle de l'image-cristal.

L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, ou du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel, ne se produit donc nullement dans la tête ou dans l'esprit, mais est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature²⁵⁶.

255 « Non-être » ou « *PHILOS.* „Absence, soit relative, soit absolue, d'être ou de réalité`` (FOULQ.-ST-JEAN 1962) ». Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

256 G. DELEUZE, « Cinéma. 2 »..., *op. cit.*, p. 94.

La différence ici chez Deleuze avec le sublime mathématique de Kant, se trouve sur le foyer dans lequel se puise l'indiscernabilité, qui peut donc s'apparenter à la défaillance de l'imagination. Il semblerait que, l'image cinématographique, sous une certaine forme, contredise le principe de subjectivité dans le sublime kantien. Plus précisément, Deleuze définit l'image-cristal de cette manière :

Mais ce point d'indiscernabilité, c'est précisément le plus petit cercle qui le constitue, c'est-à-dire la coalescence de l'image actuelle et de l'image virtuelle, l'image biface, actuelle et virtuelle à la fois. Nous appelions opsignes (et sonsignes) l'image actuelle coupée de son prolongement moteur : elle composait alors de grands circuits, elle entraînait en communication avec ce qui pouvait apparaître comme images-souvenir, des images-rêve, des images-monde. Mais voilà que l'opsigne trouve son véritable élément génétique quand l'image actuelle cristallise avec *sa propre* image virtuelle, sur le petit circuit intérieur. C'est une image-cristal, qui nous donne la raison, ou plutôt le « cœur » des opsignes et de leurs compositions. Ceux-ci ne sont plus que des éclats de l'image-cristal²⁵⁷.

Cette indiscernabilité, pour Deleuze est particulièrement frappante dans *Cœur de verre* de Werner Herzog (1976). Voici ce qu'il en dit :

Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre la splendeur des images de *Cœur de verre*, chez Herzog, et le double aspect du film. La recherche du cœur et du secret alchimiques, du cristal rouge, n'est pas séparable de la recherche des limites cosmiques, comme la plus haute tension de l'esprit et le degré le plus profond de la réalité. Mais il faudra que le feu du cristal se communique à toute la manufacture pour que le monde, de son côté, cesse d'être un milieu amorphe aplati qui s'arrête au bord d'un gouffre, et révèle en soi des potentialités cristallines infinies (« la terre surgit des eaux, je vois une terre nouvelle... »)²⁵⁸. C'est Herzog qui a dressé dans ce film les plus grandes images-cristal de l'histoire du cinéma²⁵⁹.

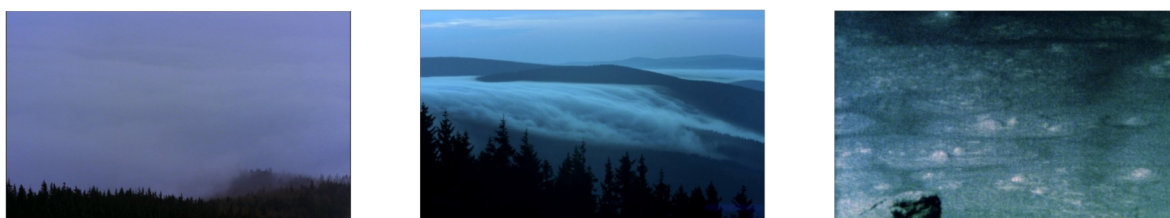
Autant cette « recherche des limites cosmiques » et autant la révélation de ces « potentialités cristallines infinies », se retrouvent dans les différents inserts de paysages qui parcourent le film ponctuellement. Les images de cascades et des remous des tonnes d'eau qui se déversent depuis la nuit des temps sans espérer s'arrêter ; les *timelapses* sur la vallée formant une mer de nuages ; l'horizon invisible, séparant le cadre en deux espaces plats de blanc et de vert ; le lac fumant et aux arbres morts ; les silhouettes de falaises, rendues presque fantomatiques par l'altération de la

257 *Ibid.*, p. 93-94.

258 Sur le rapprochement des paysages d'Herzog avec la peinture cristalline et visionnaire de Friedrich, cf. Alain Masson, « La toile et l'écran », *Positif*, n°159.

259 G. DELEUZE, « Cinéma. 2 »..., *op. cit.*, p. 100-101.

pellicule ; les diverses roches volcaniques, comme composées de sulfure et de soufre ; les compositions géométriques des lignes formées par le flan de la montagne et les troncs nus se dressant vers le ciel ; les lignes horizontales de la mer bleue, ressemblant presque à une peinture de Rothko ; les taches de terre sur l'étendu d'eau ; etc. Ces paysages, par le choix de cadrages, tendent vers l'abstraction, à travers l'indiscernabilité des échelles de plan, de profondeur, avec l'impossibilité de spatialisation sonore (à cause de l'usage de la musique de fosse), par l'utilisation géométrique, graphique, plastique d'éléments organiques. Cet infini cosmique se ressent dans l'abstraction de l'image actuelle, aplatissant sa profondeur naturelle afin d'atteindre cette image virtuelle en un plan²⁶⁰.



De plus, la question de l'indiscernabilité revient à l'absence de point de vue interne, dans l'idée d'un plan perceptible uniquement par le spectateur. Ces paysages malgré leur caractère réel, ne s'inscrivent plus dans le monde diégétique. Aussi, cette ambivalence de nature entre le fait de pouvoir reconnaître la montagne et son apparence universelle tendrait presque à concilier espace quelconque et image-cristal. Enfin, pour le moment, il semble que nous pouvons tout de même distinguer deux tendance : la modification d'un espace connu et aux règles spatiales appréhendables, vers une grandeur indéfinissable, et l'exposition d'un espace néant aux dimensions inattribuables à un espace réel. Par ailleurs, pour pouvoir provoquer le sentiment de sublime mathématique, qualité subjective et uniquement inhérente au spectateur, il faut fabriquer dans le film ce décalage entre l'appréhension et la compréhension, puisqu'il n'est pas naturellement inhérent au cinéma. Autrement dit, il faut construire une image-cristal pour provoquer le sublime.

Ainsi, l'insert semble avoir une construction paramétrique qui, dans un premier cas, concentre et pressurise le sujet au centre du cadre, par une action d'empieusement, et qui, dans un second cas, redéfinit autant l'ordre de grandeur du sujet que son caractère réel. D'une certaine façon, ces sujets, avec l'intention d'être saisis comme un insert, semblent subir des modifications dès le filmage. D'autant que nous avons toujours un litige sur la question du plan objet, même si déjà questionné

²⁶⁰ Les autres plans à l'annexe n°20.

succinctement auparavant. En effet, un objet devient actant ou personnage, mais qu'est-ce que cela signifie vraiment ? Puis, qu'en est-il des inserts de visages ou de corps ?

Au fond, est-ce qu'il existe une intention qui justifie ces choix de cadrages ? Une idée qui pourrait saisir le caractère inhérent à tous les inserts ?

3.3 – Dissection du plan : l'inertie

Ainsi, nous arrivons presque à toucher du doigt ce qui pourrait permettre de définir l'insert par lui-même. Pour résumer, qu'importe si l'insert est juxtaposé à un autre insert, il y a dans les propriétés de cadrage une intention de filmage. Par ailleurs, arriver à cette observation permet aussi de résoudre le problème de l'insert en début de film ou de séquence. Même si l'insert ne se situe pas « au milieu d'un syntagme », comme le décrivait Metz, il reste que sa constitution, son contenu et son rapport aux plans suivants ou précédents, permettent de qualifier le plan comme tel.

De cette façon, cette intention de filmage peut donc permettre à un objet de prétendre au statut de sujet de plan *lambda* comme déjà expliqué. En outre, cette observation permet d'emblée de mettre de côté toutes les conditions de corrélation entre insert et objet, trouvable dans les définitions. Il arrive, comme nous avons pu le voir dans certains exemples, que l'insert n'est pas toujours un objet. Par ailleurs, cette idée ne dénote pas vraiment de Metz, qui ne parle à aucun moment d'objet.

Pourtant, qu'il s'agisse d'objets, de paysages, d'animaux ou d'humains, nous arrivons à dénommer le plan comme étant un insert assez instinctivement, en dépit ou *a priori* des descriptions de compositions tout juste proposées. Ainsi, à partir de quel moment un plan d'objet est ou n'est pas un insert ? De même pour un plan sur un acteur ? Il *a priori*, l'idée d'un sujet inerte. De l'inertie, voici deux définitions :

- État de ce qui est inerte. PHYS. Propriété qu'ont les corps de ne pouvoir modifier eux-mêmes leur état de mouvement.
- Fig. Manque absolu d'activité ou d'énergie²⁶¹.

Aussi, la confusion entre insert et plan d'objet peut s'expliquer ici. En somme, l'hypothèse supporte l'idée d'un principe premier, inhérent à l'insert, qui se définirait par la recherche, l'intention de capter ou d'insuffler une forme d'inertie à son sujet.

261 Source : Dictionnaire de l'Académie Française 9^e édition.



3.3.1 – L’impersonnel. Un plan sans personnages...

Pour qu’un objet devienne actant, il faut que son statut d’entité, d’attribut, d’indice, d’accessoire, se transforme en celui de rôle narratif, de catégorie actancielle, pouvant ainsi correspondre à une position dans le schéma actantiel comme le propose Algirdas Julien Greimas²⁶². Il y a une forme de circulation entre les figures et les formes qui, à travers un choix de cadrage, insuffle une intention nouvelle et redéfinit le rôle de la figure dans l’histoire. Cette observation renvoie d’une certaine manière à la manière dont Nicole Brenez définissait le personnage de cinéma :

1) Le personnage n’est pas d’abord une biographie, une individualité, un corps ou une iconographie, il est une circulation symbolique faite d’éléments plastiques, de schèmes narratifs et d’articulations sémantiques²⁶³. [...]

Autrement dit, tout peut être personnage au cinéma. Un peu plus tard dans ce chapitre, elle décrit la manière dont même un mouvement de caméra peut incarner, se comporter en personnage. Elle affirme donc que le personnage n’est pas emprisonné dans une représentation, figé dans un seul et même corps au sein d’un même film, autant qu’un personnage peut trouver refuge dans un corps aux contours inhabituels. Elle écrit : « Tel serait le personnage en tant qu’il relève vraiment du cinéma : une dynamique qui peut s’exempter de sommation²⁶⁴. »

Cependant, il semble tout de même, qu’il y a une question humaine, un aspect caractéristique à l’être humain, dans la notion de personnage. Cette aspect humain passe notamment par la psychologie. Tzvetan Todorov faisait cette remarque :

Il n’y a pas de personnage hors de l’action, ni d’action indépendamment du personnage. Mais, subrepticement, une seconde idée apparaît dans les dernières lignes : si les deux sont indissolublement liés, l’un est quand même plus important que l’autre : les personnages. C’est-à-dire, les caractères, c’est-à-dire la psychologie. Tout récit est « une description de caractères »²⁶⁵.

262 « Réflexions sur les modèles actanciels », in *Sémantique structurale: recherche de méthode*, 3e édition., Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Formes sémiotiques », 2015, p. 172-192.

263 Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier: l’invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Univ, coll.« Arts et cinéma », 1998, p. 180.

264 *Ibid.*, p. 181.

265 Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose (suivi de) Nouvelles recherches sur le récit: choix*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 120, 1980, p. 33.

La notion de personnage est liée à une psychologie, un caractère. Cela semble signifier la présence d'une complexité émotionnelle, de la construction d'un ensemble des traits psychiques et moraux qui composent la personnalité d'un individu²⁶⁶.

Prenons l'exemple de *Santa sangre* (Alejandro Jodorowski, 1989), sur les dernières minutes du film, Fénix apprend que sa mère, Concha, était en réalité décédée à l'époque de son enfance, assassinée par son mari. Fénix avait halluciné sa mère pendant longtemps et celui-ci revient enfin à la réalité, aidé d'Alma, en faisant face au mannequin/pantin fait à l'effigie de sa mère. Celle-ci est balancée et littéralement brûlée. Pendant toute cette séquence, la marionnette géante inanimée est filmée en plan rapproché ou en gros plan. Alors que Fénix et Alma sont sortis de la demeure, un dernier gros plan est fait sur les restes calcinés du visage de celle-ci. Ce plan se focalise sur une mort autant symbolique que concrète car brûler un objet ne le tue pas mais, ici, par la considération apportée par ce plan, l'objet est filmé mourant.

We are going to die, and that makes us the lucky ones. Most people are never going to die because they are never going to be born²⁶⁷.

Cette citation de Richard Dawkins semble contenir toute l'idée du propos présenté : si nous filmons la mort, nous filmons inévitablement une vie. Cette immobilité mise en avant dans ces films permet sans nul doute de donner une personnalité ou du moins une existence comparable à celle d'un être vivant. Ce pantin est un être car il meure au cinéma.



D'autre part, cette mort dans *Santa sangre* n'est pas tournée en plan large mais bien en gros plan. Gilles Deleuze écrivait à propos du gros plan :

L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage... Eisenstein suggérait que le gros plan n'était pas seulement un type d'image parmi les autres, mais donnait une lecture affective de tout le film²⁶⁸.

Eisenstein écrivait :

266 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

267 T.D.A. : « Nous allons tous mourir et cela fait de nous des chanceux. Ceux qui ne mourront jamais sont ceux qui ne seront jamais nés. » in DAWKINS, Richard, *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion and the Appetite for Wonder*, Londres, Penguin Books, 1998, p. 336

268 G. DELEUZE, « Cinéma. 1 »..., *op. cit.*, p. 125.

Nous pourrions parler non pas de détail filmé de près, mais de gros plan des éléments d'une conduite, qui caractérise tout autant le jeu des personnages, et qui est un moyen tout aussi sûr pour déceler à travers un détail particulier non seulement la situation et l'ambiance, mais encore le tempérament d'un homme et son caractère²⁶⁹.

Le gros plan évince tout le décor et isole ce fameux visage, élément central et primordial dans la captation d'une expression humaine. Une expression vivante. Le gros plan permet l'expression pantomimique et de scruter chaque pli, « chaque détail d'un visage et de tous les gestes vivants où se manifeste la vie²⁷⁰ », si nous reprenons les écrits de Béla Balázs.

En outre et en somme, que le personnage soit psychologique ou a-psychologique n'a aucune importance. Même sans avoir un rapport biographique ou d'individualité comme décrit chez Brenez, le personnage a un rapport étroit avec les « schèmes narratifs ». Un peu plus tard dans son ouvrage, Todorov fait cette remarque :

Le récit psychologique considère chaque action comme une voie qui ouvre l'accès à la personnalité de celui qui agit, comme une expression, sinon comme symptôme. L'action n'est pas considérée en elle-même, elle est *transitive* envers son sujet. Le récit a-psychologique, au contraire, se caractérise par ses actions intransitives : l'action importe en elle-même et non comme indice de tel trait de caractère²⁷¹.

Derrière la notion de personnage, dans les deux cas, se retrouve l'idée de l'action, autrement dit du vivant. Par vivant, il faut comprendre : **qui est plein d'énergie, de vitalité²⁷²**, ou, qui est animé d'une sorte de vie; qui est présent, actif²⁷³. Au fond, une notion d'organique. Par ailleurs, il semble que l'insert et le gros plan trouvent une distinction définitive sur cette idée : le gros plan rend compte du vivant, l'insert semble rendre compte de l'inerte. Le gros plan visageifie²⁷⁴, l'insert objectifie. Autrement dit, l'insert ne laisse plus percevoir le personnage et l'émotion inhérente à l'être humain. Autant sur le plan du concept de personnage que la réplique du psychisme humain. L'inerte relève donc du non-vivant, mais surtout de ce qu'il enlève d'humain. Ce manque de

269 Sergej Mihajlovič EISENSTEIN et Marina BERGER, *Dickens & Griffith: genèse du gros plan*, Paris, Stalker, 2007, p. 112-113.

270 Bela BALÁZS, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma: essai*, Oberhausberg, Circé, 2023, p. 59.

271 T. TODOROV, *Poétique de la prose (suivi de) Nouvelles recherches sur le récit...*, op. cit., p. 34.

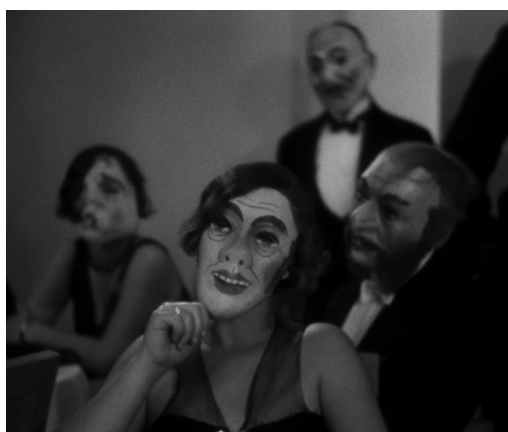
272 Source : Dictionnaire de l'Académie Française 9^e édition.

273 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

274 « Et à chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micros mouvements intensifs, nous pourrions dire : cette chose a été traitée comme un visage, elle a été 'envisager' ou plutôt 'visagéifié', et à son tour elle nous dévisage, elle nous regarde... » G. DELEUZE, « Cinéma. 1 »..., op. cit., p. 126.

psychologie se rapporte aussi aux réflexions autour du trucage : au-delà de la facilité technique, l'insert dépouille la trace du psychisme et du psychologique du plan. Il est donc rare de voir un vrai insert de visage car cela demande nécessairement de détruire le personnage incarné ou de déposséder le corps de son personnage. Cela dit, un insert de visage n'est pas impossible.

Prenons plusieurs exemples. Tout d'abord, dans *Daiñah la métisse*, toujours dans la scène de danse, il est possible d'observer quelques usages d'inserts dont le sujet est le public autour de Daiñah. La spécificité de ces corps dans ce bal est que tous sont dissimulés par des masques. Dans le choix même de mise en scène, l'individualité de l'humain est cachée, rendue indistinguishable. Du moins, le caractère humain des corps n'est perceptible donc qu'à travers la danse et le mouvement visible en dehors du visage caché par le masque. Aussi, ces corps perdent toute humanité dès lors qu'ils sont filmés immobiles et plus ou moins en détail. Les masques à la plastique et figurant des visages, sont cadrés face caméra et semblent induire un regard, or, à l'écran, n'apparaît pas la réactivité, la vivacité de la réflexion. La capacité du visage à manifester la vie à disparu au profit d'un ersatz de visage. Il n'y a plus de regard puisqu'il n'y a plus de réel visage. D'une certaine manière, l'insert semble avoir le pouvoir de retirer la vie. Ceci n'est pas un visage, si nous prenons la méthode Magritte²⁷⁵.



Cette opération se produit dès lors qu'il n'y a plus l'intention de saisir un système physique qui traduit un état, mais pour ces possibilités plastiques. Dans un exemple un peu extrême, l'idée est perceptible dans *L'Au-delà*. Emilie, le personnage aveugle, est seule chez elle et est visitée par des

²⁷⁵ « Il dit ainsi qu'« une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition » et que « parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image ». Cette interchangeabilité présuppose un terrain commun. Il s'agit, bien sur, de la représentation. Mots et images sont des manières de renvoyer aux objets, êtres et état de fait. » Didier OTTINGER, *Magritte, La trahison des images: exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galerie 2, 21 septembre 2016-9 janvier 2017*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016, p. 61.

êtres semblant venir de l'enfer. Malgré l'obscurité de la séquence, l'espace est assimilable par le spectateur grâce aux mouvements de caméras qui accompagnent Emilie. Le cadre est assez large pour laisser voir la position des corps des entités de l'enfer dans l'espace. Dans sa déambulation à l'aveugle, Emilie touche le corps froid de l'une de ces créatures. Alors elle commence à paniquer et commence à s'adresser à quelqu'un. Peut-être est-ce à l'une de ces créatures, peut-être à un autre personnage. Il est impossible de déterminer à qui ces mots sont destinés puisqu'aucune écoute de la part des créatures n'est induite par la caméra. Les visages sont fixes et apparaissent arbitrairement, tous plus dégoûtants les uns que les autres²⁷⁶. Avec l'inertie de ces corps et la modification plastique des visages, ces inserts mettent en exergue l'impuissance du personnage qui semble écrasé par la monstruosité. L'intérêt de saisir le visage dans ce cas précis, est surtout un moyen de déshumanisation afin d'horrifier par les textures pullulantes, poisseuses et dégoulinantes. Au fond, ici, le visage n'est qu'un médium, une toile sur laquelle est déversé un paramètre dont le but n'est pas figuratif. Les qualités expressives du visage sont niées et refusées.



Le visage est déconnecté du corps par le cadrage serré et l'interchangeabilité des plans par les sautes brusques dans l'espace. Au fond, en rendant le sujet indépendant autant du flux visuel que de son propre caractère de vitalité, l'insert semble presque avoir un aspect universel même sur la question de la matière. L'insert renvoie à la texture qui compose le vivant sans pour autant capter ce qui rend cette matière vivante ni même l'être vivant composé de cette matière. L'insert synthétise²⁷⁷ presque cette matière.

Au-delà de modifier le visage sur le plan du profilmique et de rechercher à saisir principalement cette modification du sujet par la matière, le choix de cadrage déplace la vraisemblance du récit vers une expérimentation plastique et figurative du corps. Dans *Le Bonheur*, lorsque François rejoint Emilie pour la cinquième fois, la séquence qui suit tout juste le bal en plein air. La séquence se compose uniquement d'inserts sur les deux corps nus, fragmentés de François et

²⁷⁶ Voir annexe n°12.4.

²⁷⁷ « Synthèse : Opération par laquelle on combine des corps, des molécules pour obtenir un produit, une substance n'ayant pas de correspondance dans la nature. » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

Emilie, sur fond de leurs draps de lit. Les corps sont disposés dans le cadre de façon très géométrique, parvenant plutôt à tracer des lignes, des courbes et des aplats, travaillant sur une composition centrifuge²⁷⁸. Sans trop faire de redites, ce type de composition, très plane, travaillant l'infini, fait donc de ces corps non-plus une image-affection comme le travail le gros plan mais une image-cristal, dont l'image-actuelle et virtuelle se confond. Ces corps ont plus l'attrait des paysages de Herzog que des visages chez Sternberg. Le corps devient donc matière, purement et simplement, et est filmé pour ces qualités. Le corps devient malléable, modelable, traité par le cadre et dans la chaîne filmique comme un objet pour son esthétique.



Enfin, il semblait important d'arriver à un exemple moins plaisant mais tout aussi révélateur du processus objectification. Cela en est même symptomatique. Dans nombreux films, il arrive que l'insert empièce le corps féminin. Pour ne citer que deux exemples : dans *Les Désaxés* de John Huston (1961), un insert est fait sur les fesses de Marilyn Monroe chevauchant en plein galop, ainsi que dans *Un homme dans la foule* d'Elia Kazan (1957), lors du concours de majorettes où, là aussi, les inserts se concentrent sur les fesses des lycéennes. En morcelant le corps de cette manière, plan dispensable, dénué de pertinence dramatique, adressé, au bon plaisir du narrateur, pour le regard d'un certain type de public, nie l'humanité et l'expressivité propre de ce corps. La femme est réduite à une partie érotisée par le regard masculin de son propre corps, c'est-à-dire réduite à un objet qui suscite le désir. La femme n'est plus qu'une poupée, constituée de morceaux démontables et désincarnés, comme pour servir l'image idéale de beauté à la manière du mythe de Pygmalion²⁷⁹. L'auteur croit filmer un corps mais ne filme que la matière, l'objet, l'ivoire. Offensé des défauts

²⁷⁸ Voir annexe n°2.2.

²⁷⁹ « Pygmalion les a vues passer leur vie dans le crime. Offensé par les défauts que la nature a données à l'esprit des femmes, il vit sans épouse, célibataire. Il évite de partager son lit. Avec un art étonnant, avec bonheur, il sculpte l'ivoire de neige ; il lui donne une beauté que nulle femme n'a. Il prend de l'amour pour son œuvre. Le visage d'une vraie jeune fille, tu croirais qu'elle vit, qu'elle veut bouger, le respect l'en empêche. L'art se cache à force d'art ? Pygmalion est émerveillé, il puise son cœur des feux pour le corps imité. Souvent il approche ses mains de l'œuvre, il touche : est-ce un corps, est-ce de l'ivoire ? Il ne dit pas que c'est de l'ivoire. Il donne des baisers, il pense qu'ils lui sont rendus, il parle, serre, croit qu'il touche un corps, y appuie les doigts, craint qu'elle ait des bleus sur les membres qu'il presse, une fois fait des caresses, une fois donne des cadeaux [...]. » OVIDE, Marie COSNAY, Georges LAFAYE et Hélène VIAL, *Les métamorphoses*, Paris, le Livre de poche, coll.« Le livre de poche », 2020, p. 321-322.

inventés, une image soumise à ses fantasmes, le créateur reconfigure le vivant et l'organique d'un corps, presque comme une punition pour satisfaire ses propres désirs.

Par ailleurs, nous aurions pu admettre que l'insert relevait de la mort par opposition au vivant, mais cela aurait impliqué de convenir aussi d'une dégradation et d'une disparition du sujet, du corps. L'insert ne fait pas disparaître le corps, il en change la composition pour n'en garder que les contours, l'apparence, en retirant toute notion d'organique, c'est-à-dire qui présente l'organisation et l'activité caractéristiques des êtres vivants ; qui est propre aux êtres organisés²⁸⁰. L'acteur est réduit au corps sur son plan extérieur, pour l'articulation de la matière dans une forme figée, au figuratif. Il n'est donc plus un système capable de motion ou de réflexion. Il est donc, réduit à un statut d'attribut, d'indice, de trace. Un objet.

En résumé, la qualification du plan objet prend sens à travers ce biais. À la nuance près que l'objet n'est pas déterminé par son statut initial mais par la manière dont il sera traité cinématographiquement. Tel l'acteur qui devient personnage : l'objet devient objet à travers les manipulations du médium cinématographique. D'ailleurs, si le sujet est rendu inerte par le processus de filmage, c'est-à-dire d'une certaine façon en traversant la caméra, quel est le statut de cette dernière ? Comment décrire l'état de la caméra elle-même dans ce processus ?

3.3.2 – ... et sans motivation ? La passivité

Au fond, il y a tout d'abord une intention qui pousse à cadrer de telle ou telle manière afin d'obtenir cette inertie. Au-delà de cette conception et comme déjà expliqué, le supposé-réalisateur ou le narrateur, fait le choix de cadrer tel ou tel indice pour aider la narration, pour créer un effet plastique ou un effet sensoriel. Peut-être que le résumé omet certains usages, mais il permet simplement de soulever la présence humaine et son influence dans la création. Il y a un certain degré de conscience dans l'élaboration de cet insert. Aussi, il faut distinguer *intention* et *motivation*. Sur le plan de la caméra, si celle-ci est prise à part entière comme acteur dans l'élaboration du concept d'insert, elle reçoit des intentions narratives ou plastiques mais ne semble traduire aucune motivation. En regardant plus précisément les définitions des deux mots, la distinction des deux concepts se joue aussi sur la question de la mise en action.

280 Source : Dictionnaire de l'Académie Française 9^e édition.

L'intention est une disposition d'esprit, mouvement intérieur par lequel une personne se propose, plus ou moins consciemment et plus ou moins fermement, d'atteindre ou d'essayer d'atteindre un but déterminé, indépendamment de sa réalisation, qui peut être incertaine, ou des conditions qui peuvent ne pas être précisées²⁸¹. La motivation est, quant à elle, l'ensemble des facteurs dynamiques qui orientent l'action d'un individu vers un but donné, qui déterminent sa conduite et provoquent chez lui un comportement donné ou modifient le schéma de son comportement présent²⁸². Une personne qui a l'intention d'agir n'est pas forcément motivée pour agir. Le mouvement intérieur de l'intention n'implique pas la motion pour accomplir cette intention.

La caméra paraît, dans le cas de l'insert, inévitablement immotivée, arbitraire. Cette remarque semble faire écho à la manière dont Pierre-Damien Huyghe raisonne autour de la représentation au cinéma. En prenant l'exemple de la présence des appareils techniques au cinéma, il fait cette remarque :

En ce sens, ce ne sont pas « nos » objets qui sont représentés à l'écran ? C'est plutôt l'inverse qui devient possible : la manière dont ils sont passés par le cinéma. Il en est du moins ainsi, je le répète, dès lors que le film ne se contente pas d'assurer la représentation (ou la mise en scène filmique) d'une intrigue²⁸³.

Il y a une forme d'inversion de processus. Pour que cette inversion de processus soit possible, la caméra a presque besoin d'aborder elle-même une neutralité. Pour que le sujet de l'insert transparaissent par le cinéma, il faut nécessairement que la caméra adopte une position éthique désincarnée, presque elle-même dépouillée de la trace humaine qui la dirige.

Au fond, cette sensation se ressent à travers l'usage des paysages dans *La Lune s'est levée* (Kinuyo Tanaka, 1955). Le personnage d'Ayako s'attelle, à force de ruse et de stratagème, avec l'aide de son ami Asai, à rapprocher sa sœur, Chizuru, et Takasu. Malgré l'habileté d'Ayako et ses talents d'entre-metteuse, celle-ci se retrouve incapable d'avouer ses sentiments à Asai. Tout le long du film, en début ou en fin de séquence, sont placés des inserts de paysages. Parfois ceux-ci servent de plans d'exposition, permettant de situer la scène dans un lieu. Parfois, les inserts semblent ne pas servir un dessein narratif. Nonobstant dans le premier cas, il est possible de déceler l'intention derrière la présence de l'insert, il reste que dans les deux cas, la caméra ne laisse transparaître aucune motivation. Les plans sont fixes, cadrés en plan de demi-ensemble, assez longs pour saisir la

281 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

282 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

283 P.-D. HUYGHE, *La Forme-cinéma...*, op. cit., p. 27.

composition du plan dans son plein et assez courts pour ne pas laisser vagabonder le regard dans de la contemplation²⁸⁴.



Le paysage n'est pas ici sujet d'une méditation, avec une motivation de ralentissement. Le paysage n'est pas personnage, mais transparaît tout de même comme étant passé « par le cinéma ». Au fond, ces paysages paraissent sans exister réellement, sans liens concrets avec la diégèse ou l'espace diégétique par moment. Ces remarques semblent faire écho aux mots de Gilles Deleuze lorsqu'il soulevait une crise de l'image-action :

[...] les personnages se trouvaient de moins en moins dans des situations sensori-motrices « motivantes », mais plutôt dans un état de promenade, de balade ou d'errance qui définissait des *situations optiques et sonores pures*²⁸⁵.

Ici, l'auteur fait référence aux situations dans lesquelles sont ancrés les personnages, et ces configurations insufflent l'idée d'une absence de mouvement, de la retombée de la motion motivée. Par conséquent, l'inversion de processus semble donc possible par l'usage de l'insert, qui ne correspond à aucun point de vue diégétique, parfois à aucun temps, qui intervient en sur-donnée, en appendice dispensable. Par ailleurs, le rapprochement semble assez aisé lorsque ma lecture de Huyghe est arrivée à ce passage :

Dans *Le Diable probablement* (1977), Bresson place des plans qui, interrompant des séquences où les personnages agissent, montrent le réel technique de l'époque ([...]). Ces coupes ne sont pas dramaturgiques. Ce sont bien des états du monde technique qui sont alors l'affaire du filmage. Mais avec cette manière de faire, parce que les plans sont présentés séparément des actions, parce qu'ils ne font pas fond pour le drame, parce qu'ils en coupent plutôt la mise en scène, l'image dispose d'une certaine autonomie²⁸⁶.

284 Voir annexe n°21.

285 G. DELEUZE, « Cinéma. 1 »..., *op. cit.*, p. 169.

286 P.-D. HUYGHE, *La Forme-cinéma...*, *op. cit.*, p. 26-27.

D'une certaine manière, l'insert semble patienter sur la figure sur laquelle il s'attarde. Pour parvenir à laisser transparaître l'objet, le sujet de manière décorrelée du drame, il faut nécessairement une position neutre. Si nous prenons un contre-exemple : il arrive qu'un plan démarre en étant focalisé sur un objet au début du plan, puis, au passage d'un personnage dans le champ, que la caméra suive celui-ci. Autre cas : un travelling sur un paysage, amène finalement au cadrage du visage d'un personnage. Ces types de plans ne travaillent même pas l'idée d'insert dans le plan, puisque souvent, dans la manière dont est traité le sujet non-humain, nous arrivons à anticiper cette suite de mouvements. Ces plans semblent être appelés par le personnage, par le drame. Ils sont comme happés, animés, motivés pour suivre l'événement et les personnages.

Il y a donc obligatoirement une importance donnée au sujet, une place assez grande, une considération certaine, pour laisser le sujet traverser la caméra. Il y a comme deux tendances qui se contredisent *a priori* : soit l'insert se concentre sur le sujet, soit il saisit le sujet. Un insert *de* ou un insert *sur*. Cette dualité revient presque à celle de la composition centrifuge et centripète, par ailleurs. Cette question d'absence de motivation peut donc paraître assez incongrue dès lors que l'insert pointe, l'insert montre. Il est certes étrange, aux premiers abords, d'affirmer que les inserts *sur* notre briquet dans *L'Inconnu du Nord-Express*, conviennent aussi à cette idée de patience. Pourtant, le plan en tant que tel, pris hors contexte, fait tout de même la description de son sujet. Pierre-Damien Huyghe écrivait quelque page auparavant ceci :

[...] la vertu, si le mot convient, de cette forme, sa capacité intrinsèque, sa puissance singulière, ce n'est pas de représenter, c'est de présenter sans se fondre dans l'uniforme²⁸⁷.

Il fait ainsi bien la distinction entre la représentation et la présentation. Cela signifie ne pas de proposer une autre présentation du sujet mais donner à voir sans intermédiaire, sans filtre, ce sujet. Les paysages dans *La Lune s'est levée*, transparaissent²⁸⁸ à l'écran, dans le film, tels qu'ils paraissent²⁸⁹ dans la réalité, sans avoir été modifiés par des processus qui explicitent activement les intentions. Ainsi, paraître et présenter semblent être des termes connexes, et impliquent une idée de monstration : présenter signifiant le fait de mettre quelque chose sous les yeux de quelqu'un, de montrer²⁹⁰. De même, si nous reprenons l'étymologie du mot : emprunté du latin chrétien

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁸ « Paraître comme à travers un voile. » Source : Dictionnaire de l'Académie Française 8^e édition.

²⁸⁹ « Être exposé à la vue, se faire ou se laisser voir, se manifester. » Source : Dictionnaire de l'Académie Française 8^e édition.

²⁹⁰ Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

praesentare, « présenter, rendre présent », lui-même dérivé de *praesens*, « présent »²⁹¹. L'insert présente pour laisser paraître. Pierre-Damien Huyghe parle « d'installer une instance de phénoménalisation du réel, rien de moins qu'une forme de sensibilité²⁹² ». Dans le contexte du film, les inserts installent donc autant un vide qu'ils ne comblent celui-ci. Il y a un paradoxe dans l'absence de diégèse et la présence du rendre présent un élément. Une forme de retrait au sein même du plan en contradiction avec l'idée d'une monstration : un paradoxe qui sied parfaitement au statut du personnage d'Ayako, par ailleurs, autant incapable d'agir frontalement que pouvant résoudre secrètement les relations entre les personnes.

L'idée d'un plan sans motivation pourrait donc se résumer à l'effacement de la caméra, à une timidité. Il semble que souvent l'insert soit un plan fixe, à l'énergie calme. Même s'il s'intègre dans un montage vif et rapide, le plan en lui-même semble avoir une qualité passive. Pour saisir ou créer l'inertie, la caméra doit être neutre, c'est-à-dire, au point de vue neutre, dénuée de caractéristiques humaines et à l'appareillage impersonnel. L'action est passive, non active, autrement dit, une inertie de la caméra au sens de résistance passive et volontaire qui consiste principalement à s'abstenir d'agir ou à refuser toute contrainte physique ou morale²⁹³.

De cette manière, cette inertie dépend d'une forme de positionnement presque éthique de la caméra vis-à-vis de son sujet. Ce positionnement est donc indépendant du contexte dans lequel l'insert est placé dans la chaîne filmique. Un insert peut véhiculer une information narrative tout en ayant une position passive. Par ailleurs, Pierre-Damien Huyghe affirme bien de « ne pas se contenter d'assurer la représentation d'une intrigue²⁹⁴ ». C'est-à-dire, ne pas rester sur cette intention narrative première. Dans le terme *inertie*, il y a l'abstention, l'impersonnel, le point de vue objectifié. Même dans ceux qui transmettent un concept, une information intelligible, la fixité du cadre impose une patience. Néanmoins, inerte n'est pas synonyme de caméra fixe. L'immobilité semble plutôt correspondre à l'absence de caractéristiques humaines ou au refus « des formes déjà opérantes²⁹⁵ » décrites par Huyghe, dont s'empregne la caméra. D'où l'impossibilité d'avoir un plan subjectif fusionné au concept d'insert.

291 Source : Dictionnaire de l'Académie Française 9^e édition.

292 P.-D. HUYGHE, *La Forme-cinéma...*, op. cit., p. 30.

293 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

294 P.-D. HUYGHE, *La Forme-cinéma...*, op. cit., p. 27.

295 *Ibid.*, p. 30.

En somme, l'insert a un pouvoir d'inertie sur son sujet par la timidité volontaire de la caméra. Par surcroît, il semble que le plan lui-même puisse convenir à l'idée d'inertie, notamment et évidemment sur le plan de l'énergie. Nous parlions d'éruptivité de l'insert, mais celle-ci est relative au placement du plan dans la chaîne de montage, à la coupe et au contraste avec l'harmonie du flux visuel principal, non pas à l'énergie du plan en lui-même. En effet, inertie décrit aussi un état d'abattement, caractérisé par une absence de réaction(s) et un manque d'énergie physique ou morale²⁹⁶. Est-ce que le flux énergétique dans l'insert, peut-il correspondre au concept d'inertie ?

296 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.



3.3.3 – L’apathie : énergie avortée ou cyclique

L’inertie se définit en partie par un manque d’énergie, si nous nous référons toujours aux définitions énoncées plus haut. Le cinéma est emplein d’énergie, comme le démontre Faucon, dont la manipulation générale des flux, caractérisés par les mouvements visuels et sonores, dépend du montage des énergies initialement présentes dans les plans. Aussi, il semble difficile de déduire une absence, un manque d’énergie dans un plan, même dans le cas de l’insert. En effet, les inserts peuvent être investis d’un mouvement, qui implique une direction, une vitesse, une rythmique, donc traverser par du dynamisme, c’est-à-dire la manifestation d’énergie. Dans le cas où, le plan serait fixe et où le sujet serait immobile, le manque d’énergie semble être plus plausible, or, le plan contient tout de même une durée, une fenêtre temporelle qui laisse l’opportunité d’une manifestation d’énergie. Dans cette durée précise, bornée par les coupes, l’énergie n’a donc juste aucune mutation visible, et n’est caractérisée que par une énergie nulle. Une forme d’apathie.

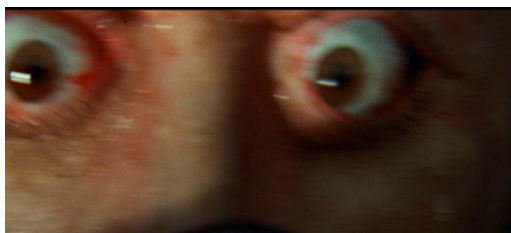
L’apathie peut se définir par une impassibilité voulue, un état de l’âme dont aucune émotion ne vient troubler la tranquillité ; une absence de passion²⁹⁷, ou une absence d’énergie, manque d’initiative, indifférence habituelle²⁹⁸. En somme, dans le cas de l’insert, l’apathie peut se définir par l’absence de fluctuations énergétiques, une tranquillité déterminée par un aspect homogène. Pour maintenir cette homogénéité énergétique dans le cadre d’un seul et même plan, notamment dans le cas où l’insert contient bien un mouvement notable, il faut que le plan soit en effet bref, comme l’indique la définition du Trésor de la Langue Française informatisé²⁹⁹. Autrement dit, qu’il soit de courte durée ou se situe au bout d’un court espace de temps³⁰⁰. De fait, un plan très court, un mouvement rendu presque imperceptible par une durée extrêmement réduite comme dans le cas des plans subliminaux, ne possède pas l’étendue pour déployer une complexité. Dans le cas des plans de l’explosion ou des yeux écarquillés dans *Mad Max* ou de l’image pornographique dans *La Chasse (Cruising)* (William Friedkin, 1980), sont si réduits qu’il faudrait ralentir la vitesse du film pour saisir le contenu du plan. Ici, les plans sont presque similaires à des photographies car réduits parfois à moins d’une dizaine de photogrammes.

297 Source : Dictionnaire de l’Académie Française 9^e édition.

298 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

299 « Plan généralement bref introduit entre deux plans ordinaires, servant soit simplement de liaison, soit à introduire dans la séquence un détail cadré en gros plan, un écrit ou un dessin dans un but informatif, esthétique ou dramatique. » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

300 « Bref, Brève, adj., subst. et adv. » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.



D'une certaine manière, la brièveté d'un insert est facilement qualifiable lorsque la durée tend, en nombre de photogrammes, vers zéro, mais, dans le sens inverse, il semble difficile d'admettre une quantité de photogrammes maximum afin de convenir de la brièveté de l'insert. La notion de brièveté est donc nécessairement relative à l'insert en lui-même, dans sa particularité de filmage et de contenu. Il semble donc exister tout d'abord deux types d'énergie uniforme : une énergie stable et inactive comme pour l'insert du briquet dans, je vous le donne en mille, *L'Inconnu du Nord-Express* ; ou une énergie vive et dynamique, comme les inserts de jambes dans *A Touch of zen*, les mèches de cheveux dans *Hero* ou encore les détails des instruments de musique joués dans *Dainah la métisse*. Énergie caractérisée par la présence ou l'absence de mouvements pro-filmiques. Dans ce second cas, il semble aussi se distinguer deux types de flux visuels : un premier cas où le mouvement est initié et achevé dans la durée de l'insert, et un second où le mouvement ne prend ni sa source ni son terme dans le plan. En résumé, dans les deux cas d'énergie vive, le flux visuel est empêché de s'écouler dans le plan suivant, autant qu'il lui est prohibé de prendre son initiative dans le plan précédent.

Dans le cas des inserts quotidiens dans *Le Bonheur* vu précédemment, par exemple. Il y a plusieurs choses observables : tout d'abord, tous ces fragments viennent saisir un moment inachevé de quotidien, c'est-à-dire, ne laissent pas s'écouler l'entièreté de la tâche accomplie. Pour le pétrissage, la pâte n'est pas montrée étalée, prête à devenir tarte. Pour la couture, le découpage des pièces n'est pas terminé. Pour le lit, celui-ci n'est pas défait jusqu'au bout. Il faut donc être attentif aux gestes eux-mêmes, à leurs trajectoires. La tâche de la cuisine, du repassage, de la couture est composée de micro-gestes qui, eux, sont le sujet du plan. Ainsi, ces micros-gestes constituant le geste, sont aussi remarquables car leur trajectoire semble autant, par moment, être complétée que, d'autres fois, scindée en deux. Pour le plan sur le lit, les bras de Thérèse entrent dans le champ et extirpent l'oreiller, puis le mouvement de la couette s'achève sur les draps blancs, ne laissant plus entrevoir de mouvement profilmique. Au contraire, dans le plan suivant sur la pâte à tarte, les mains sont déjà en mouvement au début et continuent leur mouvement à la fin. Dans le premier cas, le plan démarre vide et termine vide de mouvement. Son point d'arrivée est le même que son point de

départ, mais, entre-temps, du mouvement a traversé le plan. Il y a une absence de mouvements à la fin du plan qui dénote avec le dynamisme du plan suivant. Comme si le plan contenait toutes les données visuelles qu'il devait contenir. Ici, il y a une forme de boucle qui se forme : le mouvement a trouvé son épanouissement dans l'enceinte du plan, entre les deux coupes, sans avoir été reversé dans les plans voisins. Ici la question de l'autonomie est évidente : le plan, dans un temps court, fonctionne presque comme un plan-séquence à échelle réduite. Une échelle réduite à un mouvement unique.

Cette remarque peut aussi convenir au mouvement de caméra comme l'insert sur la lettre dans *Lettre d'une inconnue*. Le mouvement est tout d'abord fixe, puis un mouvement de caméra haut-bas est initié, combiné avec un zoom avant, pour terminer fixe. Le mouvement est linéaire et progressif, démarre sur une dynamique et termine sur la même, cela même si le sujet n'est plus le même. Le mouvement de caméra devient presque mathématique et géométrique. Par conséquent, ce mouvement démarre une énergie et la conclut, comme un cycle perpétuel qui tourne à l'infini dans le plan. Dans cet exemple, l'énergie n'est certes pas apathique au sens strict, mais elle est régulière et s'achève par et en elle-même. Peut-être le terme impassible peut être pris au sens littéral : elle ne franchie pas la coupe. Cela revient à l'idée élaborée par Faucon :

Dans une construction mécanique, la transmission du mouvement, de la source d'énergie à l'organe d'utilisation, exige un déplacement relatif bien déterminé de certains organes. Les guidages limitent alors les déplacements relatifs en permettant uniquement les déplacements nécessaires. [...]. Ainsi, le mouvement, son développement, le déroulement de l'action, la durée et la place d'un plan limitent ce que l'on veut lui faire dire comme ce qu'on lui laisse le temps de dire³⁰¹.

Ici, le plan laisse la place nécessaire au mouvement de s'épanouir, c'est-à-dire faire atteindre à un être ou à une chose son plein et harmonieux développement³⁰². Au fond, dans le second cas, il semble que cet épanouissement soit complètement contrarié.

Dans le cas du plan sur la pâte à pain ou de la machine à coudre, l'action a été démarrée avant la coupe : il n'y a pas d'entrée de champ et la rythmique est la même du début à la fin. Cet effet, se retrouve aussi avec les inserts d'instruments de musique ou sur les mouvements de la jupe de Daïnah, dans *Daïnah la métisse*. Au fond, ces inserts donnent l'impression d'avoir été coupés dans leur élan. Le mouvement s'évapore dans la coupe sans être réutilisé dans le plan suivant. Ces plans

301 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 49.

302 « épanouir, v. tr. et pron. » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

astreignent le mouvement à ne jamais trouver de conclusion. Comme si la suite de la courbe initiée était vouée à finir non pas dans l'espace visible mais dans un espace imaginaire. D'une certaine manière, cette forme se rapporte sur le plan temporel à la composition centrifuge et à la question de l'absolu spatial. Il y a donc le travail d'une forme d'infini temporel presque indépendant de tout temps relatif au cinéma. Pas de temps de narration, de l'histoire, du récit, de l'espace de projection, etc. Le mouvement entre ici dans un temps purement infini car il n'est montré que dans son fragment. Ce mouvement fragmenté au point de ne plus pouvoir appréhender la spirale³⁰³ dont il fait partie : la crise de l'imagination à nouveau ici, non plus sur le plan spatial mais temporel.

Ici, l'insert ne semble contenir que le détail du mouvement, pouvant correspondre qu'à un fragment entre les *instants privilégiés*³⁰⁴, concept déjà rencontré, élaboré chez Gilles Deleuze. Par ailleurs, il semble donc que cette coupe corresponde au concept de coupes irrationnelles avancées par ce dernier. Térésa Faucon, à la lecture de la remarque de Deleuze, ajoute ceci :

Qu'entendre par coupes irrationnelles ? [...] Serait-ce accepter que les juxtapositions de plans soient comme temporaires et démontables ? Ou au contraire d'affirmer le geste du monteur par le frottement, la dissonance plus que partout ailleurs ? [...] Ou bien, essayons ceci : couper de manière irrationnelle, serait-ce prétendre peu se préoccuper du montage comme Rossellini qui coupe quand il a « montré l'essentiel », laisse les plans inachevés, ce qui ne veut pas dire inaccomplis mais en devenir, à l'état d'esquisse ?³⁰⁵

L'insert semble à chaque fois être inachevé, esquissant un morceau de mouvement, laissé à l'état de phase, de fragment. Par ailleurs, il est impossible de croire aux coïncidences : pour Dominique Chateau, le concept de fragment est inévitablement rattaché à celui de l'inachevé. Il écrit :

C'est l'évidence qu'il y a quelque chose d'inachevé dans la fragmentation ou le fragmentaire en quelque « forme » qu'il se manifeste : brisure, prélèvement, intrusion, etc.³⁰⁶

Il y décrit aussi le phénomène qui pousse à chercher à combler cet inachèvement :

L'inachever dans l'œuvre ou face à l'œuvre a donc une double portée, esthétique et conceptuelle : elle invite à jouir du trouble de l'indétermination autant qu'elle excite le besoin de définir³⁰⁷.

303 Cf. l'exemple de l'oiseau dans : G. DELEUZE, « Cinéma. 1 »..., *op. cit.*, p. 50.

304 *Ibid.*, p. 13.

305 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, *op. cit.*, p. 107.

306 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, *op. cit.*, p. 37.

307 *Ibid.*, p. 41.

L'énergie, le mouvement dans l'insert semble voué à finir dans l'indéfini. Cela étant aussi observable dans les cas des plans à l'énergie amorphe, notre premier cas dans notre première distinction. La limite, le début et la fin, qui encadrent cette planéité de mouvements est indéterminable. Au fond, la coupe vient donc proposer une limite arbitraire, limitant artificiellement l'énergie d'activation du mouvement et son arrêt. L'énergie est volontairement interrompue³⁰⁸, autrement dit, l'énergie est avortée. « Une résistance passive et volontaire », conception de l'inertie pour rappel³⁰⁹. Aussi, cette qualité de temps avorté est perceptible même dans des plans longs, comme les plans de cascades dans *Cœur de verre*. De même pour tous les plans de paysages et de nature par ailleurs.

Dans cet exemple, l'avortement de l'énergie est presque inévitable à cause de l'aspect immuable, éternel et intemporel des phénomènes naturels qui apparaissent à l'écran. L'eau qui se déverse des cascades agit ainsi depuis avant la naissance du cinéma lui-même, alors la captation d'un tel mouvement est vouée à n'être qu'un fragment de l'immensité qu'il représente. Pourtant, en laissant à cette fenêtre du visible du mouvement une longue durée, le risque est de laisser entrer les fluctuations d'énergie qui se constituent bien souvent par la perception des instants privilégiés. Toutefois, le mouvement naturel est tellement régulier, cadencé, qu'il est impossible de percevoir un changement énergétique. Au fond, ces paysages, même en comportant du mouvement, possèdent une apathie naturelle et permettent donc ce paradoxe : une brièveté longue.

Le maximum de brièveté de l'insert se détermine donc aussi à sa qualité unitaire et monotone. En limitant l'insert à un sujet ou à l'indétermination des limites du sujet, ainsi que par l'empêchement volontaire de faire poindre dans le plan une énergie aux composantes multiples, il est possible de saisir ce maximum de brièveté.

Il y a en effet, dans l'insert, une épuration plastique et filmique : le plan qui ne contient pas de recadrage ou de mouvements trop complexes, ou bien ne possède pas de successions de mouvements qui redistribuent l'énergie. L'insert semble être un plan réduit à l'unité : 1 mouvement, 1 sujet, 1 forme, 1 temps... Un contre-exemple notable se trouve dans *Hana-bi* : le film est parsemé de plans de peintures qui sont vraisemblablement créées par Horibe. L'un de ces plans est plus complexe que les autres : juste après un premier insert sur une luciole, voisine d'un ru, un fondu

308 « Avorter, verbe intrans. : 2. *Emploi factitif-trans. a) Rare, vx. Faire avorter une grossesse. L'interrompre volontairement.* » Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

309 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

enchaîné fait la transition sur un détail de toile. Sur cette toile est écrit en japonais « lumière », « neige ». Des idéogrammes disposés de manière à se superposer et à composer eux-mêmes un paysage. Ainsi, un mouvement souple parcourt tout d'abord en détail la composition puis effectue un zoom arrière pour laisser entrevoir l'ensemble. Par ce zoom arrière, un nouvel idéogramme apparaît : « suicide ». Ici, le plan a pour sujet un objet ou plus largement un sujet inerte, et il permet de donner des informations scripturales au spectateur, pourtant, il semble difficile de déterminer que ce plan est un insert. En effet, le mouvement semble très complexe et, autant d'un point de vue du statut de la caméra que du sujet lui-même, nous semblons plus témoins d'une évolution complexe, à la révélation travaillée, à l'incarnation presque humaine et aux points d'intérêt multiples.

Au fond, l'énergie de l'insert semble donc bien être mis en rapport avec l'inertie puisqu'elle ne présente pas les caractéristiques de l'organique, c'est-à-dire, d'un système complexe. Réduit à l'unité ou à un ensemble décimal compris entre 0 et 1, l'insert ne peut, en son sein, élaborer une construction complexe par l'addition ou la multiplication des instants privilégiés ou du foisonnement de ces figures. En somme, même dans sa manière de contenir l'énergie, l'insert adopte toutes les caractéristiques de l'inertie. D'une certaine manière, le plan lui-même est inerte, là où les autres plans forment une harmonie vivante et organique en déversant et partageant le même flux énergétique.

Ainsi et en effet, il est donc presque possible de relier l'idée, le concept d'insert à celui d'inertie. Tout au long de ce texte, le champ lexical tournait autour de concepts qui intégraient de près ou de loin, l'idée de l'inertie : arbitraire, mécanique, métrique, universel, dépouiller, dénué, objet, inactif, fixe, latence, etc. D'une certaine manière, l'insert arrive presque par le cinéma à contredire ou à révéler le subterfuge du rapport avec le réel. Qu'est-ce qui donne vie au cinéma : le pro-filmique ou le filmique ? L'insert dans la manière dont il est conçu permet d'aller saisir une forme presque la plus primaire d'un sujet, où les caractéristiques de l'être humain sont mises de côté.

Après cette démonstration, rien ne semblait plus faire obstacle au concept d'insert. Enfin, à une distinction près : que faire des plans *lambda*, à la composition éparse, aux mouvements nombreux, à l'énergie pétillante. Ces plans sont transformés en insert, cela a bien été déterminé plus tôt. Ainsi, sur quel plan, sur quelle notion ces plans peuvent-ils bien être finalement des inserts tels que définis par et en eux-mêmes ?

3.4 – Plan-image : l’imagination du film

En effet, comment faire d’un plan un insert finalement ? Le plan est réutilisé dans un autre concept certes, mais quelles sont les modifications qu’il subit ? Le narrateur lui assigne une intention, un rôle, dans le syntagme auquel il est rattaché, mais ce statut, pouvant être déterminé comme image subjective, *flashback*, souvenir, rêve, métaphore ou autre, ne détermine pas son statut d’insert. Une image de souvenir ou le *flashback*, exemple plus probant, ne sont pas nécessairement un insert. Il semblerait donc qu’il y ait une opération supplémentaire au moment du montage.

La conceptualisation de l’insert est nécessaire pour comprendre l’intention générale, l’aspect esthétique global qui traverse l’insert, et cette idée de l’insert ne s’arrête pas à la façon de cadrer un sujet. Tout d’abord, par le choix de cette fourchette de durée qui coupe l’énergie dans sa lancée. Il semble par ailleurs que cette action, ces choix faits au montage, permettent donc de sceller le devenir du plan à travers un acte de réduction. Autant pour la question de l’énergie avortée ou de l’objectification, il y a un procédé qui cherche à réduire une chose en une autre.

Au fond, il semble qu’il y ait, comme dans les sciences, tout d’abord une action de réduction, c’est-à-dire, de « transformation par laquelle un corps, une substance sont amenés à un état différent, souvent fragmentaire³¹⁰ », ou alors une action de dissolution, ce qui correspond à la « désagrégation d’un organisme s’effectuant par la séparation et la dispersion de ses éléments constitutants³¹¹ », pour ensuite effectuer une synthèse d’éléments hétérogènes afin de constituer ce fameux insert. Par synthèse, il faut comprendre « production d’une substance ou d’une réalité donnée, qui s’effectue de manière naturelle ou artificielle à partir de divers éléments³¹² ».

De cette façon, il semble *a priori* que cette réduction du sujet, de l’objet, par ces procédés, soit mise en place pour synthétiser l’image de celle-ci. Pierre-Damien Huyghe écrivait ceci à propos de l’image conçue comme *eikon* chez les Grecs :

D’une autre nature était ce que le grec nommait *eikon*, image elle aussi, mais image participant de l’être même qui se donne à voir. [...]. Dans la mesure où le

310 Source : Dictionnaire de l’Académie Française, 9^e édition.

311 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

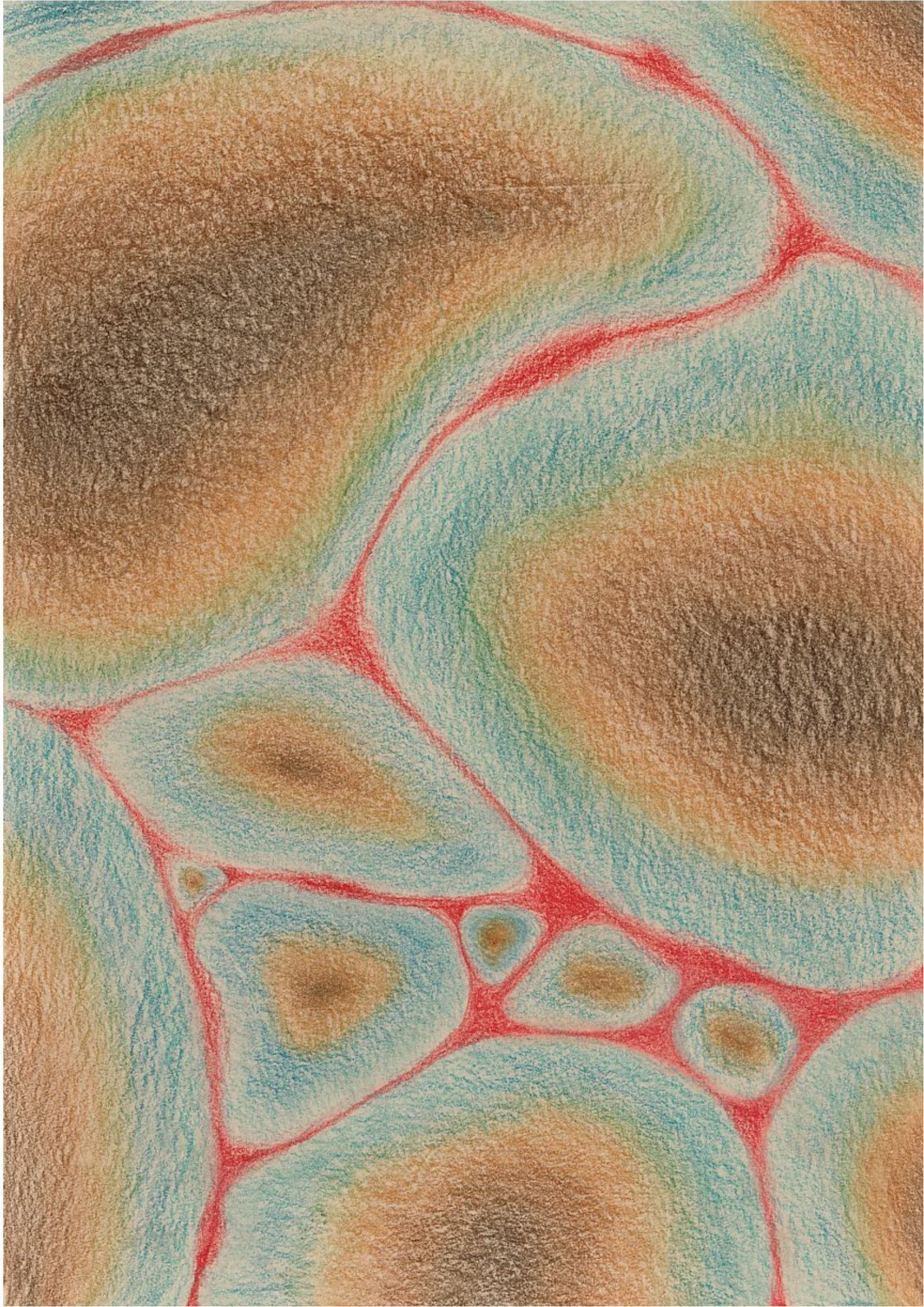
312 Source : Dictionnaire de l’Académie Française, 9^e édition.

verbe latin *videor* a traduit le grec *eikô*, nous pouvons considérer que l'icône n'est pas une image qui se forme en faisant l'hypothèse qu'elle aurait à satisfaire un point de vue – un regard – extérieur, *a priori* constitué dans sa capacité de réception d'estimation. Non, c'est l'être imagé qui s'image et se retrouve, ou au moins se trace, lui-même dans l'icône, c'est lui qui, si j'ose dire, se met dans la semblance, c'est lui encore qui institue l'image sans s'occuper de perspective³¹³.

Est-ce que ces procédés en recherche d'inertie ne permettent-ils pas finalement de permettre au sujet « de s'imager », « de se tracer lui-même dans l'icône » ? L'image semble le concept adapté pour comprendre le temps universel qui ressort de l'insert, autant que de l'espace de néant et par ailleurs toutes les questions autour de l'imaginaire. L'insert semble être l'image qu'il contient, mais dans quelle mesure ?

Enfin, bien que le sujet et la constitution de l'insert correspondent à l'idée d'image, la qualité de l'universel qui traverse ce concept est-elle un moyen de réellement résoudre la question de l'autonomie de l'insert ?

313 P.-D. HUYGHE, *La Forme-cinéma...*, op. cit., p. 11.



3.4.1 - Épluchage des dimensions du plan : processus de conscience imageante

Concrètement, il a déjà été démontré que, dans sa manière d'être conçu par le cadrage et dans la manière et le contexte dans lesquels il est introduit dans le flux visuel et narratif, l'insert semble comporter un aspect indéterminable, indiscernable, au caractère plus ou moins flou. Par surcroît, il semble par ailleurs que cet aspect soit influencé par la manière de déconstruire la perspective. La perspective visuelle évidemment, mais aussi la perspective sonore. Il a déjà été évoqué avec l'exemple d'*Hana-bi*, la superposition de l'ambiance sonore sur les peintures, intégrant sur une dimension particulière, le visuel imaginaire dans un espace matériel. De même pour *Les Choses de la vie*, qui fusionne donc un moment indéterminable, autant imaginaire que souvenir que prospection, avec un moment concret. Pareillement, avec *Lettre d'une inconnue*, qui fonctionne sur le principe inverse, en tirant l'emplacement matériel du visuel vers l'extra-diégétique de la musique.

Au fond, il y a ici un procédé d'épuration qui vient détacher les couches d'un plan. En retirant à un plan le son direct, de la trace analogique, il ne reste que la moitié. Voici donc le premier procédé, nommé plus haut, réduction ou dissolution : d'un plan, sont séparées les perspectives visuelles et sonores. Cette opération est souvent déterminable au montage, qui permet, en effet, de décorrélérer la bande magnétique, la piste audio, de la pellicule, de la piste vidéo. Puis, d'un point de vue technique autant qu'esthétique, pour éviter le silence, le blanc sonore, le plan est habillé du son de la séquence, de musique ou autre contenu sonore qui puisse combler cet aspect vide. Ainsi, vient la synthèse : en superposant des éléments hétérogènes, un nouveau produit apparaît.

Cependant, cette synthèse est bien souvent forcée et obligatoire, notamment imposée par les conditions de tournage. Lors d'un second entretien informel qui n'a pu être consigné en annexe, une ingénieure du son confiait que, bien souvent, lors du tournage d'un insert, le département son n'était pas sollicité. Autrement dit, dès la captation de l'insert, la dimension sonore intradiégétique est reniée. Par ailleurs, si le département son n'a pas été sollicité, cela signale qu'il n'existe aucune piste de son direct pouvant correspondre, dans sa durée, à l'événement capturé, même immobile. Autrement dit, le plan ne contient même pas de perspective sonore à remplacer : le plan arrive sur la table de montage, contraint d'être rempli par une dimension sonore qui ne lui correspond pas.

Il semble donc que, peu importe si le plan est initialement un plan *lambda* ou conçu comme insert, il y aura nécessairement un épluchage sonore. Le mot épluchage est choisi pour son sens propre et son sens figuré : « trier (un à un) » ; « en ôter les corps étrangers » ou « examiner de très près (quelque chose ou quelqu'un) [...] »³¹⁴. Il y a donc un processus conscient ou inconscient qui amène à cette réduction ou dissolution des composantes du plan. Ainsi, même notre cher et tendre briquet semble subir, lors de ses apparitions par l'insert, ce procédé qui renvoie évidemment à l'idée de subordination narrative et esthétique évoquée précédemment.

Ainsi, la synthèse qui suit ensuite peut soit intégrer donc l'insert dans la dimension spatiale sonore du syntagme d'accueil, soit habiller d'une dimension musicale, soit même tenter de bruite la séquence et imiter la possible dimension sonore initiale. Dans tous les cas, il semble que le plan perde à tout jamais sa propre profondeur et surtout sa propre réalité. Selon la construction sonore octroyée à l'insert, il y a donc un plus ou moins fort contraste entre les deux spatialités. Par ailleurs, le terme de perspective visuelle et sonore était employée et à raison : par perspective, il faut surtout comprendre les indicateurs de perspectives dont font partie les lignes tracées dans le champ matérialisant la profondeur, donc la tridimensionnalité. Ainsi, il semble que la tridimensionnalité, dans la dimension sonore, trace presque des lignes invisibles par le positionnement et la puissance des sons qui constituent cette dimension, qui ne coïncident plus avec les lignes de perspectives visibles. Il semble donc que la contradiction plus ou moins appuyée des tri-dimensions, vienne presque annuler la profondeur dans chacune d'elles. Dans *Les Choses de la vie*, les paroles semblent toutes appartenir au premier plan, tandis que l'image vient s'écraser car, le hors-champ n'est plus ramené par le concours du son, dans le champ. Le plan est aplati et donc réduit à son image.



Déclaration péremptoire et particulièrement définitive compte tenu de la complexité du terme. *Image*, en effet, est un concept héritier de beaucoup de significations aux descriptions plus diverses les unes que les autres. Jean-Jacques Wunenburger en faisait la remarque ainsi que l'état des lieux, et arrivait à ce résumé :

314 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

L'image se déplace donc dans un registre sémantique qui oscille entre l'idée de forme visible (en latin, l'*imago* est une *forma*, une figure, un corps, comme en allemand, *Bild* et *Gestalt*, en anglais, *picture*, *figure*, *pattern*, *frame*, *shape*) et l'idée de contenu irréel, fictif, production de ce qui n'est pas (en grec, *eidolon*, en allemand, *Schattenbild*, en anglais, *phantom*)³¹⁵.

Néanmoins, malgré cette oscillation dans le qualificatif du mot, une chose semble commune à toutes les conceptions et à tous les auteurs qui ont pensé le concept d'image : le caractère néantique de l'image. En effet, en reprenant Hume, Sartre arrive à cette formule : « Une image de chaise n'est pas et ne peut pas être une chaise »³¹⁶. Une image n'est pas réelle, elle n'est qu'en rapport étroit avec le sujet dont elle est l'image. Sartre le formule de cette manière plus loin :

Il ne s'agit pas d'un simulacre de chaise qui aurait pénétré tout à coup dans la conscience et qui n'aurait aucun rapport « extrinsèque » avec la chaise existante ; il s'agit d'un certain type de conscience c'est-à-dire d'une organisation synthétique se rapportant directement à la chaise existante et dont l'essence intime est précisément de se rapporter de telle et telle manière à la chaise existante³¹⁷.

En reconfigurant la tridimensionnalité du plan, en aplanissant virtuellement son contenu et en dissolvant toutes particularités intrinsèques à la diégèse et au monde réel, le plan semble devenir une image. Une image au sens, par ailleurs, comme produite par l'esprit, c'est-à-dire, n'étant pas de l'ordre de la perception. Sartre écrit : « Dans la perception, un savoir se forme lentement ; dans l'image, le savoir est immédiat »³¹⁸. Au fond, il semble que, l'insert travaille presque sur un plan de conscience. Une conscience imageante qui serait celle du film lui-même. En effet, Sartre décrit ici surtout le phénomène de l'imagination, de la manifestation d'une image, non pas *dans* la conscience mais en rapport avec elle, plutôt que la caractérisation d'une image matérielle³¹⁹. Ici, le spectateur perçoit de la même manière un insert qu'un plan *lambda* : l'image qu'il perçoit ne se rejoue pas deux fois dans son esprit. Le spectateur perçoit une image mais n'imagine pas la figure.

Au fond, tous les types de plans correspondent à la définition de l'image car, en effet, jamais, lorsque nous regardons un film, nous n'avons à faire à l'objet ou au sujet en lui-même. Dans sa réception, tout plan est une image, mais dans sa fabrication, tous les plans ne sont pas des images au sens le plus immatériel possible.

315 Jean-Jacques WUNENBURGER, *Philosophie des images*, 2e éd., Paris, coll.« Thémis. Philosophie », 2001, p. 6.

316 Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio Essais », n° 47, 2007, p. 20.

317 *Ibid.*, p. 21.

318 *Ibid.*, p. 25.

319 Cf. « L'image matérielle », in *Philosophie des images*, 2e éd., Paris, coll.« Thémis. Philosophie », 2001, p. 48-52.

L'insert propose donc une image car il y a tout d'abord une forme d'immédiateté dans son apparition et surtout car il y a une forme d'une indétermination. Par ce processus de réduction plastique, en plus des diverses constructions de compositions et de l'hermétisme plus ou moins affirmé avec la diégèse, l'insert présente les caractéristiques des images. Par ailleurs, Sartre écrit aussi :

Voilà pourquoi aussi le monde des images est un monde où il *n'arrive* rien. Je puis bien, à mon gré, faire évoluer en image tel ou tel objet, faire tourner un cube, faire croître une plante, courir un cheval, il ne se produira jamais le plus petit décalage entre l'objet et la conscience. Pas une seconde de surprise : l'objet qui se meut n'est pas vivant, *il ne précède jamais l'intention*³²⁰.

Le plan peut donc contenir un sujet en mouvement, celui-ci ne sera jamais vivant car il est placé sur un ordre hors du réel et du concret, c'est-à-dire, presque dans la conscience du film. En manipulant le concret, la trace matérielle du monde, de la manière la plus poussée possible, toute figure dans le plan, toute configuration paramétrique dans le plan, le narrateur ou le supposé-réalisateur parvient à manifester une image comme l'image produite par une conscience imageante. Une image en rapport avec le film lui-même, comme si le film imaginait, faisait fonctionner cette conscience imageante. Au fond, qu'importe l'opérateur à l'origine de ce processus, l'insert n'est que le résultat, certainement inconscient, d'une opération plaçant l'objet de l'insert dans la dimension des images propre au film.

Par conséquent, il semble que l'intuition d'une dimension flottante au-dessus de la diégèse, cette deuxième peau à localisation entre l'espace de projection et l'espace diégétique, pourrait correspondre à ce monde des images. De même, l'indétermination spatiale et temporelle apparaît presque comme le théorème rêvé en introduction. En effet, Sartre déclare ceci :

L'erreur de Berkeley a été de prescrire à l'image des conditions qui valent seulement pour la perception. Un lièvre vaguement aperçu est en soi un lièvre déterminé. Mais un lièvre objet d'une image vague est un lièvre indéterminé³²¹.

Si nous arrivons à percevoir cette indétermination, alors pouvons-nous conclure sans doute d'avoir à faire à une image vague ? Si je ne peux situer le temps et l'espace de l'insert du lion/tournesol dans *Hana-bi*, puis-je admettre sans crainte que ce lion/tournesol est l'objet d'une image vague ? Pour rappel, cette question se pose du point de vue du film : l'insert n'est pas une

320 J.-P. SARTRE, *L'imaginaire...*, op. cit., p. 29.

321 *Ibid.*, p. 38.

traduction de perception diégétique. Ainsi, le plan n'a plus réellement besoin d'être déterminé par rapport à son origine diégétique, comme le fait la catégorisation des sous-types de Metz, mais peut tendre vers un fonctionnement décorrélé de son usage ou de sa fonction narrative et/ou plastique.

Par ailleurs, une certaine divergence de point avec Sartre :

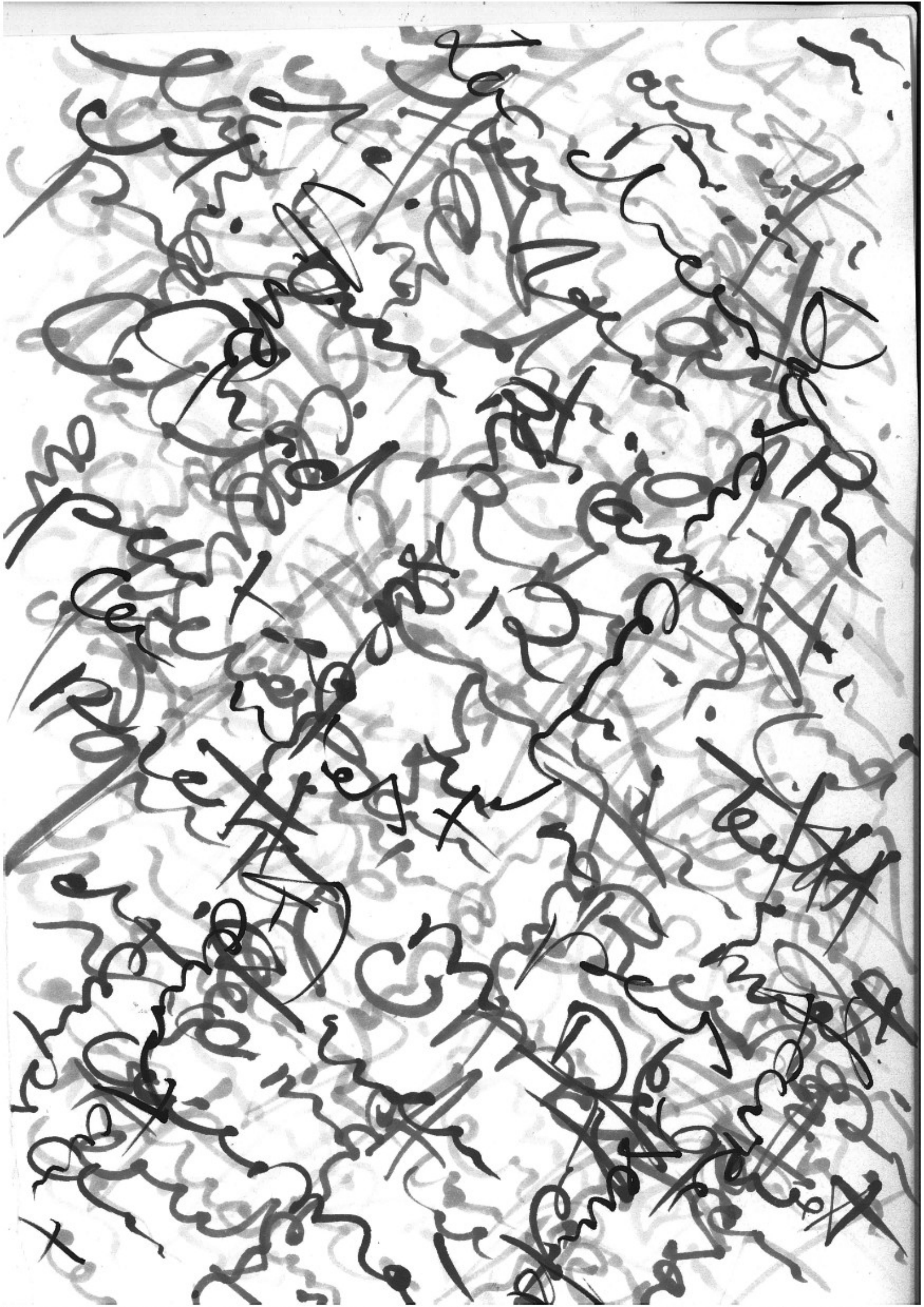
Mais il n'est pas non plus inerte, passif, « agi » du dehors, comme une marionnette : *la conscience ne précède jamais l'objet*, l'intention se révèle à elle-même en même temps qu'elle se réalise, dans et par sa réalisation³²²³²³.

Sartre place ici surtout l'idée d'un objet de l'image qui n'est pas manipulé, dépendant. Cette conception semble donc assez éloignée de l'inertie comme déterminée par la passivité, conceptualisée plus tôt. L'objet de l'image ou l'image elle-même n'est pas vivant ou vivante, c'est-à-dire, n'est pas mué d'une conscience de mouvement, mais, *est inerte* dans la mesure où l'image, ou le mouvement de l'image, ne peut fluctuer comme régi par les lois du monde réel.

À noter donc que le processus inhérent à l'insert octroie au film une dimension d'imagination propre dont les règles de manifestation de l'image restent assez similaires à celles d'un esprit quelconque. Cela par ailleurs car l'image apparaîtrait immédiatement et sans apprentissage. S'il est certain que les inserts ne sont plus de l'ordre de la perception mais de la pensée filmique, alors ces inserts doivent correspondre aussi à ce que Sartre appelle la *Quasi-observation*.

322 « Il existe, aux confins de la veille et du sommeil, certains cas assez étranges qui pourraient passer pour des résistances d'images. Par exemple, il m'arrive de voir un objet indéterminé tourner sur lui-même dans le sens des aiguilles d'une montre et de ne pas pouvoir l'arrêter ni le faire tourner en sens inverse. Nous dirons quelques mots de ces phénomènes lorsque nous étudierons les images hypnagogiques auxquelles ils s'apparentent. ». Note de bas de page n°1 p. 30.

323 J.-P. SARTRE, *L'imaginaire...*, op. cit., p. 29-30.



3.4.2 - Filmer l'idée : l'immédiateté et l'essence

Sartre fait donc cette distinction entre la perception et la pensée :

Telle est sans doute la différence la plus nette entre la pensée et la perception. Voilà pourquoi nous ne pourrions jamais percevoir une pensée ni penser une perception. Il s'agit de phénomènes radicalement distincts : l'un, savoir conscient de lui-même, qui se place d'un coup au centre de l'objet, l'autre, unité synthétique d'une multiplicité d'apparences, qui fait lentement son apprentissage³²⁴.

En reprenant les différentes observations autour de l'insert, son apparition se fait de manière éruptive ou rebondie, n'étant pas nécessairement anticipable, puis la durée du plan n'est souvent pas assez étendue pour permettre d'appréhender le sujet sous tous ses angles. En somme, l'insert semble, par sa manière de présenter le sujet en transparaissant par la caméra, donner en entier ce sujet précis. Sartre résume ainsi l'idée de l'image : « Une image ne s'apprend pas : elle est exactement organisée comme les objets qui s'apprennent, mais, en fait, elle se donne tout entière pour ce qu'elle est, dès son apparition³²⁵. » Cette immédiateté permet aussi de comprendre l'indétermination de l'espace et du temps, car, qu'importe la durée, même très réduite comme les inserts subliminaux, nous arrivons à saisir intuitivement le contour, le schéma, de l'image. Sartre toujours explique ainsi ceci :

Voilà pourquoi des images extrêmement pauvres et tronquées, réduites à quelques déterminations de l'espace, peuvent avoir pour moi un sens riche et profond. Et ce sens est là, immédiat, *dans* ces lignes, il se donne sans qu'on ait besoin de le déchiffrer³²⁶.

Cette fois-ci, autant du point de vue du film, sur l'hypothèse d'un insert étant une manifestation d'une conscience imageante filmique, que du côté de la réception spectatorielle, l'insert apparaît et se donne à voir dans une forme la plus épurée de particularité, permettant ainsi de saisir immédiatement l'image du plan. L'insert est l'image immédiate d'un briquet dans *L'Inconnu du Nord-Express*. L'insert des chevaux de bois ou du manège est leur manifestation la plus simple et entière dans *Cœur fidèle*. Du moins, ces inserts permettent de saisir immédiatement l'objet de

³²⁴ *Ibid.*, p. 24.

³²⁵ *Ibid.*, p. 25.

³²⁶ *Ibid.*, p. 29.

l'image auquel l'insert renvoie. De même pour les images plus complexes comme les souvenirs de *Lettre d'une inconnue*. Sartre à nouveau, écrivait :

Certes, il peut arriver qu'une image-souvenir se présente à l'improviste, nous donne un visage, un lieu inattendu. Mais, même en ce cas, elle se donne d'un bloc à l'intuition, elle livre d'un coup ce qu'elle est³²⁷.

Par ailleurs, cette image saisie n'est donc finalement que le renvoi du concept qu'il schématise. D'une certaine manière, l'image chez Sartre se rapporte au schème chez Kant. En effet, Kant distingue très clairement image et schème, comme déjà évoqué :

Le schème n'est toujours en lui-même qu'un produit de l'imagination ; mais comme la synthèse de l'imagination n'a pour visée aucune intuition singulière, mais seulement l'unité dans la détermination de la sensibilité, il faut bien distinguer le schème de l'image. Ainsi, quand je place cinq points après l'autre....., c'est là une image du nombre cinq. Au contraire, quand je ne fais que penser un nombre en général, qui peut être cinq ou cent, cette pensée n'est plus la représentation d'une méthode pour représenter, conformément à un certain concept, un ensemble (par exemple mille), que cette image même, que dans le dernier cas il me serait difficile de parcourir des yeux et de comparer au concept. Or, c'est cette représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image que j'appelle le schème pour ce concept³²⁸³²⁹.

Kant résume plus loin :

Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'*image* est un produit de la faculté empirique de l'imagination productive, que le *schème* des concepts sensibles ([...]) est un produit et en quelque sorte un monogramme de l'imagination pure *a priori*, au moyen duquel et d'après lequel les images sont d'abord possibles ; mais elles doivent être liées au concept uniquement au moyen du schème qu'elles désignent, et auquel elles ne sont pas en elles-mêmes pleinement adéquates³³⁰.

L'image pour Kant ne semble finalement être que le résultat d'une précision visuelle empirique de l'idée, de la forme mentale, que prend le concept. D'une certaine manière, en épluchant le plan de toutes ces particularités pour le porter dans une dimension universelle, l'insert réduit son sujet à son concept. Le briquet est avant tout le plan d'un briquet avant d'être un indice diégétique. La

327 *Ibid.*, p. 27.

328 « Définition importante du schème, contenant la distance du schème à l'image. C'est parfaitement en rapport avec le schème comme troisième terme, découpé en quelque sorte dans le temps pur. Les conséquences vont être développées dans la paragraphe suivant. L'accent est mis sur le caractère opératoire du schème, caractère qui est lié à l'appartenance du temps. » Note de bas de page, p.192

329 I. KANT, *Critique de la raison pure...*, *op. cit.*, p. 192.

330 *Ibid.*, p. 193.

figure elle-même semble être essentialisée. En effet, pour revenir à Sartre, il indique en parlant de l'aspect néantique de l'image :

Cette position d'absence ou d'inexistence ne peut se trouver que sur le plan de la *quasi-observation*. D'une part, en effet, la perception pose l'existence de son objet ; d'autre part, les concepts, le savoir posent l'existence de *natures* (essences universelles) constituées par des rapports et sont indifférents à l'existence « de chair et d'os » des objets. Penser le concept « homme », par exemple, c'est ne rien poser qu'une essence, puisque, comme dit Spinoza : « La véritable définition de chaque chose ne comprend et n'exprime que la nature de la chose définie, d'où suit l'observation ci-après, à savoir qu'aucune définition ne comprend et n'exprime un nombre certain d'individus³³¹ ...³³²

L'insert semble ne plus narrer : en se concentrant sur un objet, le détail en tant que tel, coupé du reste, en un plan, en un cadre, l'insert se concentre sur l'essence de l'objet, sur autre chose que sa fonction dans le récit en premier lieu. Par ailleurs, l'insert est aussi hétérogène par cette relation hors-histoire. Ainsi, par essence, il faut entendre le fondement du concept qui permet de saisir immédiatement le concept même.

Au-delà des objets ou des figures, l'insert essentialise aussi des concepts d'action, comme les gestes par exemple. Dans le cas des sur-données, des sur-informations, le plan vient donner l'essence même du mouvement : courir, marcher, fuir, malaxer, repasser, etc. L'insert des jambes dans *A Touch of zen*, est avant tout le concept *courir*. Dans *Le Bonheur*, les plans disent *coudre*, *repasser*, *malaxer*, etc. Ce plan est aussi universel car il présente *a priori* un concept en général. D'où peut naître la friction aussi : il y a côte à côte des images universelles de concepts généraux et des événements particuliers. Ces plans crient finalement seulement « un chat » dans *Agent X27*, « un briquet », « une peinture » dans *Hana-bi*. Ces inserts ne disent pas : « ce personnage regarde un chat » ou « il peint ». D'une certaine manière, les inserts ont le même usage ou effet que toutes les phrases averbales qui jonchent, ponctuent, traversent et parcourent ce mémoire. Une proposition sans action. Sans déplacement. Un fragment de texte qui soulève une idée dans son essence significative et non à travers des relations grammaticales complexes. Il serait très amusant, par ailleurs, de construire tout un texte avec pour seul contenu des phrases averbales.

L'insert ne vient pas ici, en premier lieu, représenter un mouvement individuel et particulier du film, tout d'abord puisqu'il est dispensable et interchangeable. La « position d'absence ou

331 *Ethique*, I, prop. VIII, sc. II, trad. Boulainvilliers.

332 J.-P. SARTRE, *L'imaginaire...*, op. cit., p. 32-33.

d'inexistence » dont parle Sartre semble se constituer ici, puisqu'il parle d'une dynamique en tension entre l'affirmation de l'existence et de l'absence dans la constitution de l'image :

En ce sens, on peut dire que l'image enveloppe un certain néant. Son objet n'est pas un simple portrait, il s'affirme : mais en s'affirmant il se détruit. Si vive, si touchante, si forte que soit l'image, elle donne son objet comme n'étant pas³³³.

En étant interchangeable, ne possédant que le strict minimum de rapport avec la diégèse et le récit, l'insert est effervescent, autant présent dans le récit que complètement projeté ailleurs. Par conséquent, dans un processus inverse, ce caractère néantique de l'image peut lui permettre d'affirmer la présence d'une chose inexistante. Cela signifie que l'insert peut même presque donner un *schème*, une image à un concept qui n'a pas de forme matérielle empirique.

« Je veux voir ! Enfin, toucher » affirme Azur dans la séquence déjà analysée de *Azur et Asmar*. Cette ligne de dialogue est assez explicite si nous l'associons avec toute la dynamique de contre-point de la séquence. « Je veux voir ! » : les inserts nous montrent la figure. « Enfin, toucher » : les inserts nous montrent les textures. Autant dans le passage dans le souk, avec tous les sacs d'épices : nous ne pouvons pas sentir, mais, les inserts, par la figuration et la présentation des épices au plus près, pallient presque à ce manque. La déclaration de Jules Supervielle est assez explicite à ce sujet :

Au cinéma, chaque spectateur devient un grand œil, aussi grand que sa personne, un œil qui ne se contente pas de ses fonctions habituelles mais y ajoute celles de la pensée, de l'odorat, de l'ouïe, du goût, du toucher. Tous nos sens s'*ocularisent*³³⁴.

Deleuze résume ce phénomène par le terme *haptique* qu'il définit de cette manière :

Enfin on parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique³³⁵³³⁶.

333 *Ibid.*, p. 34-35.

334 Jules SUPERVIELLE, « Les Lettres, la pensée moderne et le cinéma », *Les Cahiers du mois*, n°16-17.

335 « Le mot "haptisch" est créé par Riegl en réponse à certaines critiques. Il n'apparaissait pas dans la première édition de *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), qui se contentait du mot "taktische" » Note de bas de page, p.146

336 Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 146.

Le spectateur peut sentir ou toucher virtuellement, car l'insert donne forme à une odeur ou au toucher, c'est-à-dire à un facteur relevant de la sensation. De son côté, Kant distingue la sensation de l'entendement. Pour décrire la sensation, il écrit :

L'effet d'un objet sur la capacité de représentation, en tant que nous sommes affectés par lui, est la *sensation*. On nomme *empirique* cette intuition qui se rapporte à l'objet par le moyen de la sensation. L'objet indéterminé d'une intuition empirique s'appelle *phénomène*.

Ce qui dans le phénomène, correspond à la sensation, je l'appelle sa *matière* ; [...]³³⁷.

Ainsi, plus que donner une image, c'est-à-dire un rapport de forme direct à un concept de l'entendement, l'insert permet aussi de rendre compte d'une sensation, de la matière du phénomène, par l'image du phénomène lui-même. Plus que l'objet ou le sujet dans son concept, l'insert vient présenter l'essence même d'une sensation. L'odeur n'a pas de corps, n'a pas de contour, mais l'insert vient esquisser la forme d'un phénomène, tel que l'est l'*odeur des épices* afin de renvoyer plus généralement au concept d'odeur. Aussi, au-delà de l'*haptique* comme la fonction de toucher, peut-être est-il possible aussi de concevoir un principe plus général qui conférerait à l'œil une capacité plus large de traduction des sensations. Par ailleurs, le corps humain est capable d'évaluer une texture, notamment la sensation qu'elle pourrait avoir dans la bouche, par cette perception *haptique*. Dans sa thèse, Julie Torres explique tout d'abord :

La bouche est un organe essentiel dans l'exploration tactile des premiers mois de la vie. Elle est principalement utilisée par les nourrissons pour découvrir leur environnement. La langue, en particulier, illustre bien l'importance de cette modalité orale grâce à sa densité élevée de récepteurs sensoriels. Essick et al. (2003) ont démontré que, en raison de la densité de papilles fongiformes, la langue est capable d'une acuité tactile remarquable. Progressivement, ce sont les mains qui prennent le relais dans l'exploration sensorielle. Elles jouent alors un double rôle, à la fois moteur et perceptif, devenant les principaux acteurs du toucher³³⁸.

Elle explique ensuite la relation entre l'exploration tactile initiale et la perception haptique. Au fond, il serait pertinent d'explorer les diverses perceptions sensibles du monde et comment elles peuvent être, au sein d'une cinématographique être transmissibles. L'œil pouvant peut-être traduire aussi le goût ou l'odeur.

³³⁷ I. KANT, *Critique de la raison pure...*, op. cit., p. 88.

³³⁸ Julie TORRES, « Étude des processus cognitifs dans l'évaluation esthétique des textures explorées de manière visuelle et haptique », phdthesis, Université Bourgogne Europe, 2025, p. 1.

Enfin, il faut tout de même relativiser toute cette hypothèse : même s'il existe une conscience imageante filmique, il semble que, dans tous les cas, le spectateur n'aura accès qu'à une image matérielle aux délimitations empiriques. L'idée d'insert-schème-image paraît n'être qu'un principe vers lequel tend le concept d'insert, sans jamais pouvoir réellement l'atteindre pleinement. Comme en mathématiques, l'insert prospecte vers l'infini de cette image irréelle et conceptuelle en rapport avec la conscience, sans pour autant ne jamais devenir une telle image. Le principe même du *schème* chez Kant, comme déjà évoqué avec l'exemple de la maison dans *Dodes'kaden*, est bien qu'il ne pourra jamais être justement une reproduction dans le monde empirique. Pourtant, trop de critères ramènent l'insert vers cette image, ce *schème*. Nous pourrions donc simplement admettre que l'insert, contrairement aux plans *lambda*, apparaît sous deux aspects plus ou moins fusionnables : autant comme image matérielle, trace de l'objet auquel il se réfère, que comme une référence directe au concept qu'il schématise.

Par ailleurs, il semble que ce qui bloque aussi la totale adhésion de l'insert au *schème* kantien, est parce qu'il appartient tout de même et toujours à un contexte qui n'est vraisemblablement pas neutre. Comment l'insert en tant qu'image universalisante réussit-il à conserver ce caractère tout en appartenant à un flux, un univers particulier ?

3.4.3 – Du général vers la spécification : plan-individuel

Il semble en effet qu'*a priori* l'insert travaille en rapport avec l'idée du général, de l'universel. Dans la fabrication de l'insert par et en lui-même, il y a un renvoi par l'image à un concept global. De cette manière, ce concept global semble prendre le pli, se teinter du contexte de l'histoire et du récit. Le briquet dans *L'Inconnu du Nord-Express*, est en premier lieu l'image du concept de briquet, puis il devient le briquet de Guy Haines. L'image devient de plus en plus précise en fonction de son usage dans la narration. Cette sous-division revoit donc à la conception de Kant sur l'usage de l'entendement. Il soulève une forme de concept encasté dans d'autres concepts. Il écrit particulièrement :

Dans chaque jugement est un concept, qui vaut pour plusieurs concepts, et qui en cette pluralité, comprend aussi une représentation donnée, qui est en effet rapportée immédiatement à l'objet. Ainsi par exemple, dans le jugement : *Tous les corps sont divisibles*, le concept de divisible se rapporte-t-il à divers autres concepts ; mais parmi eux il est rapporté ici particulièrement au concept du corps,

et celui-ci à certains phénomènes³³⁹ qui se présentent à nous. Donc ces objets sont représentés médiatement par le concept de la divisibilité. Tous les jugements sont d'après cela des fonctions de l'unité parmi nos représentations, puisque justement, au lieu d'une représentation immédiate, on emploie pour connaître l'objet une représentation plus *élevée*, qui comprend sous elle celle-ci et plusieurs autres, et qu'ainsi beaucoup de connaissances possibles sont rassemblées en une³⁴⁰.

Dans le contexte où est placé l'insert, toutes les interprétations pouvant être dégagées sont un moyen de saisir les divers concepts qui sont intégrés dans une image. Aussi, la capacité de distinguer ces sous-concepts ou sur-concepts est une tâche incombée au spectateur. Le spectateur juge cette image générée par la conscience filmique. Cette idée revient au constat fait bien plus haut lorsque était évoqué le besoin du concours du spectateur pour donner du sens à l'insert, notamment en devant lire les phrases des inserts scripturaux. L'image, le concept, ou les concepts dans le cas d'écritures, ont besoin d'être interprétés pour exister. Il semble presque, en effet, que sans le spectateur et ses suppositions, l'insert n'ait aucune raison d'apparaître, comme aussi évoqué à travers l'adresse. Il peut donc être indépendant et autonome par lui-même en ce qu'il apparaît dans le flux visuel et narratif de manière hétérogène, dans l'optique de ressembler aux syntagmes composés qui donnent à voir des événements se racontant d'eux-mêmes, mais ne finalise pas son existence³⁴¹ et, d'une certaine manière, son individualité sans cette soumission sémantique. Il y a un besoin de spécification du concept général pour ainsi parfaire et parachever le rôle et l'usage de l'insert dans le film dans lequel il évolue. D'une certaine manière, par l'épluchage filmique, il faut entendre la réduction au plus simple appareil sémantique pour le laisser entrer en connexion avec les syntagmes voisins et l'imagination du spectateur. Un plan vide, pouvant être abreuvé.

Au fond, cela permet donc même des suppositions sur le déroulé de l'histoire : dans *Innocence*, un peu partout dans le film où sont utilisés des inserts mais particulièrement dans la séquence de noyade, la simplicité de l'image, dans le contexte de la séquence, permet d'ouvrir les suppositions sur les événements.

Iris et Laura, deux amies faisant partie des plus jeunes petites arrivées à l'école, sont au bord du lac, le soleil brillant au-dessus d'elles. Laura veut s'en aller et prend la barque accrochée au

339 « Kant corrige sur son exemplaire : “à certaines intuitions”. C'est le schématisme qui permettra de rendre compte de cette possibilité, dans un concept, de retrouver l'intuition. » Note de bas de page, p. 132.

340 I. KANT, *Critique de la raison pure...*, op. cit., p. 131-132.

341 « Exister : Être, avoir une réalité. [...] PHIL. Présenter une réalité concrète, par opposition à l'être abstrait. » Source : Dictionnaire de l'Académie Française, 9^e édition.

ponton. Iris ne veut pas l'accompagner. La séquence débute au bord du lac en plan de demi-ensemble de dos aux petites filles, puis se rapproche de plus en plus du ponton, la caméra adoptant un point de vue depuis la surface du lac, en contre-plongée sur les deux petites. Laura commence à ramer : un gros plan sur le visage d'Iris puis sur celui de Laura. Arrivée au milieu du lac, un plan en plongée zénithale cadre les pieds de Laura qui prennent l'eau avant d'adopter, là encore, un point de vue depuis la surface de l'eau. La caméra, dans un travelling descendant, plonge dans le lac, laissant entendre et voir les remous de l'eau, et refait surface au son du tonnerre et à la lumière des éclairs reflété sur l'onde agité du lac. Alors un premier insert, sur cette eau agitée, cadrée cette fois en plongée zénithale en plan large, puis un second, sur le lac, à l'échelle de plan encore plus desserré et à l'axe de prise de vue plus oblique, enfin, un plan d'ensemble en plongée zénithale sur la barque vide³⁴².



Ces trois inserts semblent être chacun l'image du chaos de la tempête, à chaque choix plus précis dans sa figure. Tout d'abord, la composition centrifuge du premier plan, ne permettant pas de distinguer les rives du lac, adopte l'image la plus universelle. Cette image est celle de l'eau balayée par la pluie de manière générale. Puis, le second, vient ici ancrer un sujet ou plutôt, le concept de lac, en laissant poindre les lignes du rivage. Enfin, le troisième, resserre son image sur la barque vide. Cette image est tout d'abord *une* barque vide et remplie d'eau, avant d'être *la* barque vide par ailleurs. Il y a donc tout d'abord, respectivement, le concept de surface de l'eau avant celui de surface de l'eau agitée, le concept de lac avant celui de lac sombre et sinistre, et le concept de barque avant celui de barque vide. Si nous utilisons ces plans à un autre moment du film, disons en

³⁴² Voir annexe n°22.

amont de cet événement, le spectateur ne serait témoin que de l'image générale de la barque par exemple, potentiellement interprétée comme description de l'espace environnant. De même pour les deux autres. Dans le contexte précis, mis en relation avec l'évènement du syntagme d'accueil, cette barque vide, ces eaux troublées se teintent d'une chose plus grave que la simple description d'une tempête : la disparition d'un enfant. Le concept de barque vide point parce que, précédemment, a été présentée cette barque pleine. Ainsi, en décalant le temps de l'évènement, en élipant le moment dramatique même de la noyade, l'insert semble jouer le significatif, comme dans *Feux dans la plaine*.

Au fond, en plus de préciser le concept, l'insert semble par moment proposer une idée plus générale, flottant autour du concept initial ou y étant rattachée par la narration. Comme si l'insert venait saisir une idée, quelque chose de plus grand que le schéma matériel d'un concept empirique. Dans *Un homme dans la foule*, alors que Marcia Jeffries, la productrice de Larry Lonesome Rhodes, vient de rendre publiques les injures et le mépris que ce dernier porte au monde et à son propre public. Alors s'engage une séquence fondée sur un montage alterné entre les réactions des divers auditeurs parsemés dans plusieurs endroits des États-Unis, et Larry qui se rend, inconscient du phénomène national qui prend de l'ampleur, à un dîner officiel. Cette descente est donc littéralement rendue compte à l'écran par les boutons d'ascenseur, dans lequel se trouve Larry, qui s'allument un à un, illuminant les nombres dans leur ordre décroissant. Contrairement à la platitude de ce personnage, ces inserts viennent saisir l'idée de cette dégringolade. Au fond, ces inserts fonctionnent comme des symboles. À ce sujet, Kant distingue le *schème* et le *symbole*. Il écrit ceci tout d'abord :

Toute *hypotypose* (présentation, *subjectio sub adspectum*), comme opération consistant à rendre sensible quelque chose, se dédouble : ou bien elle est *schématique*, là où, un concept que saisit l'entendement, est donnée *a priori* l'intuition qui lui correspond ; ou bien elle est *symbolique*, là où, à un concept que seule la raison peut penser et auquel nulle intuition sensible ne peut être adéquate, se retrouve soumise une intuition telle que la manière dont procède avec elle la faculté de juger est simplement analogue au procédé qu'elle observe dans la schématisation, c'est-à-dire qu'elle s'accorde avec lui uniquement selon la règle de ce procédé, et non pas selon l'intuition elle-même, par conséquent simplement selon la forme de la réflexion, et non pas selon le contenu³⁴³.

Puis, plus loin, il conclut :

343 I. KANT, *Critique de la faculté de juger...*, op. cit., p. 340.

Toutes les intuitions que l'on soumet *a priori* à des concepts sont donc ou bien des *schèmes*, ou bien des *symboles* : les premiers contiennent des présentations directes du concept, les seconds des présentations indirectes³⁴⁴.

Au fond, ce qui relève du symbolique dans l'exemple d'*Un homme dans la foule*, n'est que le rapprochement qu'effectue le spectateur. Le symbolisme dont provient l'insert n'est pas en lui-même mais dans le processus d'affilier une idée à une image. Ainsi, nous pouvons y voir l'idée de la cruauté, de la barbarie, dans cette tâche de sang dans *Feux dans la plaine*, ou l'idée du plaisir, plus explicitement, dans la plupart des inserts dans *Les Conspirateurs du plaisir*, la peur et la violence dans *Psychose*, le piège à venir dans *L'Inconnu du Nord-Express*, la sensualité dans *Le Bonheur*, le bonheur dans *Les Choses de la vie*, la mort dans *Lettre d'une inconnue*... La suite est facilement imaginable et peut s'appliquer à beaucoup des exemples cités.

De plus, cette singularité tributaire du spectateur semble faire écho à quelque chose qu'écrivait Jean Epstein :

Sans doute, il y a à l'écran un moyen de conjonction [fondus enchaînés et volets de mille formes], mais qui peuvent recevoir, chacun, presque toutes les significations imaginables de coordination et de subordination, entre lesquelles, seul, le contexte décide. D'ailleurs, comment ces liens pourraient-ils s'être spécialisés, puisque (...) un plan adverbial porte, en général, un sens multiple : de temps et de lieu, d'addition et d'exclusion, de conséquence et de manière, etc. (...) Soumises en surface et dans ses grandes articulations à un certain formalisme logique, la substance vide du film apparaît cependant comme un tissu onirique et poétique, dont la cohésion intime n'est pas tellement d'ordre raisonnable³⁴⁵.

Du moins, ce passage semble assez bien résumer l'idée énoncée : la réception de significations plus précises en fonction du contexte ainsi que la possession d'un sens multiple et de dynamiques paradoxales. Là où Epstein poursuit ensuite, lui permet de rapprocher la capacité poétique du plan dans sa disjonction avec la logique sémantique du film : une idée pas si éloignée de celle de l'insert, finalement. Un plan adverbial, c'est-à-dire, « partie du discours neutre et invariable qui peut être rapportée à un verbe, à un adjectif, à une préposition ou à un autre adverbe, c'est-à-dire à toute partie du discours (autre que l'article et les déterminatifs) qui se réfère elle-même à un terme lui servant de support³⁴⁶ », renvoie finalement assez bien à toutes les élaborations précédentes. Un insert à la signification invariable subordonné à modifier le verbe ou l'adjectif, pouvant être rapporté aux

344 *Ibid.*, p. 341.

345 J. Epstein, « tissu visuel » p. 94-95

346 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

syntagmes d'accueil. Au-delà de l'effet poétique qui intéresse Epstein, l'insert participe, dans sa neutralité, son universalité d'image, à modifier le reste du syntagme ou à se laisser teinter lui-même de spécificité.

Par ailleurs, cela nous amène donc à reprendre le terme d'autonomie : Metz pose l'insert comme un plan autonome sans même décrire de quelle manière le plan signifie par et en lui-même. Autonome signifie qui est construit ou qui fonctionne comme un tout indépendant³⁴⁷. Indépendant signifie qui est en mesure de subvenir entièrement à ses besoins³⁴⁸. Ainsi, dans le cas de l'insert, il faudrait que le plan signifie uniquement pour lui-même et en lui-même sans support extérieur, or, il a été clairement relevé que la signification spécialisée ou symbolique de l'insert en tant qu'image-schème était dépendante du concours du spectateur. De plus, il a aussi été relevé que l'insert était nécessairement rattaché par un point d'ancrage sémantique ou plastique à son syntagme d'accueil. Autrement dit, l'insert ne peut pas être un plan autonome. Pourtant il jouit bien d'une certaine souveraineté, d'une certaine déconnexion qui lui octroie une liberté supérieure aux plans constituant un syntagme composé.

Il semble, en effet, qu'au-delà de la signification que ce plan porte, l'image dans l'insert n'est pas celle de l'objet de l'insert mais le plan lui-même. Cela signifie, comme il a déjà été évoqué, que l'image ne prend pas uniquement les contours et les lignes de l'objet de l'insert mais est constituée par tout le traitement paramétrique, donc aussi par l'infinité spatio-temporelle posée par le cadre et le moment de l'insertion du plan. Au fond, ce n'est donc plus réellement le sujet du plan qui porte l'intérêt, mais l'insert dans son ensemble. Cette solitude, en étant imposée au regard, fait du plan dans sa globalité le sujet même. Le sujet n'est plus l'acteur ou un élément profilmique mais le plan dans sa complétude. Un plan-individuel. Cette idée fait donc écho à cette remarque de Dominique Chateau :

Ce plan ou ce fragment (en fait, pour Eisenstein, le fragment peut être en deçà comme au-delà du plan) relève bien d'un supprimé-conservé : *supprimé* le statut d'unité, en sorte que le fragment ne vaut plus pour lui seul ; *conservé* le travail narratif et paramétrique propre, en sorte que le fragment continue d'être discernable comme tel au sein de la chaîne filmique où il est partenaire³⁴⁹.

347 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

348 Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

349 D. CHATEAU, *L'invention du concept de montage...*, op. cit., p. 147-148.

L'insert semble donc bien être relatif au concept d'individu se définissant par « tout être concret formant une unité distincte et identifiable, et qui ne peut être divisé sans être détruit³⁵⁰ ». Plus exactement en science : « Au sein d'un genre ou d'une espèce, tout être vivant indépendant ayant les caractéristiques de ce genre ou de cette espèce.[...] Tout être indivisible et singulier qui entre dans l'extension d'une espèce³⁵¹ ». L'insert continue d'être discernable parmi ses congénères, étant un syntagme réduit à un concept, étant ainsi indivisible.

Enfin, pour que l'insert puisse donc présenter une image tel qu'elle est conçue par Sartre, il faut nécessairement que le processus d'imagination puisse fonctionner, et cela donc, par une entité avec une conscience qui semble être, en l'occurrence, le film lui-même. Avec cette idée, s'inverse la conception du narrateur manipulateur et démiurgique, l'insert est avant tout la manifestation de la conscience imageante du film dont les images sont perceptibles par le spectateur. Tous les paramètres décrits et analysés auparavant semblent donc simplement être le résultat ou bien les facteurs de ce phénomène. Le film constitue cette conscience imageante par les manipulations plastique, filmique et narrative par un épluchage et la recherche d'inertie, effectuées par les divers fabricants du film lui-même. Cette image présentée immédiatement renvoyant donc directement à un concept, par le concours cette fois du spectateur, vient se spécifier ou se symboliser. Dans tous les cas, il semble que l'insert constitue toujours à l'échelle du film une signification de la manière la plus réduite, s'imposant alors au regard pour ce qu'il est et non pour ce qu'il capte.

Si nous revenons donc aux fondements qui nous ont conduit jusqu'à ici, l'insert n'est pas isolé au sens où le concevait Christian Metz. Autant dans ce que soulève Faucon avec le cas Godard et les différentes démonstrations effectuées ici, il y a certainement le début d'un éclairage sur la limite que soulevait Metz en écrivant qu'« une analyse plus poussée de la syntagmatique des films modernes exigerait que l'on revoie le statut du *plan autonome* [...]»³⁵². Au fond, il y a bien une forme d'isolement, mais qui ne semble pas tributaire de l'apparition unique. Il y a dans l'insert l'envie, l'intention, la recherche consciente ou inconsciente, au tournage tout d'abord, d'isolé une figure ou d'ancrer le pro-filmique dans un espace-temps indéterminable. En travaillant l'espace et les figures de cette manière, l'insert semble être relatif à la notion d'inertie. Une inertie qui permet

350 Source : Dictionnaire de l'Académie Française, 9^e édition.

351 Source : Dictionnaire de l'Académie Française, 9^e édition.

352 C. METZ, « La grande syntagmatique du film narratif »..., *op. cit.*, p. 123-124.

d'entrevoir un processus de réduction et de synthétisation qui semble avoir le pouvoir de produire un plan-image. Un plan-image doté donc d'une forme poussée de neutralité et d'universel, se spécifiant au contact des syntagmes qui portent le signifié complexe de la diégèse.



Conclusion

[...] frontière et flou jouent une sorte de jeu subtil, tel que le flou s'arrête autant qu'il s'étend et que la frontière s'étend autant qu'elle s'arrête³⁵³.

L'insert.

L'insert, plan dont la définition n'est donc pas si évidente malgré les apparences. Un mot si courant, si quelconque, dont la richesse se découvre pourtant dès lors qu'une once d'attention lui est portée. Une attention intuitivement tournée tout d'abord sur la manière dont l'insert agit ou se détermine dans la construction narrative, puisque, la définition théorique la plus proche du terme tendait vers cette dimension. Metz semblait, donc, dans sa typologie syntagmatique puis dans celle des sous-types d'inserts, chercher un moyen de décrire la structure du signifié sans aller, au sein de son texte, dans le détail du rôle narratif de l'insert lui-même. Un rôle pourtant induit dans les déterminations spécifiques affiliées à chaque sous-type d'inserts, sans décrire précisément le lien entre tous. Ainsi, en s'attardant sur la construction de la focalisation relative à l'usage de l'insert, sans trop de distinctions entre les sous-types, il a été plus facile de s'apercevoir que l'insert travaillait non pas en rapport avec les événements de la diégèse comme élément perçu intradiégétiquement, mais en rapport avec le spectateur. Dans le but de faire parvenir une information au spectateur ou plus largement une donnée sur l'espace ou sur l'événement, l'insert n'est présenté et perçu que par et pour le spectateur.

De cette manière, l'insert apparaît nécessairement comme une ocularisation zéro fusionnée à une ocularisation spectatorielle. Par conséquent, cette absence de point de vue intradiégétique semble pointer directement le narrateur implicite, qui semble par moments utiliser l'insert comme un outil discursif puissant. Comparaisons, métaphores, commentaire, critiques. En détonnant déjà par l'extraction de focalisation interne au récit, il y a déjà un caractère hétérogène qui se détache chez l'insert en comparaison avec les autres plans. En contrastant ainsi, l'insert laisse transparaître la présence, le geste du grand-imagier.

353 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 7-8.

De plus, en octroyant plus d'informations au spectateur, le grand-imagier s'assure de la bonne compréhension du récit qu'il narre, en décrivant, implantant spatialement et temporellement les événements du récit. L'insert est un moyen d'éclaircir au maximum les détails importants pour suivre le récit le plus agréablement possible. Par conséquent, l'insert semble aussi limiter donc les capacités d'imagination et de supposition du spectateur. Enfin, cela seulement si l'insert pointe un détail facilement assimilable par le spectateur, car il est possible que, dans un usage poétique ou par un autre emploi à la compréhension nébuleuse, l'insert puisse avoir l'effet inverse et ouvrir vers les suppositions. Il est important de saisir que l'insert semble toujours pensé à destination du spectateur, qu'importe l'usage. Cette distinction dans l'usage dans le récit semble surtout assez démonstrative de la manière d'utiliser ce type de plan, différente en fonction des périodes mais surtout de la manière de concevoir la narration. Cette différence pouvant être conciliée dans la querelle entre montage transparent, composante d'un récit organique, et montage fragmentaire, forme plutôt assimilable à la modernité. Bien que cette séparation ne soit pas si évidente.

Il fut assez aisé ensuite de s'interroger précisément sur la manière dont l'insert avait d'intervenir dans la chaîne filmique puisque la question narrative est nécessairement corrélée avec les questions de montage. Notamment lorsque Metz pose le caractère de l'insert comme étant une interpolation. Une interpolation donc perceptible dans le saut de point de vue, mais, sur le plan du montage, en comparaison esthétique avec les plans voisins de l'insert, l'interpolation était moins évidente. Une évidence qui devient ambiguë lorsque la définition de l'interpolation elle-même met en lumière une incohérence : un aspect dénaturant. En effet, l'insert est pensé et conçu dès le découpage, pouvant participer ou saisir un point clef de la narration. Puis, certains inserts semblent en devenir par la suite, comme élaboré à travers les réflexions autour de l'épluchage filmique, sur le point du plan *lambda* transformé en insert seulement au montage. Entre les questions d'insert au découpage et d'insert au montage, il a été possible aussi de discuter des confusions entre certains termes terminologiques, tels que le plan de coupe ou le *pickup*, qui, contrairement à l'insert, ne permettent pas de rendre compte d'un concept esthétique mais d'une technique de tournage ou de montage.

L'insert apparaît donc comme un compagnon dans la construction de la continuité narrative autant que de la continuité plastique. Tout d'abord parce qu'il travaille une discordance, une dissonance, une disparité, avec le syntagme d'accueil. Cette opposition semble en effet perceptible à travers la friction entre deux espaces hétérogènes. Une friction plus ou moins appuyée selon

l'emplacement de l'insertion et la manière dont le plan est inséré. Les deux espaces, plus largement les contenus respectifs des plans, apparaissent d'une manière plus ou moins intense selon si la coupe est franche ou diluée et selon si le plan rompt une suite de photogrammes, comme un soubresaut, ou une suite sémantique, comme un sursaut. Dans le deuxième cas, l'insert peut être en contrariété avec la continuité, le flux visuel harmonieux, mais peut aussi agir comme intermédiaire. L'insert s'inscrit donc dans ce cas précis dans la continuité filmique, non pas en rupture totale ou dans la recherche d'une disparité visuelle en tension, mais au contraire pour relier par un point de vue neutre, par une adresse spectatorielle ou par l'universalité de l'image dont l'insert semble dériver par la suite, deux morceaux dont il faut garantir la liaison harmonieuse.

En jouant le rôle d'intermédiaire, qui semble être une conception plus juste dans le sillage de l'interpolation dont parle Metz, l'insert participe donc à modeler cette continuité filmique et narrative. Du moins, il permet notamment de modifier la perception temporelle selon les usages. L'insert, de sa qualité éruptive, jouit d'une musicalité naturelle qui, au-delà de provoquer une réaction spectatorielle, vient créer une rythmique singulière au cours de la narration. Presque comme une forme d'allitération, d'assonance ou de toutes les figures de styles sonores équivalente en littérature. Par ailleurs, à l'aune des suites du développement, il semble que cette musicalité soit aussi dépendante de la nature d'image pouvant être imputée à l'insert, notamment sur le plan des réflexions autour de l'espace et de la question de l'universel et du général conceptuel.

Pour poursuivre sur le plan de l'expérimentation et du jeu plastique que permet le statut d'intermédiaire, l'insert peut produire une dilatation temporelle en ralentissant la vitesse du flux visuel lui-même. Cela est permis en jouant le rôle de ralenti ou en brouillant la durée réelle de l'événement. Puis, au-delà des modifications de durée et de vitesse inhérentes au mouvement ou à l'écoulement du temps, l'insert modifie ou agit sur le spectateur au niveau de la perception des temporalités relatives au récit. D'une part, par l'impossibilité de situer l'objet de l'insert dans un temps diégétique, puis, dans l'impossibilité d'établir le temps du récit tel que reconnaître une analepse, une prolepse ou une image subjective, enfin, plus encore, dans l'impossibilité de saisir le temps de la narration, si l'histoire est racontée, conjuguée au présent, au passé ou au futur. Enfin, l'insert, dans sa plongée toujours plus en déconnexion avec l'histoire, les temporalités semblent s'encastrer les unes dans les autres par les différentes apparitions d'inserts. De là, semblent jaillir des strates, ou des niveaux d'hétérogénéité de l'insert, ne franchissant jamais la barrière vers le

montage alterné ou parallèle, en conservant un point d'ancrage dans le syntagme d'accueil. Les espaces-temps proposés par l'insert ne sont jamais des narrations déconnectées du syntagme.

Cette question de strates a permis de ramener naturellement le sujet de l'isolation au premier plan de la réflexion puisque, dans la construction de ces strates et de ce point d'ancrage, il était aussi question de groupes d'inserts. Metz pose comme condition *sine qua* non : l'apparition unique de l'insert dans son syntagme d'accueil, n'étant donc pas juxtaposé à un autre insert ou n'étant pas réemployé, or, il est rare que cette condition soit systématiquement respectée. Par ailleurs, rétrospectivement, cette condition semble particulièrement péremptoire et réductrice par rapport aux possibilités plastiques, narratives, filmiques, que l'insert semble pouvoir explorer. Ainsi, il semble que l'insert, même en contact avec des plans du même type fonctionne comme un insert car le plan semble dirigé par une conception de l'insert déterminable autant dans sa manière d'apparaître dans la chaîne filmique que dans sa construction paramétrique. Tout d'abord, par la limitation des raccords entre l'insert et entre n'importe lesquels de ses plans voisins, allant de l'absence totale de raccord à leur réduction la plus totale, l'insert jouit naturellement d'un certain degré de liberté.

Puis, il semble que l'autonomie dépendante de l'isolation pour Metz transparaisse par le travail de l'espace en premier lieu par le cadrage. Par le détail, l'insert empièce l'espace, découpe l'ensemble par le cadre et/ou l'écran. Soit en isolant un item, soit par le rapprochement extrême et l'abstraction des contours des items, l'insert reconfigure l'espace en floutant et brouillant les repères métriques, géographiques et physiques des espaces et des corps. Le cadrage travaille presque une forme d'infini, de façon plus ou moins intense et volontaire. Ainsi, au-delà de la conception narrative faite au découpage, l'insert connaît presque systématiquement un traitement permettant la désorientation dans l'espace profilmique pour construire un espace filmique à part entière. Ce type de traitement de l'espace rentre en connexion avec la question de l'épluchage filmique avancée plus loin, qui permet, en quelque sorte, de modifier l'espace par un autre procédé, mais dont le résultat semble similaire. Il y a dans le cas de l'insert une forme d'aplanissement des perspectives, donc, par là, de la réplique des perceptions du monde réel.

Au fond, en déréalisant l'espace, lorsque l'insert s'applique aux corps, il semble que ces derniers soient dépouillés d'une forme de vivacité, voire même de leur complexité organique et psychologique. L'insert semble avoir un pouvoir objectifiant en réduisant le sujet, à travers une intention de cadrage et à travers l'insertion dans le syntagme d'accueil, à ses lignes figuratives. Pour

parvenir à transmettre cette forme d'inertie du sujet, la caméra semble prendre une position passive, comme n'étant elle-même pas mue par des caractéristiques humaines, mais presque comme l'usage essentiel de sa qualité d'appareil, laissant ainsi paraître les sujets tels qu'ils sont, sans avoir été modifiés par le passage par la caméra. L'inertie du sujet est souvent donc tributaire de cette caméra passive mais ne traduit pas nécessairement une immobilité. L'écoulement du temps, du mouvement, donc de l'énergie, est lui-même caractéristique d'une forme d'inertie, en réfrénant les fluctuations multiples d'énergie dans le plan et en empêchant le maximum de réemploi de l'énergie du plan par les plans voisins. Autant par l'épanouissement complet du mouvement dans le plan que par l'avortement de l'initiation ou de la poursuite de ce mouvement, l'énergie du plan apparaît comme apathique. En résumé, cette inertie est autant travaillée par une brièveté relative au plan lui-même qu'à son absence de pluralisme.

Si tous ces critères sont examinés – le temps universel déterminable par l'impossibilité de situer les temps de l'histoire, du récit, de la narration, voire même par l'absence d'écoulement temporel, l'espace néantique caractérisé par le travail de l'infini et de la déréalisation par l'aplanissement, la réduction du sujet à ses traits figuratifs, l'absence de pluralisme de figures, l'interchangeabilité, la démontabilité et le raccordement minime –, il semble aisé de se diriger vers la notion d'image. Cette notion, comme conceptualisée chez Sartre ou, chez Kant sous le terme *schème*, permet de relier tous les biais soulevés au cours de ce cheminement de pensée. Cette image, cet insert, serait donc le fruit d'une conscience imageante, d'un espace imaginaire, appartenant au film lui-même. L'insert permettrait donc de saisir tout d'abord un concept général, dénué de connexions de conjugaison³⁵⁴, aperçu immédiatement parce que présenté sans médiation. Ce concept général se précise en fonction du contexte diégétique dans lequel il est mis en relation et par l'adresse au spectateur : en mobilisant l'imagination et l'intellect du spectateur, cette image est particularisée à l'échelle du film ou peut être élevée à un symbole.

Sans trop faire de redite, l'insert paraît en effet autonome dans la mesure où le plan contient un concept, un signifié, unique et indépendant. Cependant, à l'échelle du film, ce concept est dépendant du contexte dans lequel il est placé, c'est-à-dire dont la particularisation significative est vouée à être modifiée, à changer, à se réformer, en fonction des signifiants voisins et, par là, du cheminement psychique du spectateur. L'insert est un plan subordonné au reste du film, qui n'est

³⁵⁴ « Pouvoir être énoncé dans un ordre déterminé, selon un paradigme avec toutes les variantes morphologiques qui expriment les notions de temps, de mode, de voix, de personne et d'aspect » Définition du verbe conjuguer. Source : Trésor de la Langue Française informatisé.

pas l'égal de ses voisins, eux plus complexes. Il apparaît donc plutôt fonctionner comme un plan individuel, autrement dit pouvant être rapporté comme appartenant à « l'espèce » sémantique de ses congénères, tout en étant pourvu d'une liberté propre et formant un tout à part entière en dépit de ces fameux voisins.

Voici donc le résumé du chemin effectué au cours de ce texte en partant de la sémiologie, en passant par la narratologie, l'esthétique du montage et de l'image cinématographique, pour atteindre à la philosophie de l'image et parvenir même à retourner sur le domaine de la sémiologie. En effet, Jean-Jacques Wunenburger résume l'image en tant que représentation-signe, de cette manière :

On peut distinguer dans le signe, depuis F. de Saussure, le *signifiant*, image ou face matérielle du signe, et le *signifié*, qui est le concept ou l'idée associée au signe³⁵⁵.

Au fond, il semble presque que la réponse à nos interrogations autour de la définition de Metz était sous nos yeux, certainement dérobée sous notre barbe, à notre insu, par une forme d'ignorance bâtie par toutes les contradictions de définitions et d'une lacune d'écrits théoriques dédiés à ce petit bout de film, indigne d'intérêt. Ainsi, la définition de Metz semble prendre son plein potentiel à travers cette résolution et toutes les réflexions autour des points d'ombre, des points non expliqués, que pouvaient contenir cette définition et cette typologie. De même, en s'appuyant aussi sur les définitions techniques nombreuses, il a été possible de mieux apercevoir les différents points, les paramètres, les thèmes, les parties, les secteurs, sur lesquels le fonctionnement de l'insert trouvait ses enjeux. D'autant que l'étude de ces définitions a aussi permis de distinguer certains termes ou conceptions trop souvent confondus. Il est peut-être ainsi possible de proposer un résumé clair des facteurs relatifs au fonctionnement de l'insert dans la chaîne filmique et potentiellement d'arriver à une définition plus complète, pouvant donc concilier les conceptions techniques et théoriques.

L'insert est un concept en soi, qui se conçoit sur la base de modifications du médium filmé. Que ce soit au tournage ou au montage, sur un axe paramétrique ou syntagmatique, le contenu du plan est remanié, transformant le plan lui-même sur le registre de son statut. L'insert n'est pas un terme qui décrit une échelle de plan. L'insert n'est pas une notion technique assimilable aux plans de coupes ou aux *pickups*. L'insert n'est pas une conception permettant de décrire un effet de

355 J.-J. WUNENBURGER, *Philosophie des images...*, op. cit., p. 56.

montage unique comme le *pillow shot*. L'insert n'est pas non plus corollaire d'une intention unique de narration, tel que pouvaient le supposer les diverses fonctions attribuées à l'insert comme la fonction informative ou discursive.

Le statut d'insert d'un plan semble dépendre de sa manière de signifier, à travers une manifestation esthétique hétérogène dans le récit cinématographique. Là où il a été discerné le plan *lambda* et l'insert, se trouve le point de distinction : un plan *lambda* est le morceau d'un syntagme, c'est-à-dire le morceau d'un signifiant composé, dans lequel se déroule un signifié complexe, spécifié, par les caractéristiques particulières de l'histoire narrée, et partagé parmi les autres morceaux du signifiant composé ; un insert fonctionne seul dans la mesure où les bornes du signifiant correspondent aux coupes délimitant le plan, dans lequel paraît une image telle qu'elle renvoie immédiatement à un concept général avant d'être spécifié indirectement par le concours du spectateur.

Pour parvenir à faire signifier individuellement un plan dans un flux narratif et visuel cohérent, plusieurs procédés permettent donc de modifier le statut du plan, qu'importe si cette manipulation est initiée avant même l'existence du matériel filmique ou à l'assemblage de tous ces matériaux. Il n'est pas nécessaire de réécrire en détail chaque conception déjà bien résumée précédemment. Néanmoins, nous pouvons presque en faire une arborescence, comme la visualisation du circuit du procédé – pour le moment à l'état d'esquisse au vu de possibles reprises ou approfondissements futurs –, la fonction par laquelle le concept d'insert est élaboré.

Toujours en partant des sous-types de Metz, il semble possible de distinguer les inserts relatifs à l'espace réel de la diégèse, comme les inserts déplacés ou de détails qui décrivent un morceau matériel de l'univers dans lequel déambulent les personnages, puis les inserts relevant d'un espace irréel, tel que les inserts subjectifs ou extra-diégétique qui projettent nécessairement l'image d'un univers imaginaire rattaché ou non par l'interprétation du narrateur à la conscience d'un personnage. En lien avec les deux catégories peuvent se trouver les inserts *gravitiques* comme il a pu être élaboré. Ce type d'insert semble concrètement correspondre ni à un espace réel ni à un espace irréel.

En relation avec le récit, il est possible d'entrevoir deux dynamiques temporelles : soit une correspondance de la temporalité de l'insert avec celle du syntagme, soit une incertitude sur la détermination du temps de l'histoire. Souvent en correspondant avec le temps de l'histoire, l'insert

correspond aussi avec le temps du récit inhérent au syntagme d'accueil. L'insert peut aussi renvoyer à un moment futur ou passé, en analepse ou prolepse, synthétisé en une image. Puis, autant dans le cas d'une correspondance ou d'une indétermination, l'insert peut proposer une pause ou la dilatation de la vitesse ou durée réelle de l'événement de l'histoire. Enfin, uniquement dans le temps zéro, c'est-à-dire une indétermination totale, il est possible de pouvoir décider ni sur le temps du récit, ni sur le caractère subjectif de l'insert, entraînant un flou sur le temps même de la narration, relative au positionnement du grand-imagier sur son récit.

Ces effets sur le récit sont dépendants de la manière dont est manipulé le plan. Tout d'abord, sur son axe paramétrique : ces espaces réels, irréels ou hybrides, semblent de deux périodes dans la manipulation du contenu, qui sont la conceptualisation au découpage et la modification au montage. Les inserts de découpage travaillent autour de trois types de compositions. La première, à la dynamique centripète, fonctionne sur une pressurisation du sujet au centre l'image, mobilisant une motilité du regard centraliste, déconnectant en fragment le sujet du tout. La seconde tire son sujet à s'étendre au-delà des bords de manière centrifuge, reconfigurant la grandeur et les propres limites du sujet, en se déployant dans un espace imaginaire. Enfin, la troisième correspond plutôt à la composition complexe et en perspective d'un plan *lambda* ayant été prévu dès le découpage mais dont la dynamique de manipulation dépend du montage.

Ensuite, l'énergie du plan est elle-même travaillée à l'intérieur du plan, comme en prévision ou en rapport avec son effet d'apparition dans la chaîne filmique finale. L'énergie peut tout d'abord s'épanouir dans le plan, de manière cyclique, saisissant un mouvement pro-filmique ou filmique complet. D'un autre côté, par le choix de la coupe au moment du montage, l'énergie inhérente au plan (en tant que rush) peut être contrariée et réduite de manière à saisir un mouvement régulier coupé dans son élan, ne prenant ni sa source dans l'insert ou dans le plan précédent ni sa fin de manière similaire. Dans le cas d'un plan *lambda*, son énergie fluctuante est transformée en composante inerte par la dernière opération de l'épluchage et de la synthèse sonore, aplanissant les perspectives et les mouvements foisonnants. L'épluchage permet aussi au plan conceptualisé d'être intégré de manière définitive au syntagme ainsi que de parachever les diverses manipulations, voire même d'approfondir le degré de liberté de l'insert.

Un degré de liberté travaillé au montage, sur l'axe syntagmatique, second procédé des manipulations, qui scelle aussi le rapport narratif de l'insert. Un degré de liberté donc dépendant de

l'univers sonore qui relie souvent l'espace-temps du syntagme d'accueil à celui de l'insert. Une façon aussi de participer à la constitution de l'intensité d'apparition de l'insert. Cette puissance d'apparition permet de saisir le niveau de surprise, de tension spatio-temporelle, que peut provoquer l'utilisation de l'insert. Ce degré de liberté et le caractère hétérogène de l'insert dépendent des niveaux de raccords, nuls ou réduits à une certaine mesure, combinés à la puissance de la coupe elle-même, brute ou diluée, et du placement du plan dans le flux visuel, soubresaut ou sursaut. De plus, qu'importe l'importance sémantique ou symbolique dont se charge l'insert dans le contexte dans lequel il est intégré, l'insert semble toujours dispensable, interchangeable ou subordonné à un rôle d'intermédiaire.

Finalement, toutes ces manipulations sont un moyen de s'extraire de la subordination narrative intradiégétique. Une façon pour le narrateur implicite de s'adresser au spectateur à travers cet espace imaginaire, élaborateur d'image et de signifié réduit au concept. Au fond et par ailleurs, que l'insert soit une sorte de produit signifiant relatif au film lui-même ou qu'il soit l'outil agréable, nécessaire ou privilégié du narrateur pour obtenir des moyens d'action sur son spectateur plus amples, il semble surtout et toujours en relation avec le public. Qu'importe la raison, l'intention de rechercher à travers l'usage de l'insert, poétique, sensorielle, émotionnelle, informative, expérimentale, l'insert se tourne vers et pour le spectateur. Chaque manipulation plastique est un moyen de construire l'absence de point de vue et par là ce signifié réduit à l'image. Peut-être le voici, le théorème, les indicateurs qui nous permettraient de reconnaître finalement l'insert des plans *lambda*.

Avec ces observations, il est enfin possible, dans une certaine mesure, de saisir plus globalement, plus largement, plus précisément, le concept inhérent au terme d'insert. Nonobstant ces résultats, reste pourtant le goût amer de l'inachevé. Bien que l'ambition initiale n'était pas d'atteindre une définition définitive, d'un précis complet, d'une typologie exacte des fonctions et des mécaniques du concept, un sentiment d'incomplétude point entre les lignes de ce texte. Bon, « amer » est peut-être un terme bien maussade, qui chagrine la double portée décrite par Dominique Chateau entre la jouissance du trouble et l'exaltation de la curiosité suscitées par l'*inachever*³⁵⁶. Cette remarque permet surtout de rendre compte, justement, du terrain encore inexploré même après tout le chemin accompli jusqu'à présent.

356 Cf. D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 41.

Tout d'abord, il convient de soulever qu'une lacune dans la typologie de Metz reste encore à explorer : le cas d'insert entre les syntagmes. En effet, Metz parle bien d'une insertion « au milieu » d'un syntagme, ainsi, qu'en est-il des inserts entre les syntagmes ? Dans *Crépuscule à Tokyo* de Yasujiro Ozu (1957) par exemple, dans lequel sont séparées les séquences par des inserts de la ville ne pouvant jamais être rattachés ni à une perception intradiégétique ni à une relation de contiguïté avec l'espace des séquences.

Puis, cette curiosité mériterait de commencer par s'aventurer plus amplement dans la sphère de ces fameuses manipulations. Malgré le nombre déjà conséquent d'exemples filmiques présents dans ce texte, il est probable d'avoir manqué certains cas qui auraient permis de développer certaine dynamique. Sur le point des compositions, de la désorientation spatiale, de la description du fonctionnement énergétique dans le plan, des modifications temporelles, par exemple. Il semble nécessaire de creuser plus avant, dans leur particularité, chaque section amenée ici, traitée de façon très rudimentaire, prise comme base de réflexion pour ce premier état des lieux.

De même pour la question de l'adresse spectatorielle et, en prolongement, pour les usages de l'insert, qui ne semblent certes pas *a priori* contribuer au fonctionnement élémentaire de l'insert, mais qui permettraient sûrement de nuancer ou d'élargir les effets de celui-ci sur le spectateur. Pouvoir ainsi comprendre de quelle manière le public est mobilisé pour préciser le phénomène de spécification conceptuelle et de symbolisation par le concours du spectateur. Cela supposerait de dériver vers l'étude de l'interprétation spectatorielle et de comment cette interprétation conduit le récit, autrement dit être aussi confronté aux limites de l'interprétation. Toujours sur l'étude spécifique des images, Jean-Jacques Wunenburger décrit ceci :

L'imaginaire invite de fait à la liberté mais qui est toujours menacée par la licence qui elle-même peut verser en anomie, c'est-à-dire exposer à la tyrannie de l'arbitraire du sens. Il importe donc de revenir sur cette participation du sujet à la vie des images en essayant de dégager les conditions et les limites de la visée symbolique « juste ». À quelles conditions l'imagination est-elle vraiment un mode de penser par images ? À partir de quand l'imagination cède-t-elle à la surinterprétation, qui menace la vérité de la pensée symbolique³⁵⁷ ?³⁵⁸

Au fond, cela reviendrait à se confronter, tout d'abord aux séquences composées uniquement d'inserts, puis, plus largement aux films entièrement constitués d'inserts. En effet, dans un film

357 « Question développée par Umberto Eco dans *Limites de l'interprétation*, Livre de poche, 1994. »

358 Jean-Jacques WUNENBURGER, *La vie des images*, Nouv éd. augm., Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll.« La bibliothèque de l'imaginaire », 2002, p. 92.

aussi abondant et complexe sur sa construction globale, comme *The Tree of life* (Terrence Malick, 2011), mélangeant les temporalités à travers la multiplication des plans, d'une utilisation appuyée de la voix *off*, d'un montage autant alterné que parallèle en bâtissant sa structure autour d'allers-retours entre passé, présent, futur et temps indéterminables, où se trouve l'insert ? Comment fonctionne l'insert dès lors que le syntagme d'accueil devient lui-même nébuleux ? Puis, est-il possible de fabriquer un film sur la base unique d'insert sans que ce type de plan ne redevienne *lambda* ?

Par ailleurs, il a été ponctuellement évoqué Eisenstein à travers les divers auteurs qui le convoquent, mais il semble que beaucoup de points, voir même tous, semblent renvoyer aux nombreuses réflexions autour du montage intellectuel et du plan autonome de ce dernier. En effet, Dominique Chateau écrit sur la question du fragment :

L'extraction qui *inachève* le fini de l'œuvre produite, mais, dans le cas d'Eisenstein, la cicatrisation de la fragmentation que j'ai évoquée plus haut est perturbée par le jeu de décomposition/recomposition paramétrique³⁵⁹.

Cette remarque renvoie directement à l'idée de l'épluchage et de la synthétisation, voire plus généralement à la manipulation du contenu du plan. Dans un autre ouvrage, Dominique Chateau fait une autre observation :

On le voit bien quand on regarde les films d'Eisenstein : chaque plan, en même temps qu'il résonne avec son contexte, offre le sentiment d'avoir été traité pour lui-même³⁶⁰.

Un autre exemple relevé chez Térésa Faucon :

Discursive, affirmative, univoque, la répétition, est pour Eisenstein synonyme d'interruption, d'arrêt, de dilatation temporelle. Elle marque un changement de régime perceptif : elle s'adresse directement au spectateur pour insister sur le sens d'un événement, d'un geste³⁶¹.

Puis le résumé le plus connivent reste ce qu'écrit Jacques Aumont :

Sa conception du montage [à Eisenstein], et du plan, est entièrement au service d'une conviction, voire d'une certitude : le rôle du cinéma n'est pas de refléter

359 D. CHATEAU, *L'art du fragment...*, op. cit., p. 53.

360 D. CHATEAU, *L'invention du concept de montage...*, op. cit., p. 147.

361 T. FAUCON, *Théorie du montage...*, op. cit., p. 169.

passivement les apparences, encore moins de fabriquer un monde imaginaire, mais de donner à voir la réalité *en même temps que sa signification*³⁶².

Il semble important, voire prioritaire, de réétudier la conception de l'insert sous le prisme des écrits d'Eisenstein et d'aller chercher les possibles distinctions et nuances que peuvent éclairer ces textes.

Après, il y a quelques points qui n'ont pu être abordés, trop éloignés du cœur du sujet, pourtant essentiel pour parfaire aussi ce « théorème ». En effet, il semble que certains plans tendent à ressembler à l'insert sans pour autant fonctionner comme tel. Cela reviendrait à se pencher sur les cas de certains dé-cadrages, sur les occurrences de plans aux paramètres très expressifs et anti-naturalistes, ou encore sur les moments où les objets peuvent être une composante d'un syntagme alterné. Finalement cela reviendrait surtout à mettre en pratique, par l'analyse comparée, les descriptions du fonctionnement de l'insert pour tenter de découvrir si les hypothèses avancées sont bien les descriptions d'un fonctionnement esthétique absolu ou s'il est possible de déceler des exceptions quantifiables. Dans un prolongement plus ou moins analogue, qu'en est-il des insertions complexes, à l'univers sonore répliatif, ou même plus globalement de séquences qui s'insèrent dans un syntagme ? Est-il possible de concevoir une notion de séquence-insert ? Puis, sur un autre aspect, de la même manière que la pensée sur gros plan visuel s'est orienter vers le domaine du son, peut-on parler d'insert sonore ? Sur ce point il semble que Metz élabore déjà une idée analogue dans un texte de 1975³⁶³ : peut-être qu'après avoir repris la notion d'insert depuis la syntagmatique de l'auteur, il serait judicieux de se pencher sur son élaboration sonore.

En somme, il semble que l'insert n'a pas fini de livrer ses secrets. Malgré l'étendue brassée par ce mémoire, il y a encore un grand besoin, si l'intérêt est désormais suscité, d'examiner cette notion. Peut-être que ce terme, sur-employé et sous-abordé, trouvera enfin le soin qu'il mérite et qu'il réclame.

³⁶² J. AUMONT, *Montage...*, op. cit., p. 66-67.

³⁶³ Christian METZ, « Le perçu et le nommé », Pour une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 345-377.

Annexes

Les séquences ont été figurées à travers des planches de photogrammes pour des raisons pratiques. Pour les films moins abordés ou moins vus, il était nécessaire de donner un aperçu visuel du film. Pour faciliter la visualisation du montage, un code a été intégré aux planches de photogrammes. En espérant que cette initiative soit effective.

Pour bien mettre en évidence les inserts, ceux-ci ont été encadrés en jaune. Il est possible que deux photogrammes soient reliés par le même cadre : cela indique un mouvement de caméra et donc, un changement de cadrage. Autrement dit, les photogrammes font partie d'un même plan.

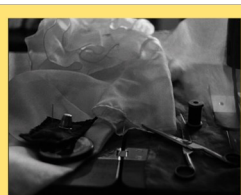
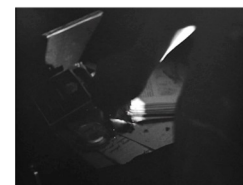
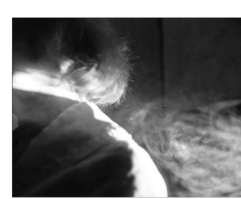
Afin de matérialiser les mouvements de caméras importants aussi pour les autres plans de la séquence, ceux-ci ont été reliés par un cadre gris.

Les grillages rouges indiquent un faux-raccord entre deux plans.

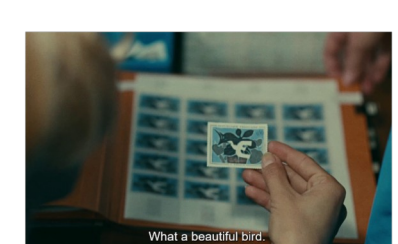
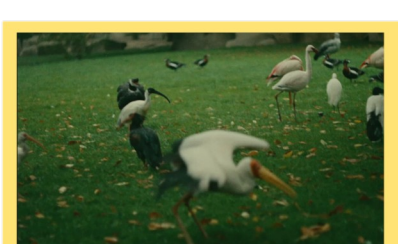
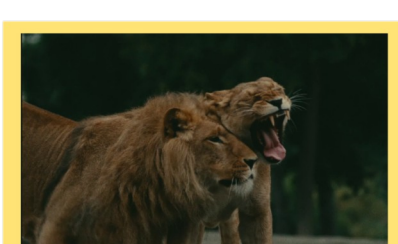
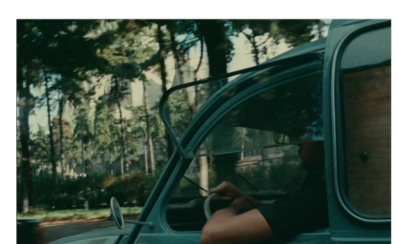
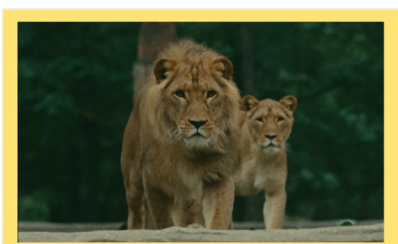
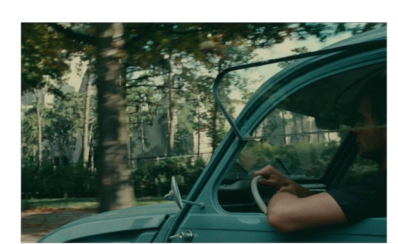
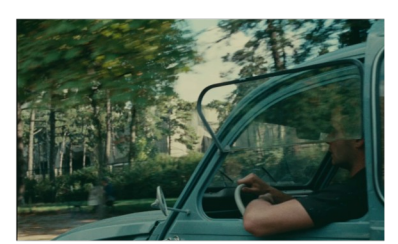
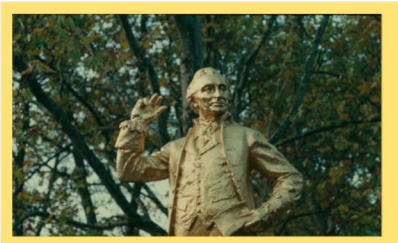
Les fondus enchaînés ont été matérialisés en collant deux photogrammes.

La suite des photogrammes se lit toujours dans le sens de lecture, de gauche à droite.

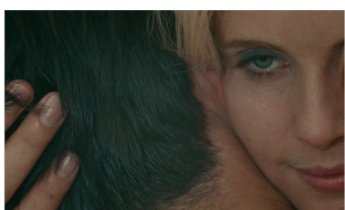
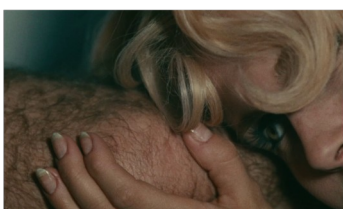
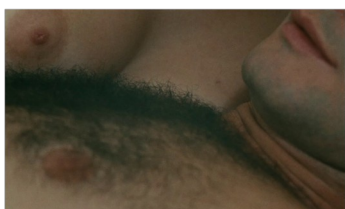
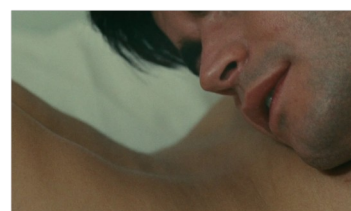
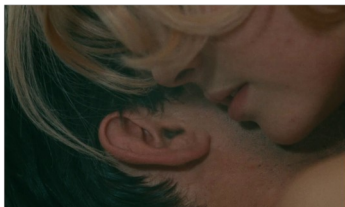
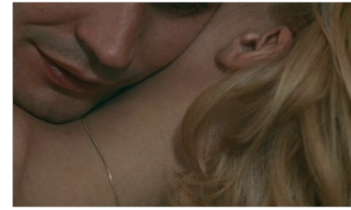
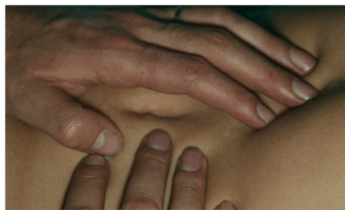
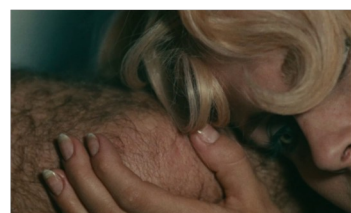
N°1 – *Les Longs Adieux* (Kira Mouratova, 1971)



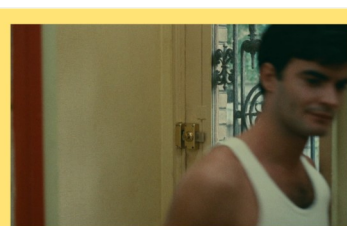
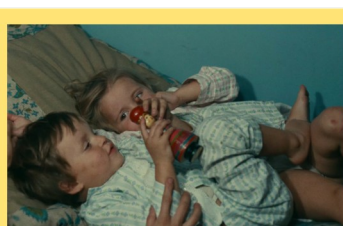
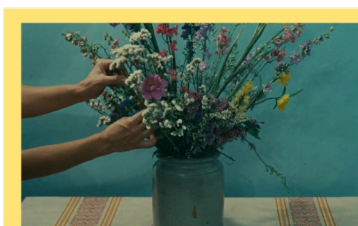
N°2.1 – *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1965) : séquence de la Porte-Dorée



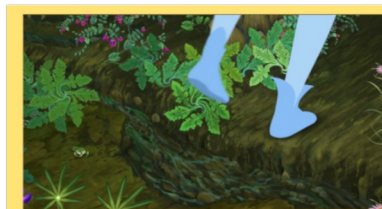
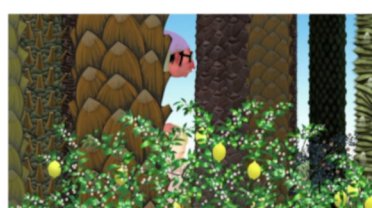
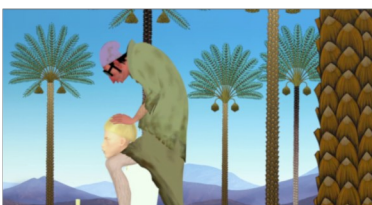
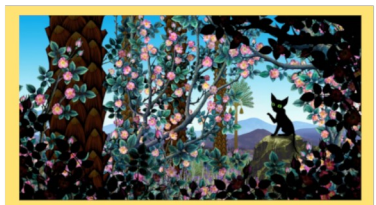
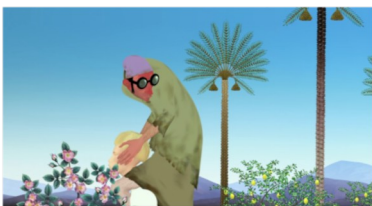
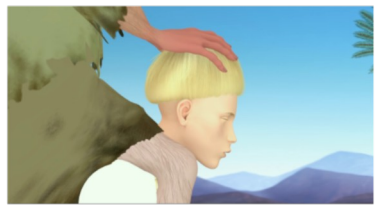
N°2.2 – *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1965) : François et Emilie



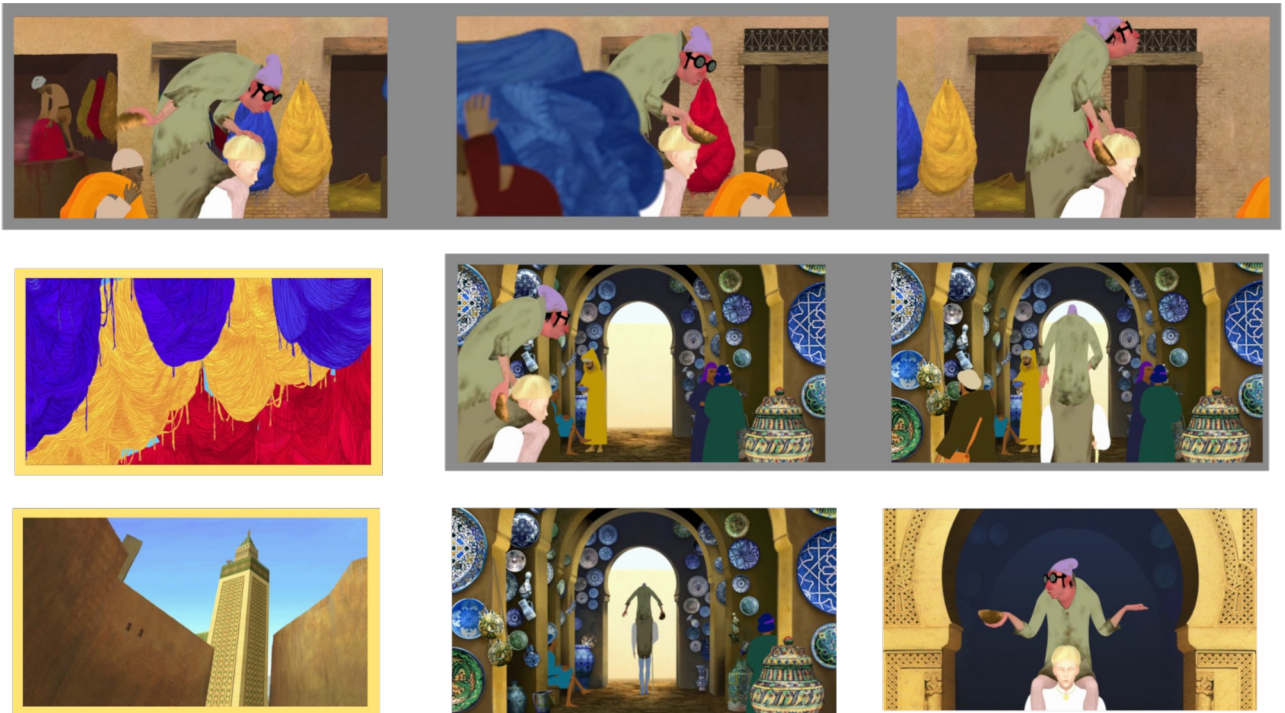
N°2.3 – *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1965) : quotidien de magazines



N°3.1 – *Azur et Asmar* (Michel Ocelot, 2006) : la traversée de l'oasis



N°3.2 - *Azur et Asmar* : la traversée de la ville



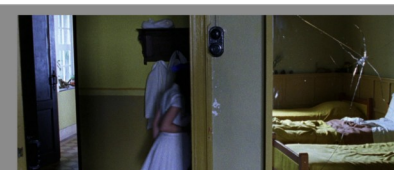
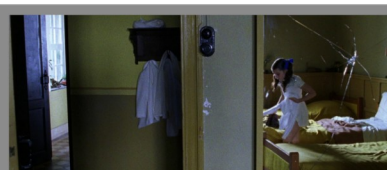
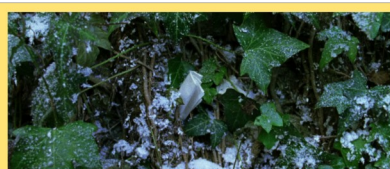
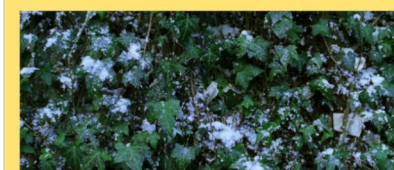
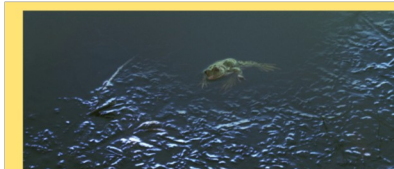
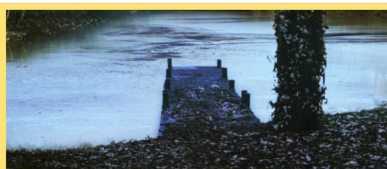
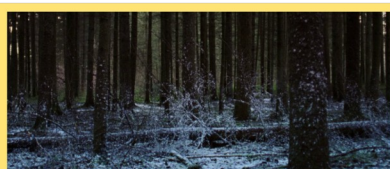
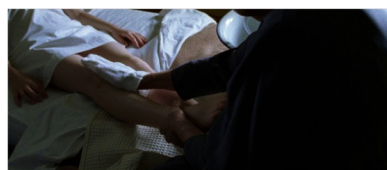
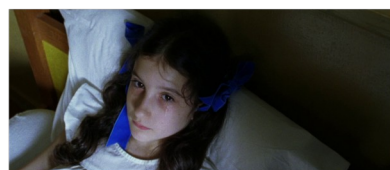
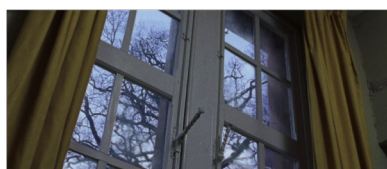
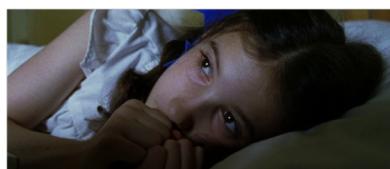
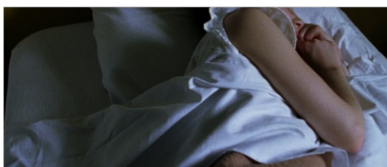
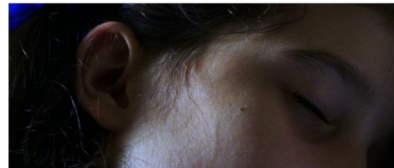
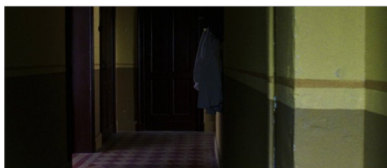
N°3.3 - *Azur et Asmar* : la traversée du souk



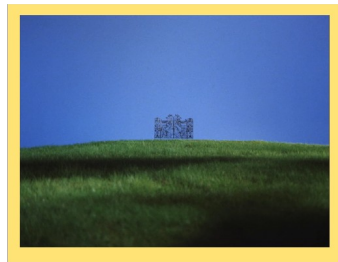
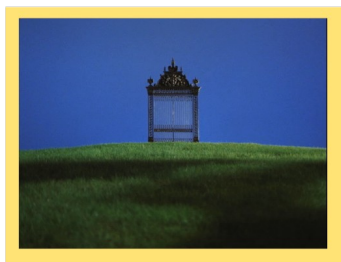
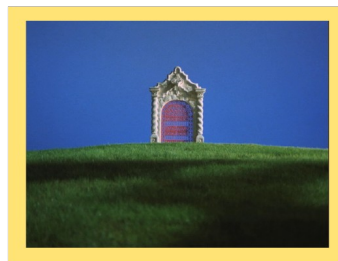
N°4 – *Feux dans la plaine*



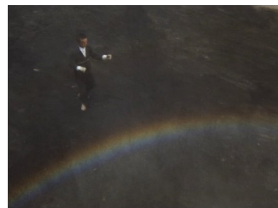
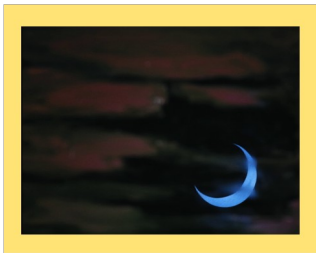
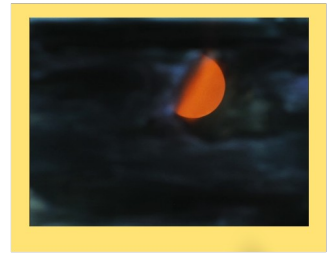
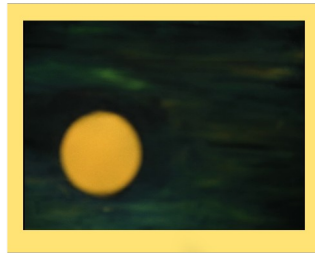
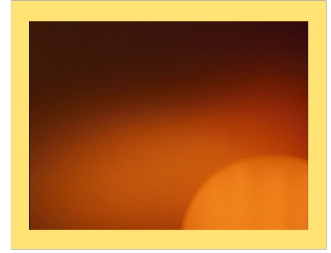
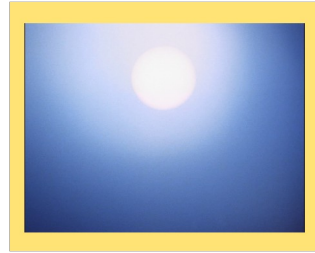
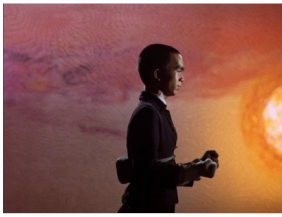
N°5 – *Innocence* (Lucile Hadžihalilović, 2004) : Alice



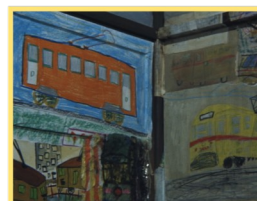
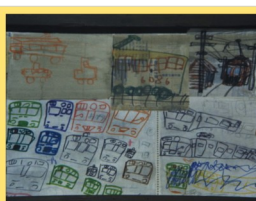
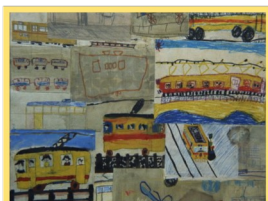
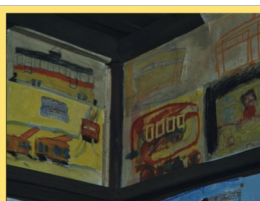
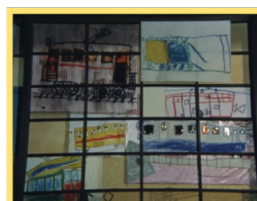
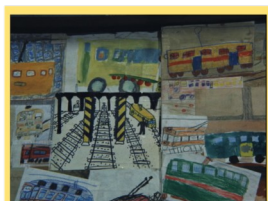
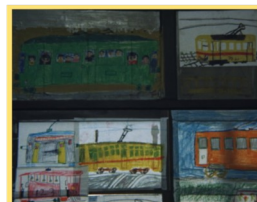
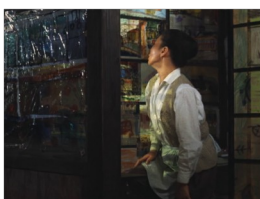
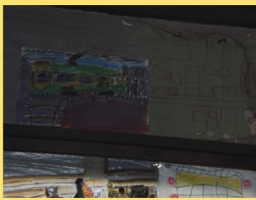
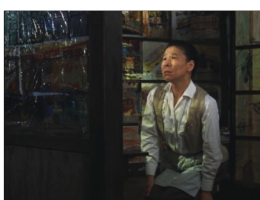
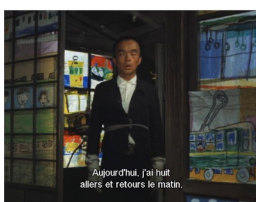
N°6.1 – *Dodeskaden* (Akira Kurosawa, 1970) : la maison imaginaire



N°6.2 – *Dodeskaden* : les astres et le conducteur de tramway

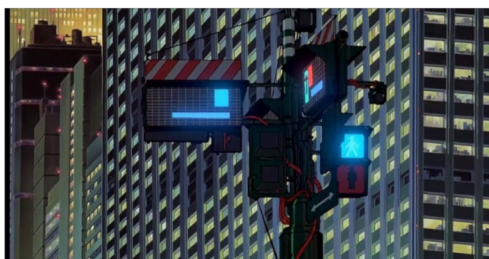
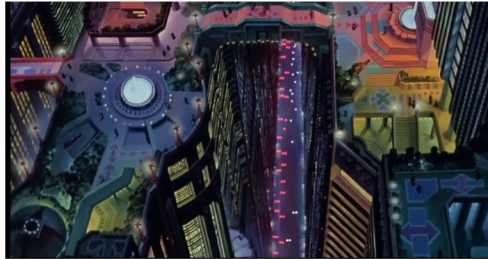
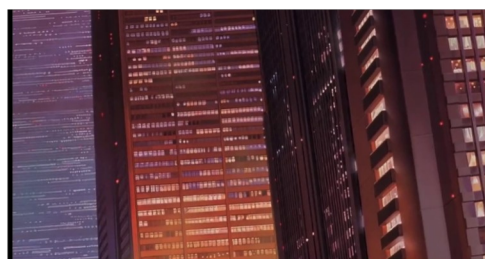


N°6.3 – Dodeskaden : la maison de dessins



N°7 – *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988)

Ici, les inserts ne sont pas marqués en jaune car, tous les photogrammes sont issus d'inserts. Le marquage d'une distinction particulière ne semblait pas nécessaire.



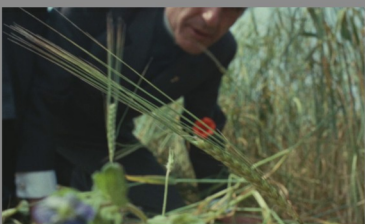
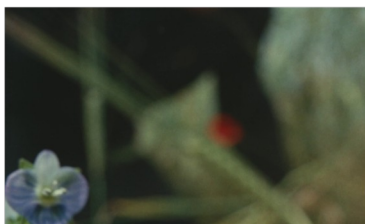
N°8 – *Hero* (Zhang Yimou, 2002)

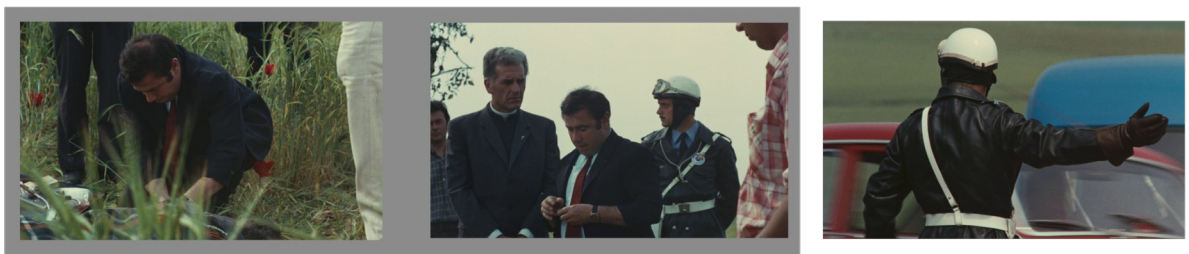
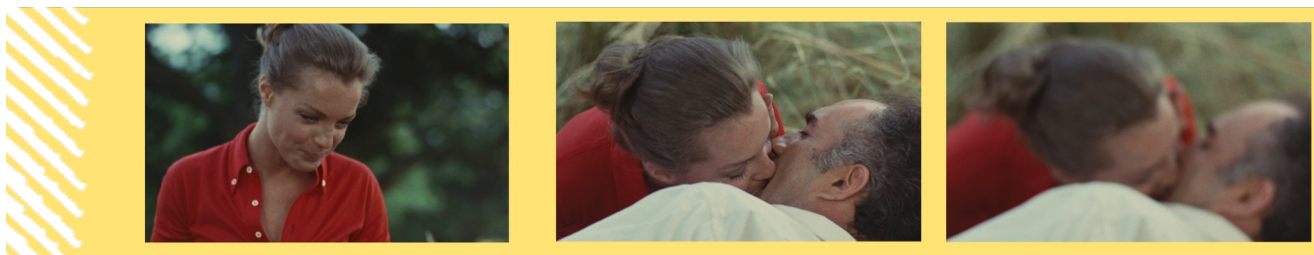
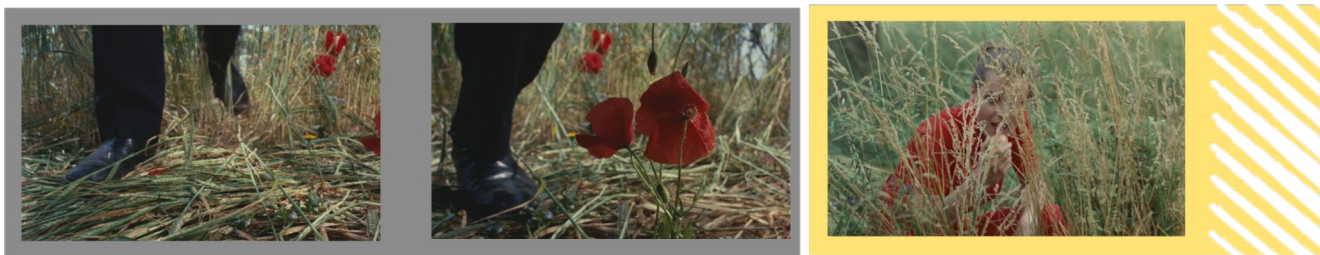
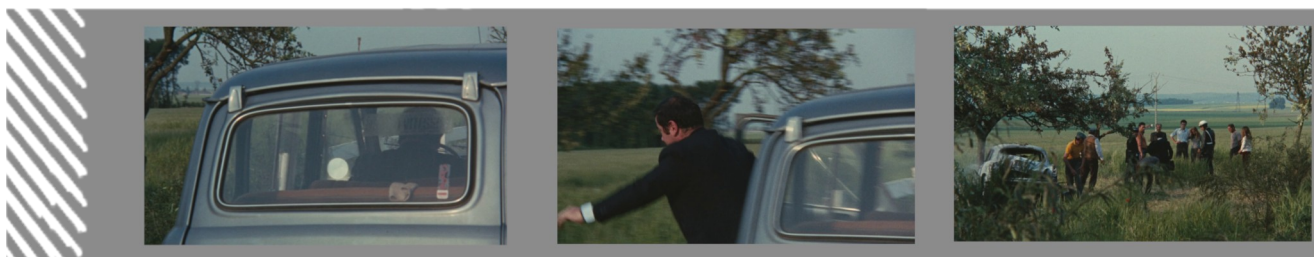




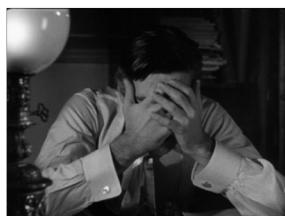
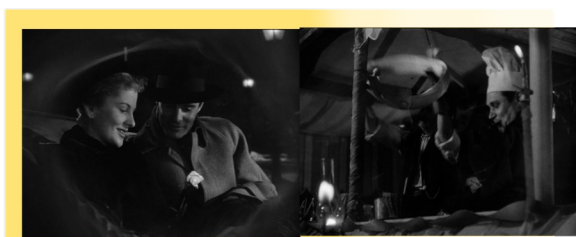


N°9 – *Les Choses de la vie* (Claude Sautet, 1970)

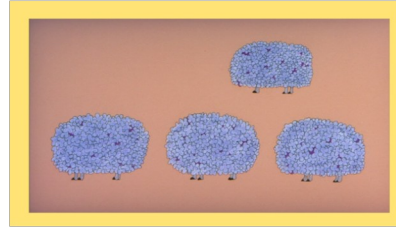
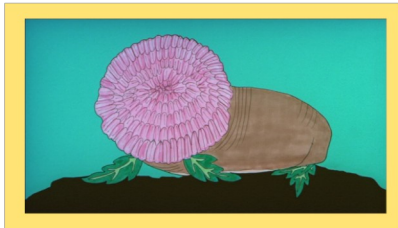
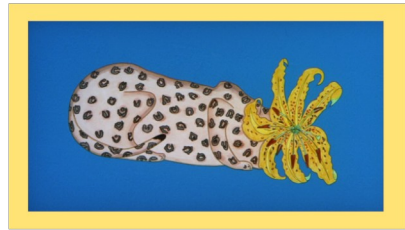




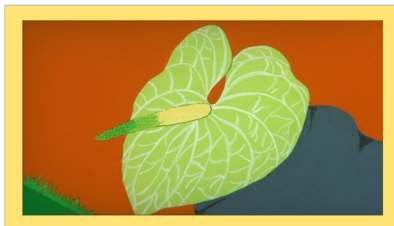
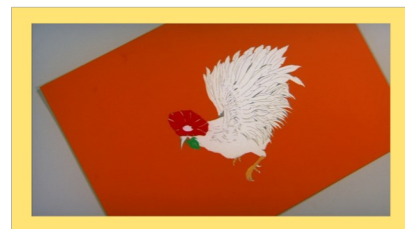
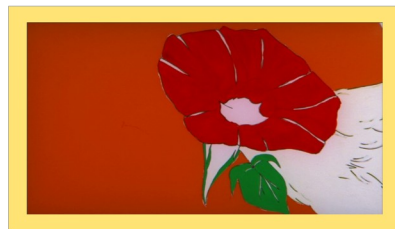
N°10 – *Lettre d'une inconnue* (Max Ophüls, 1948)



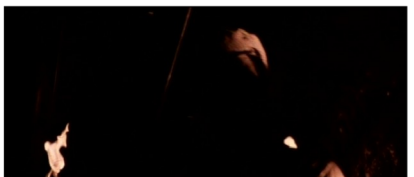
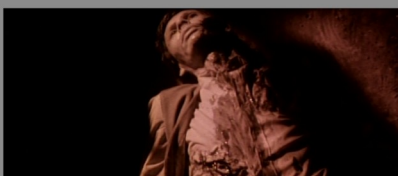
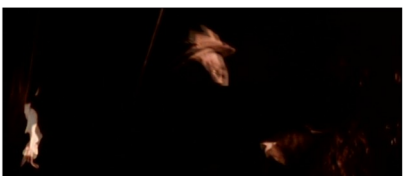
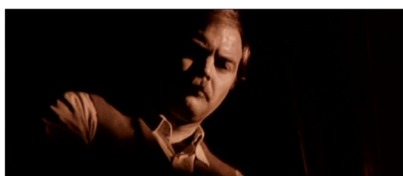
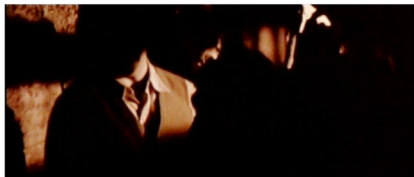
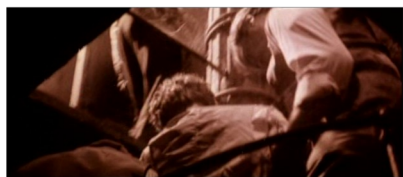
N°11.1 – *Hana-bi* (Takeshi Kitano, 1997) : 1e occurrence



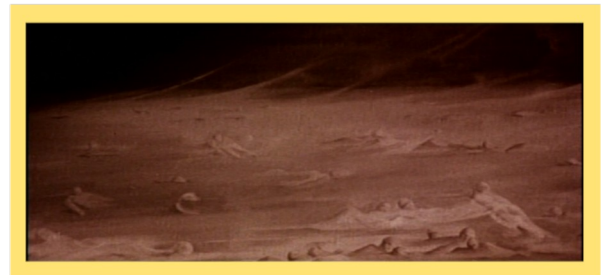
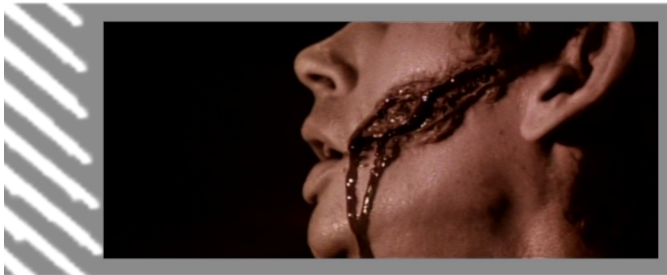
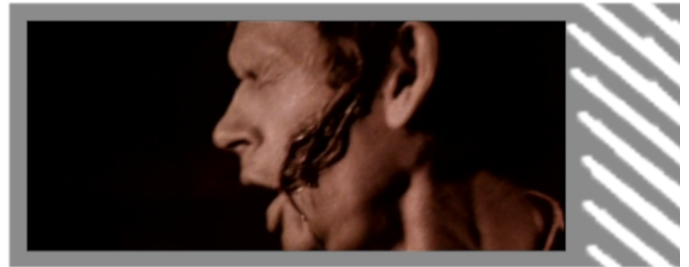
N°11.2 – *Hana-bi* (Takeshi Kitano, 1997) : 2e occurrence



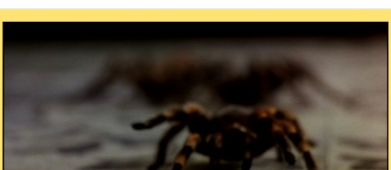
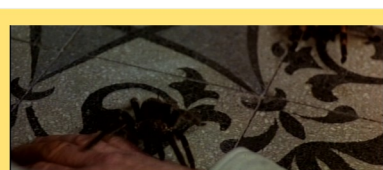
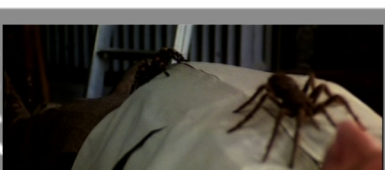
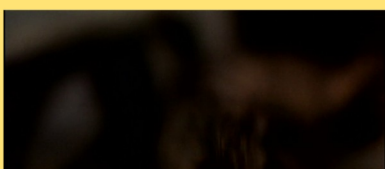
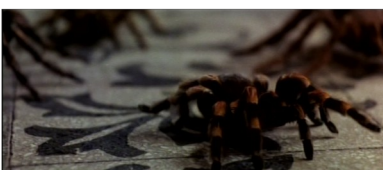
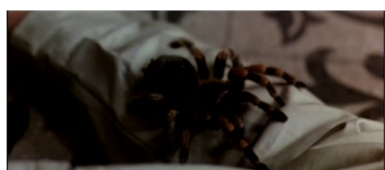
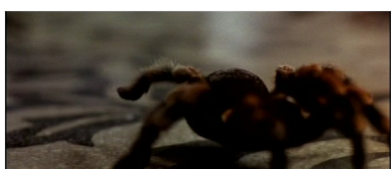
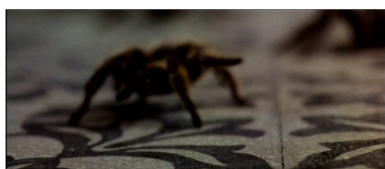
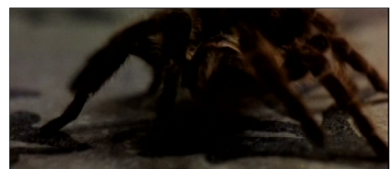
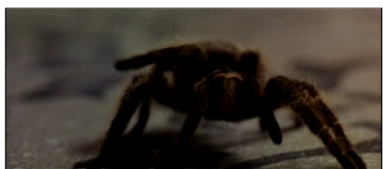
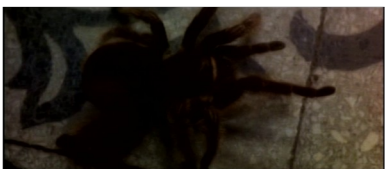
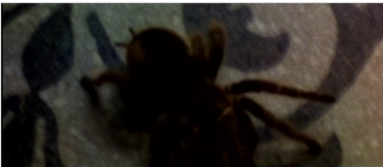
N°12.1 – *L’Au-delà* (Lucio Fulci, 1981) : torture par les chaînes

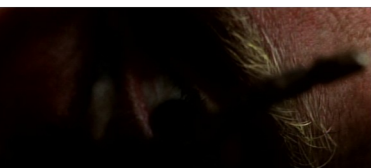
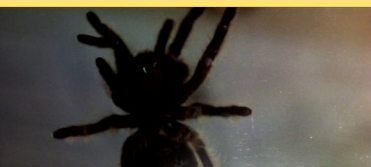
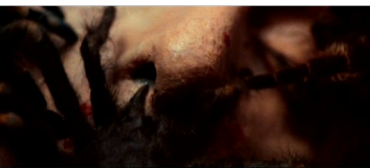
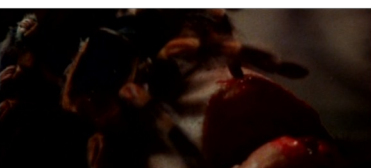
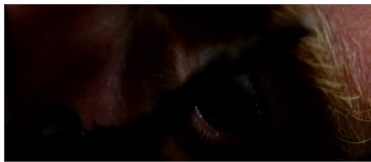
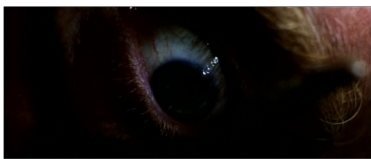


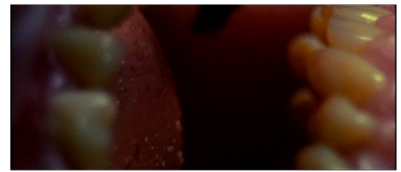
N°12.2 - *L'Au-delà* : son et peintures



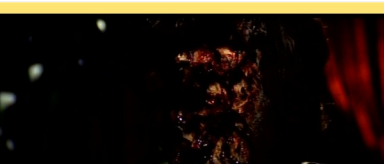
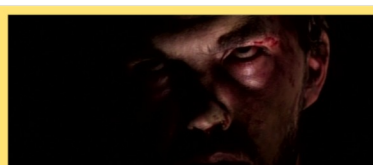
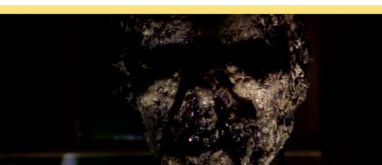
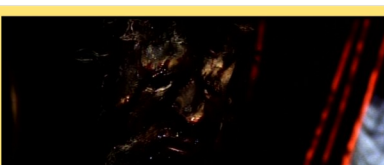
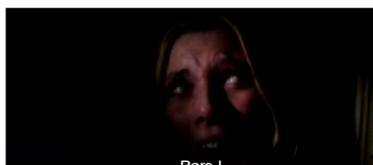
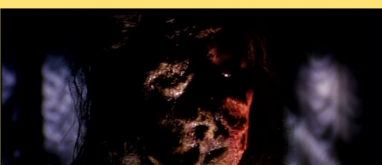
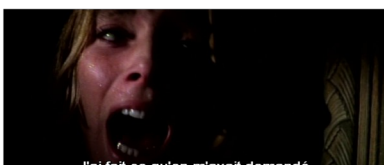
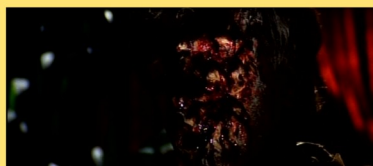
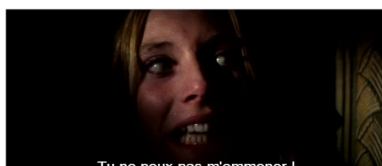
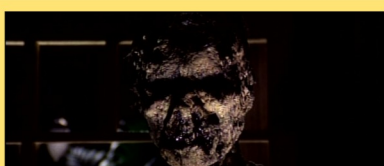
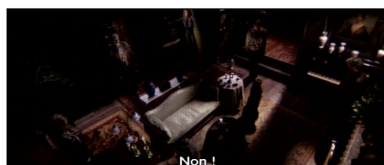
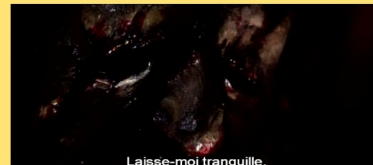
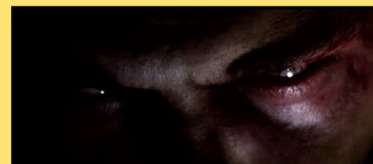
N°12.3 - *L'Au-delà* : araignées



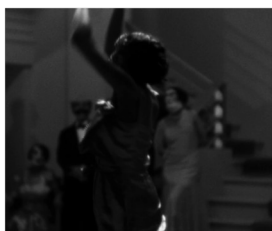
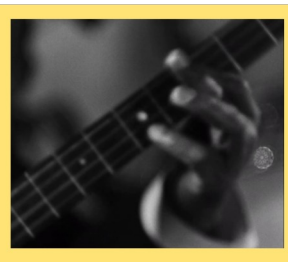
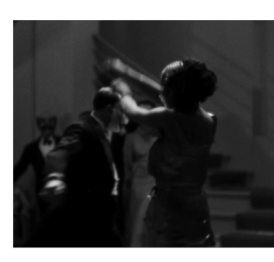
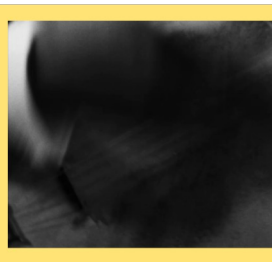
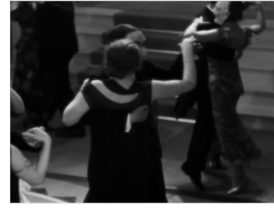


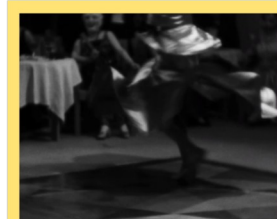
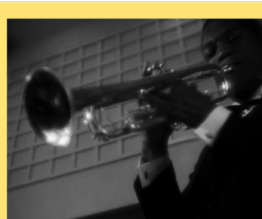
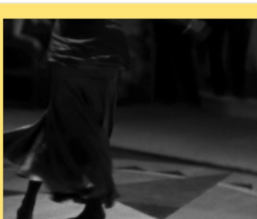
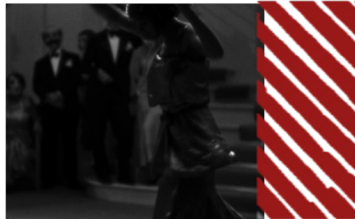


N°12.4 - *L'Au-delà* : Emilie

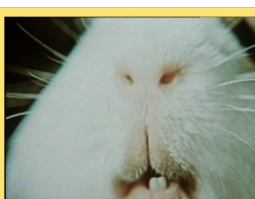
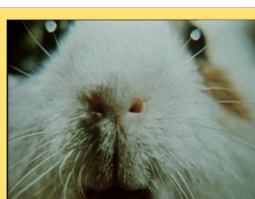
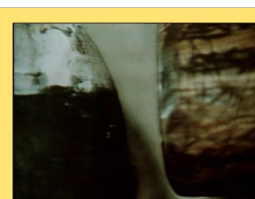
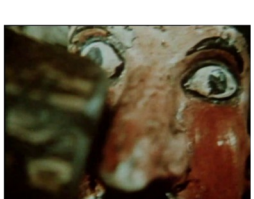
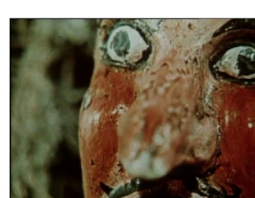
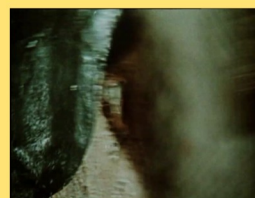
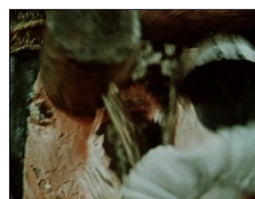
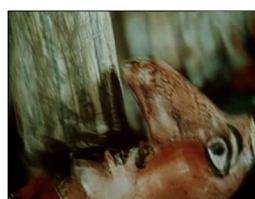
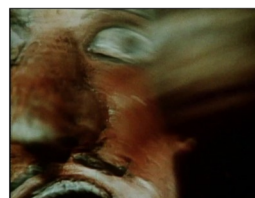
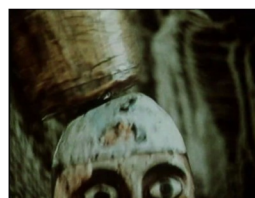
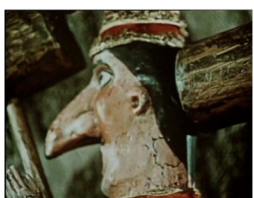


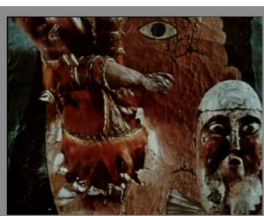
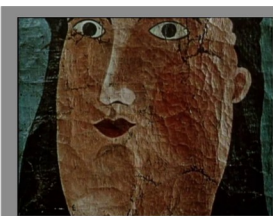
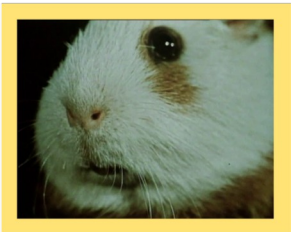
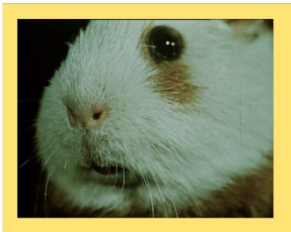
N°13 – *Dainah la métisse* (Jean Grémillon, 1932)



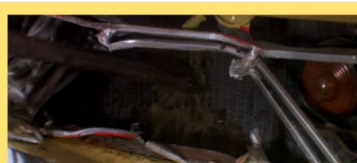
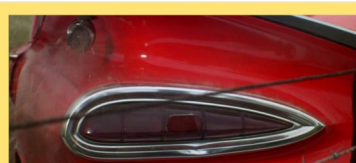
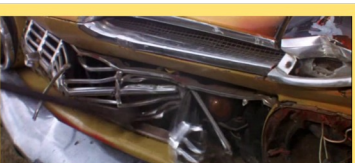
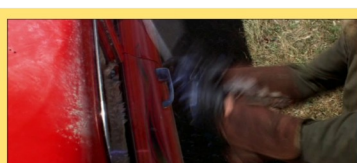
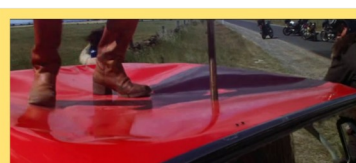
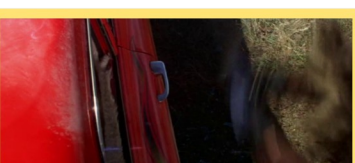
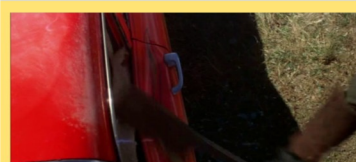
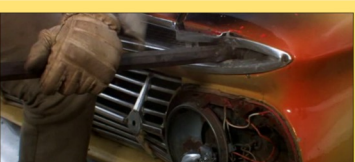
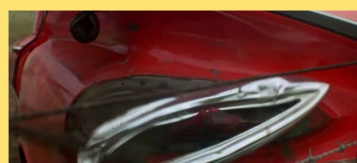
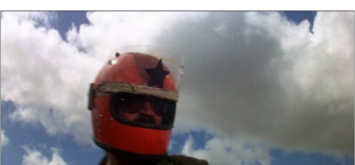
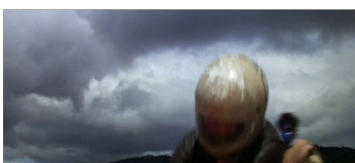
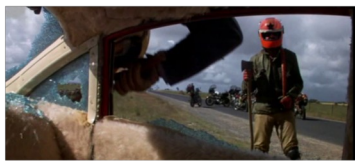


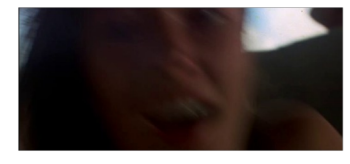
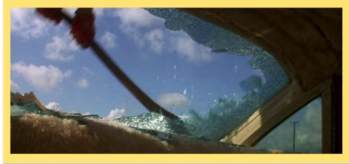
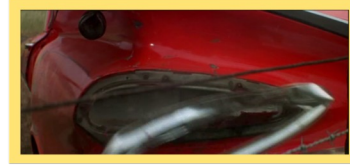
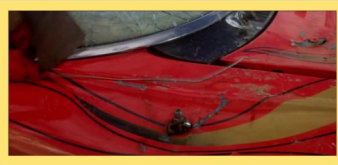
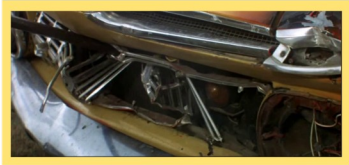
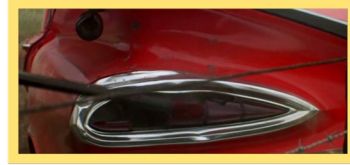
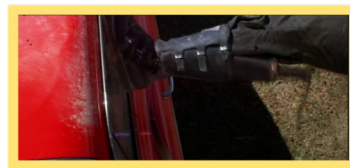
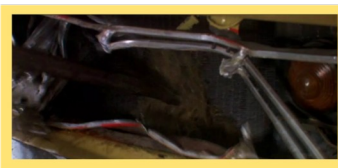
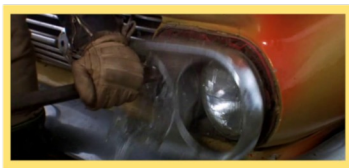
N°14 – *La Fabrique de petits cercueils* (Jan Švankmajer, 1966)



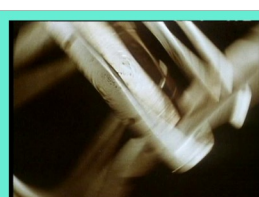
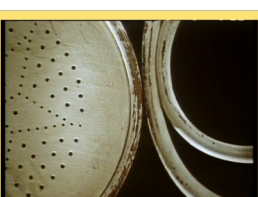
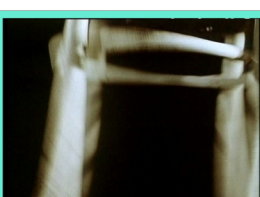
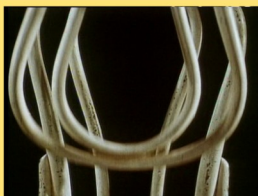
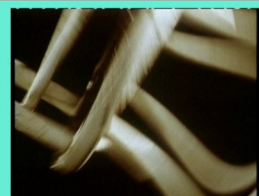
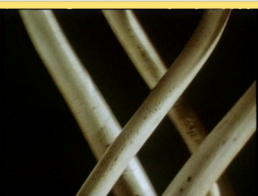
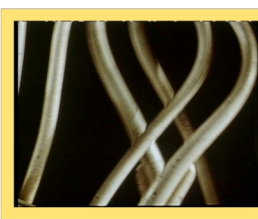
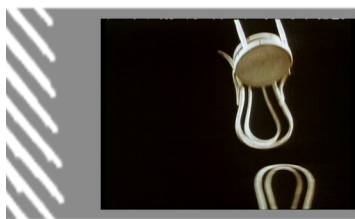


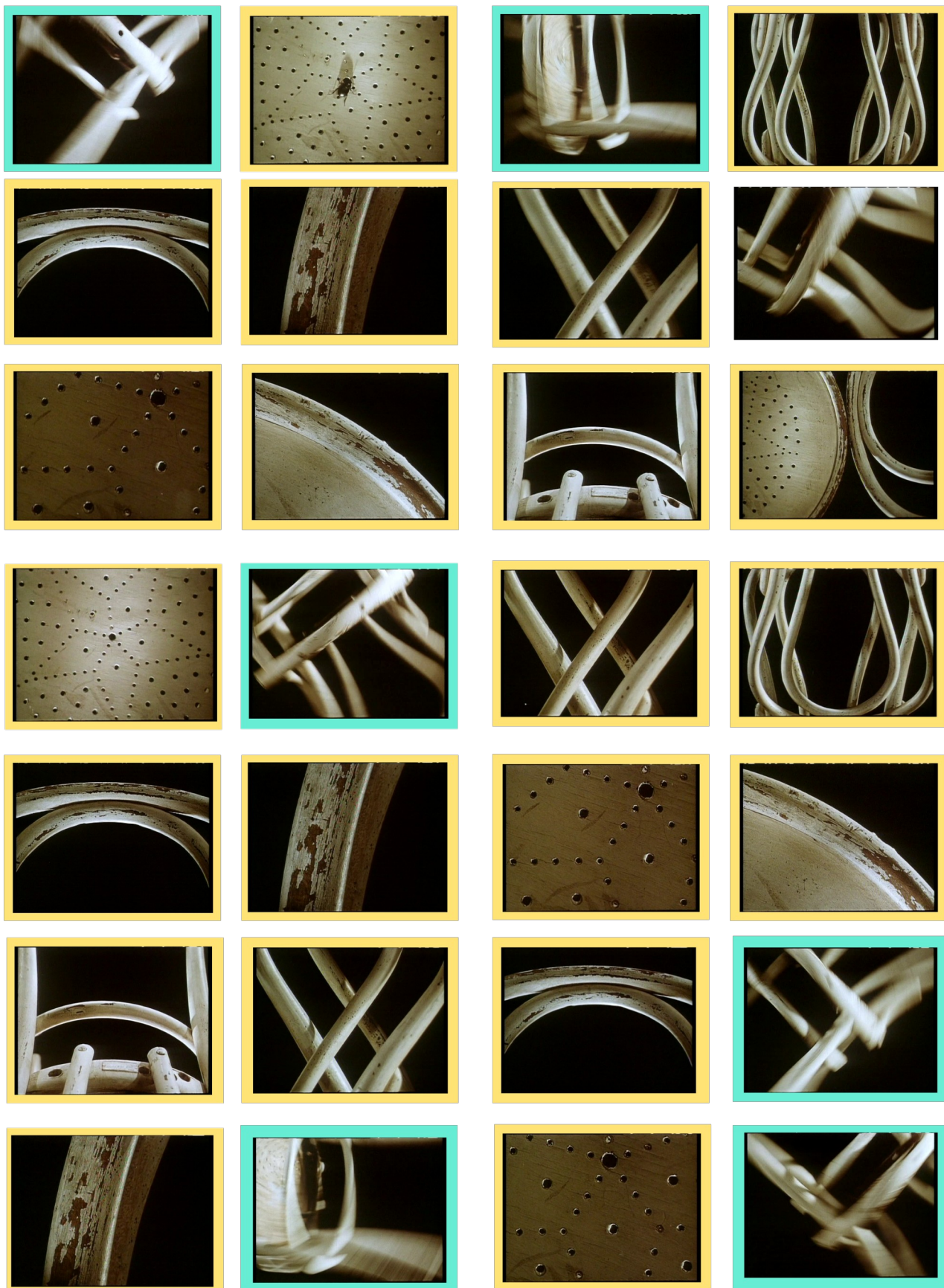
N°15 – *Mad Max* (George Miller, 1979)

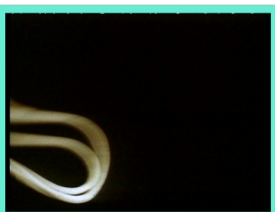
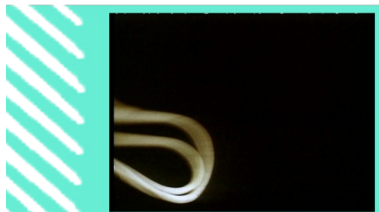




N°16 – *Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar* (Jan Švankmajer, 1964)







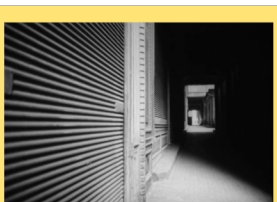
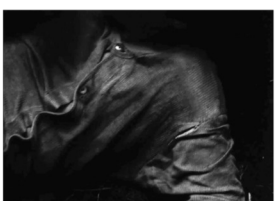
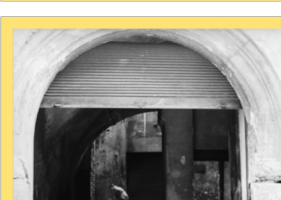
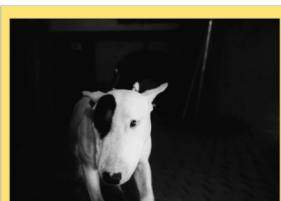
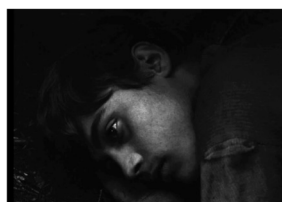
N°17.1 – *Les Diamants de la nuit* (Jan Němec, 1964) : les fourmis



N°17.2 – *Les Diamants de la nuit* : Les Branches

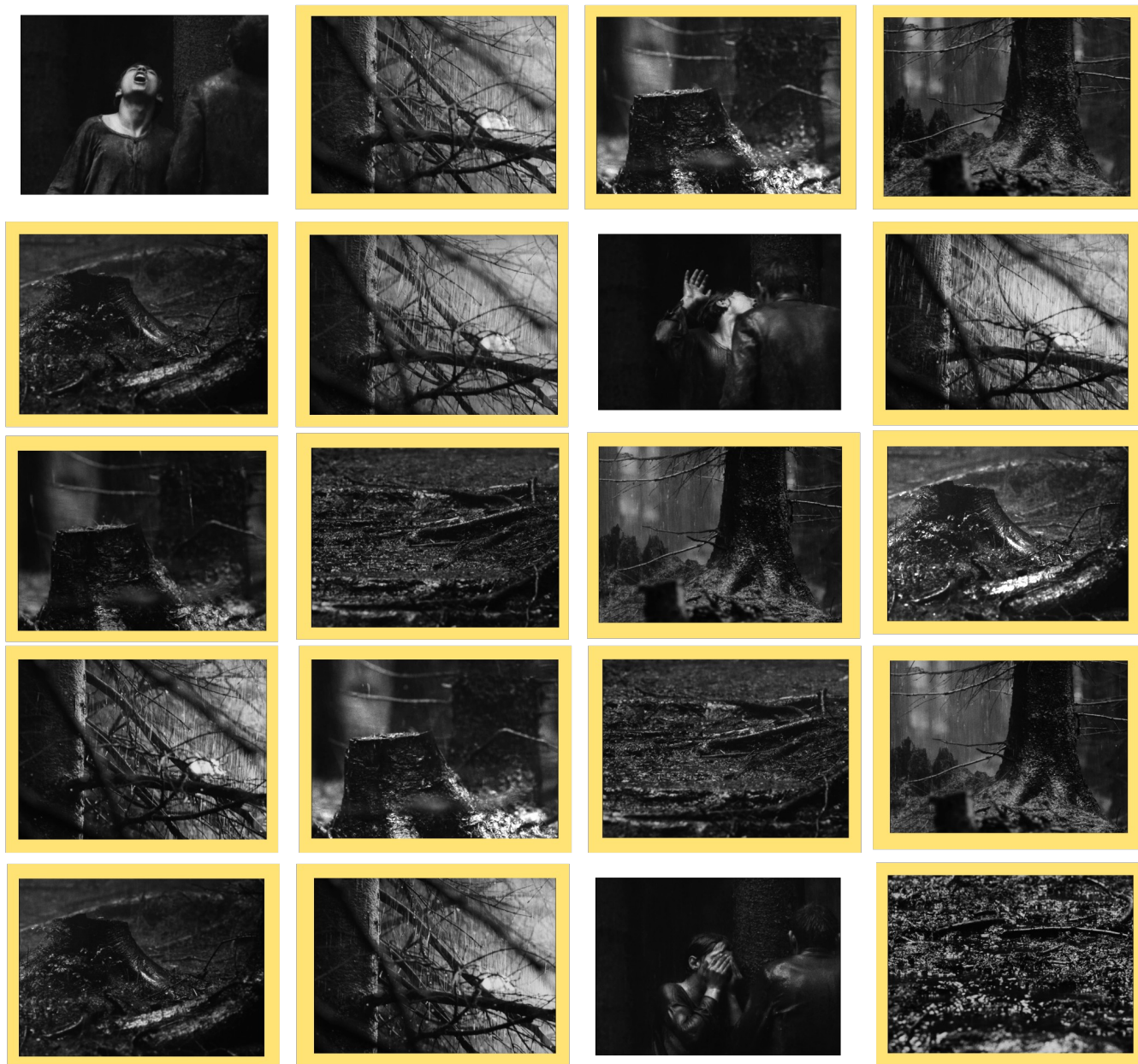


N°17.3 – *Les Diamants de la nuit* : la ville

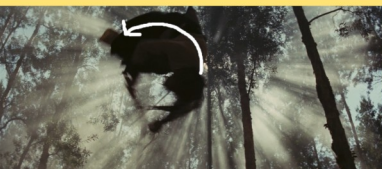
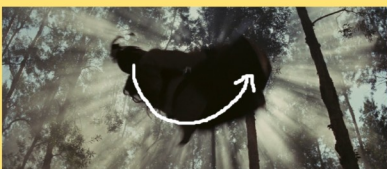




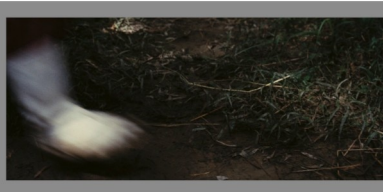
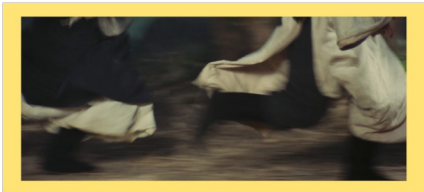
N°17.4 – *Les Diamants de la nuit* : la forêt et la pluie



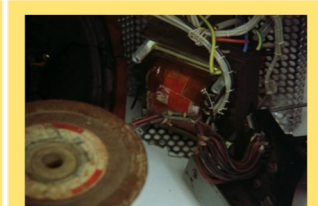
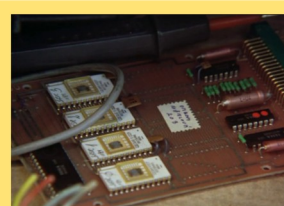
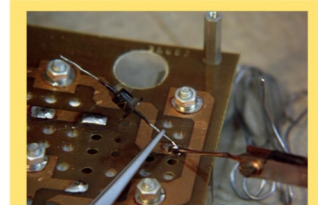
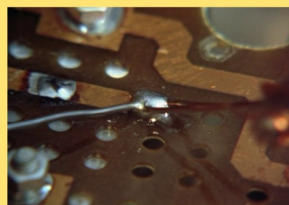
N°18.1 – *A Touch of zen* (King hu, 1970)



N°18.2

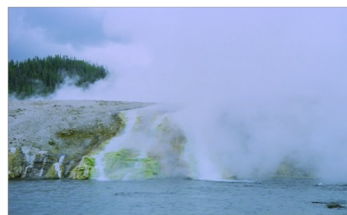
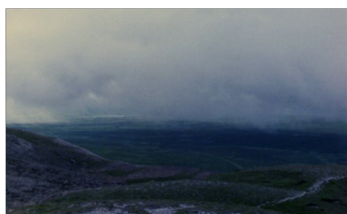
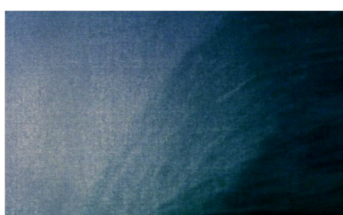
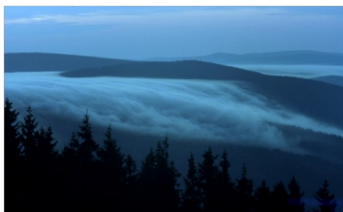
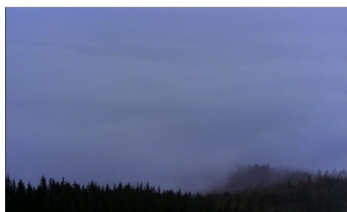


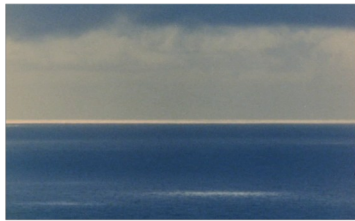
N°19 – *Les Conspirateurs du plaisir* (Jan Švankmajer, 1996)



N°20 – *Coeur de verre* (Werner Herzog, 1976)

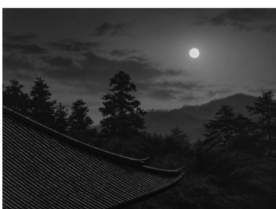
Comme pour *Akira*, les inserts n'ont pas eu besoin d'être marqués.



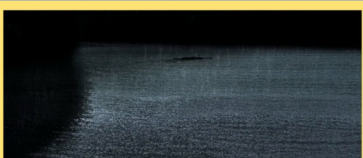
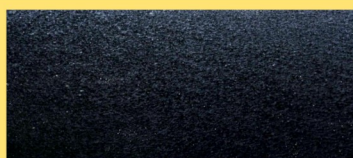
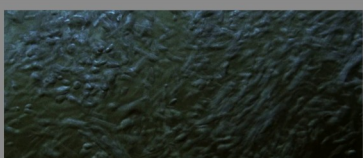
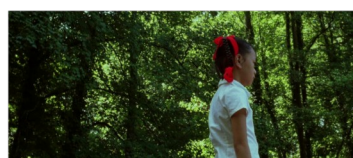
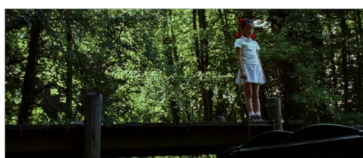
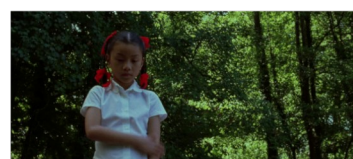
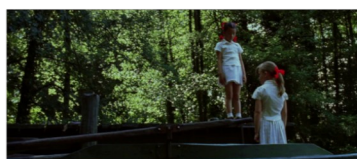


N°21 – *La Lune s'est levée* (Kinuyo Tanaka, 1955)

Idem : les photogrammes sont tous des inserts.



N°22 – *Innocence* (Lucile Hadžihalilović, 2004) : Iris



N°23 – *Le Poison* (Billy Wilder, 1945)





Bibliographie

ALBERA François, « Pour une épistémographie du montage : préalables », *Cinémas*, 13-1-2, 26 avril 2004, p. 11-32.

—, « La banière du cinématographe », 1920, *Koulechov et les siens*, Festival de Locarno, 1990.

—, *Les formalistes russes et le cinéma*, Paris, Nathan, coll.« Fac. Série Cinéma », 1996, vol.1 vol.

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, 5e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2022.

ARASSE Daniel, *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll.« Champs », 2024.

ARIJON Daniel, *Grammaire du langage filmé: encyclopédie de la mise en scène*, Paris, Dujarric, 2004.

AUMONT Jacques, *Montage: la seule invention du cinéma*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll.« Philosophie et cinéma », 2015.

—, *Montage Eisenstein*, Paris, Éd. Images modernes, coll.« Inventeurs de formes », n° 8, 2005.

—, *Esthétique du film*, 3e éd., Paris, A. Colin, coll.« Armand Colin cinéma », 2008.

—, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 14-1, 2003, p. 179-203.

—, *L'Oeil interminable: cinéma et peinture*, Nouv. éd., Paris, Séguier, coll.« Collection noire », 1995.

—, *Du visage au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile-"Cahiers du cinéma", coll.« Collection Essais », 1992.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, 4e éd. enrichie., Malakoff, Armand Colin, 2020.

—, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3e éd., Paris, Armand Colin, coll.« Dictionnaire », 2016.

BALAZS Bela, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma: essai*, Oberhausberge, Circé, 2023.

BALÁZS Béla et CHAVY Jacques, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll.« Petite bibliothèque Payot », n° 820, 2011.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll.« Essais critiques / Roland Barthes », n° 4, 2000.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll.« 7e art », n° 60, 1985.

BERTHOMIEU André, *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle édition, coll.« Initiation au cinéma », 1946.

BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll.« Petite bibliothèque des "Cahiers du cinéma" », n° 32, 1999.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Univ, coll.« Arts et cinéma », 1998.

CHABOT Claude, « Jean Mottet (sous la direction de), D. W. Griffith, 1984 », 1986, https://www.persee.fr/doc/comin_1189-3788_1986_num_8_1_1354.

CHATEAU Dominique, *L'Art du fragment: frontières apparentes & frontières souterraines*, Paris, l'Harmattan, coll.« Collection Eidos », 2015.

—, *L'Invention du concept de montage: Lev Kouléchov, théoricien du cinéma*, Paris, Éd. de l'Amandier Archimbaud éd, coll.« Ciné-crétation », n° 3, 2013.

CHÂTEAUVERT Jean, « METZ, Christian. L'Énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p. », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 3-2-3, 1993, p. 241.

CHION Michel, *L'Audio-vision : son, image et parole au cinéma*, 6e éd. revue et Corrigée., Malakoff, Armand Colin, 2025.

DANTE, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, coll.« Garnier-Flammarion », 2010.

DELEUZE Gilles, « Cinéma. 1: L'image-mouvement », *in* , Paris, Ed. de Minuit, 1999.

—, « Cinéma. 2: L' image-temps », *in* , Paris, Ed. de Minuit, 2006.

—, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« L'ordre philosophique », 2002.

DURAND Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Ed. du Cerf, coll.« 7e art », n° 97, 1993.

EISENSTEIN Sergej Mihajlovič et BERGER Marina, *Dickens & Griffith: genèse du gros plan*, Paris, Stalker, 2007.

EPSTEIN Jean, BRENEZ Nicole, DAIRE Joël, NEYRAT Cyril et THIÉRY Natacha, *L'Intelligence d'une machine Le cinéma du diable et autres écrits*, Paris, Independencia éd, coll.« Écrits complets », 2014.

FAUCON Térésa, « Théorie du montage: énergie des images », Armand Colin, Malakoff, coll.« Collection Recherches », 2017.

GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Klincksieck, 2019.

—, *Le Récit filmique*, 2. éd., Paris, Hachette, coll.« Contours littéraires », 1998.

GARDIES André et BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Ed. du Cerf, coll.« 7e art », n° 96, 1992.

GAUDREAULT André et Gauthier Philippe, « D. W. GRIFFITH et l'émergence du montage alterné. », *Canadian Journal of Film Studies*, 26-2, 1 septembre 2017, p. 1-30.

—, « Christian Metz, le montage et les formes de l'alternance¹ », *Cinémas*, 26-1, 6 juillet 2016, p. 95-108.

GAUDREAULT André et JOST François, *Le Récit cinématographique: films et séries télévisées*, 3e éd. revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2017.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, coll.« Poétique », 1992.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, 3e édition., Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Formes sémiotiques », 2015.

HUYGHE Pierre-Damien, *La Forme-cinéma*, Cherbourg, De l'incidence éditeur, 2025.

JAY Emmanuelle, *Le Montage: technique et esthétique fiction, documentaire, série, nouvelles écritures*, Malakoff, Armand Colin, coll.« Focus cinéma », 2020.

JOURNOT Marie-Thérèse et MARIE Michel, *Le Vocabulaire du cinéma*, 2e éd., Paris, A. Colin, coll.« 128 », 2008.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël : [Gonthier], 1969.

KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, coll.« GF », n° 1088, 2015.

—, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio Essais », n° 145, 1990.

MARTIN Jessie, *Décrire le film de cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll.« Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2011.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll.« Collection d'esthétique », 2003.

—, *L'Énonciation impersonnelle ou Le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

—, « La Grande syntagmatique du film narratif », 1966. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119

—, « Le perçu et le nommé », Pour une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975.

—, « Le Signifiant imaginaire », 1975,
https://www-persee-fr.ezpaarse.univ-paris1.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347.

MIGAYROU Frédéric, *De Stijl: 1917-1931 exposition... Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Galerie 1, Paris, 1er décembre 2010-21 mars 2011*, Paris, Centre Pompidou, 2010.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éd. du Cerf, coll.« 7e art », n° 111, 2001.

OLIVERO Massimo, « Saisir le fondement de la figure : pour une théorie du gros plan organique », *Théorème*, 35, 11 janvier 2023, p. 65-74.

OTTINGER Didier, *Magritte, La trahison des images: exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galerie 2, 21 septembre 2016-9 janvier 2017*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016.

PINEL Vincent et MARIE Michel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, A. Colin, coll.« Armand Colin cinéma », 2005.

PINEL Vincent et PINEL Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3e éd., Paris, Armand Colin, 2016.

POUCHKINE Alexandre, *Les Contes de Pouchkine. Peinture de Palekh.*, Cavalier d'Airain., Saint-Pétersbourg, , n° 1, 2015.

RABELAIS François, *Le Quart Livre*, Librairie Droz, 1947.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique éd, 2008.

RICARD Matthieu et TRINH Xuan Thuan, *L'Infini dans la paume de la main : du big bang à l'éveil*, Paris, Pocket, coll.« Pocket », n° 11171, 2002.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », in Sophie CHARLIN (éd.), *Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll.« Esthétiques hors cadre », 2009, p. 21-44.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio Essais », n° 47, 2007.

SORLIN Pierre, « L'Enonciation de l'histoire », in *David Wark Griffith*, Paris, Publications de la Sorbonne-L'Harmattan, 1984.

SUPERVIELLE Jules, « Les Lettres, la pensée moderne et le cinéma », *Les Cahiers du mois*, n°16-17.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll.« Penser le cinéma », 2019.

TISSOT Florence, *Viva Varda ! : [exposition, Paris, Cinémathèque française, du 11 octobre 2023 au 28 janvier 2024] / sous la direction de Florence Tissot avec la complicité de Rosalie Varda ; [préface Costa-Gavras]*, Editions de la Martinière; La Cinémathèque Française., Paris, 2023, vol.1.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose (suivi de) Nouvelles recherches sur le récit: choix*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », n° 120, 1980.

—, « Les Catégories du récit littéraire », 1966, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120.

TORRES Julie, « Étude des processus cognitifs dans l'évaluation esthétique des textures explorées de manière visuelle et haptique », phdthesis, Université Bourgogne Europe, 2025.

TRUFFAUT François, *Hitchcock / Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983.

VANCHERI Luc, « Chapitre II. Théories du cinéma », in *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Spectaculaire | Cinéma », 2018, p. 35-185.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *La vie des images*, Nouv éd. augm., Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll.« La bibliothèque de l'imaginaire », 2002.

—, *Philosophie des images*, 2e éd., Paris, coll.« Thémis. Philosophie », 2001.

Index des films cités

<i>À propos de Nice</i> (Jean Vigo, 1930).....	20
<i>A Touch of zen</i> (King Hu, 1970).....	136, 139, 201, 217
<i>Agent X27</i> (Josef von Sternberg, 1931).....	22, 37, 38, 217
<i>Akira</i> (Katsushiro Otomo, 1988).....	80
<i>Azur et Asmar</i> (Michel Ocelot, 2006).....	44, 46, 49, 58, 106, 114, 138, 175, 218
<i>Code inconnu</i> (Michael Haneke, 2000).....	149
<i>Cœur de verre</i> (Werner Herzog, 1976).....	182, 204
<i>Cœur fidèle</i> (Jean Epstein, 1923).....	156, 215
<i>Crépuscule à Tokyo</i> (Yasujiro Ozu, 1957).....	238
<i>Dainah la métisse</i> (Jean Grémillon, 1932).....	87, 102, 103, 154, 190, 201
<i>Dodes'kaden</i> (Akira Kurosawa, 1970).....	9, 16, 65, 68, 107, 152, 154, 177-180, 220
<i>Dolls</i> (Takeshi Kitano, 2002).....	162, 165
<i>Vérités et mensonges (F for fake)</i> (Orson Welles, 1973).....	86, 88, 89
<i>Feux dans la plaine</i> (Kon Ichikawa, 1959).....	46
<i>Funny Games</i> (Michael Haneke, 1997).....	35, 38, 51
<i>Hana-bi</i> (Takeshi Kitano, 1997)....	98, 99, 106, 134, 138, 141, 152, 154, 156, 180, 204, 209, 212, 217
<i>Herbes flottantes</i> (Yasujiro Ozu, 1959).....	107
<i>Hero</i> (Zhang Yimou, 2001).....	80, 83, 112, 152, 153, 201
<i>Innocence</i> (Lucile Hadžihalilović, 2004)	63, 108, 221
<i>L'Amour d'une femme</i> (Jean Grémillon, 1953).....	22
<i>L'Au-delà</i> (Lucio Fulci, 1981).....	100, 102, 103, 121, 127, 128, 161, 190
<i>L'Éclipse</i> (Michelangelo Antonioni, 1962).....	126
<i>L'Énigme de Kaspar Hauser</i> (Werner Herzog, 1974).....	114, 138
<i>L'Esprit de la ruche</i> (Victor Erice, 1973).....	71

<i>L'Homme de la rue</i> (Frank Capra, 1941).....	59, 63, 105, 152
<i>L'Incinérateur de cadavre</i> (Juraj Herz, 1969).....	59
<i>L'Inconnu du Nord-Express</i> (Alfred Hitchcock, 1951).....	9, 36, 55, 76, 103, 106, 107, 126, 143, 152, 160, 196, 201, 215, 220, 224
<i>L'Ombre d'un doute</i> (Alfred Hitchcock, 1943).....	164
<i>La Chasse (Cruising)</i> (William Friedkin, 1980).....	200
<i>La Conquête de l'Ouest</i> (Henry Hathaway, 1962).....	105
<i>La Lune s'est levée</i> (Kinuyo Tanaka, 1955).....	194, 196
<i>La Soif du mal</i> (Orson Welles, 1958).....	29, 36, 47
<i>La Tendre ennemie</i> (Max Ophüls, 1936).....	86, 87
<i>Le Bonheur</i> (Agnès Varda, 1965).....	43, 46, 49, 51, 58, 89, 150, 191, 201, 217
<i>Le Château de l'araignée</i> (Akira Kurosawa, 1957).....	23
<i>Le Chemin d'Ernoa</i> (Louis Delluc, 1921).....	21, 55
<i>Le Crime de Monsieur Lange</i> (Jean Renoir, 1936).....	22, 59
<i>Le Dernier Truc de M. Schwarzwald et de M. Edgar</i> (Jan Švankmajer, 1964) ..	129, 146, 152, 154
<i>Le Diable probablement</i> (Robert Bresson, 1977).....	195
<i>La Fabrique de petits cercueils</i> (Jan Švankmajer, 1966)	122
<i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> (Jean-Pierre Jeunet, 2001).....	87
<i>Le Poison</i> (Billy Wilder, 1945).....	57, 104-106, 146
<i>Le Quai des brumes</i> (Marcel Carné, 1938).....	22, 55
<i>Les 39 marches</i> (Alfred Hitchcock, 1935).....	82, 114
<i>Les Conspirateurs du plaisir</i> (Jan Švankmajer, 1996).....	176, 224
<i>Les Choses de la vie</i> (Claude Sautet, 1970).....	90, 138, 209, 210, 224
<i>Les Désaxés</i> (John Huston 1961).....	192
<i>Les Diamants de la nuit</i> (Jan Němec, 1964)	106, 134, 140, 141, 163
<i>Les Longs adieux</i> (Kira Mouratova, 1971).....	25-27, 138, 140
<i>Les Oiseaux</i> (Alfred Hitchcock, 1963).....	16, 111, 114, 120, 140, 152

<i>Les Temps modernes</i> (Charles Chaplin, 1936).....	9, 42, 44, 46
<i>Lettre d'une inconnue</i> (Max Ophüls, 1948).....	9, 32-34, 49, 55, 92, 161, 202, 209, 216, 224
<i>Mad Max</i> (George Miller, 1979).....	123, 200
<i>Octobre</i> (Sergueï Eïsentsein, 1927).....	16, 20, 49
<i>Picpocket</i> (Robert Bresson, 1959).....	179
<i>Ponyo sur la falaise</i> (Hayao Miyazaki, 2008).....	27, 34, 79, 80, 126, 140
<i>Psychose</i> (Alfred Hitchcock, 1960).....	49, 51, 52, 72, 120, 128, 224
<i>Santa sangre</i> (Alejandro Jodorowski, 1989).....	188
<i>Scarface</i> (Howard Hawks, 1932).....	16
<i>Sileni</i> (Jan Švankmajer, 2005).....	29
<i>Stalker</i> (Andreï Tarkovski, 1979).....	63
<i>Suspira</i> (Dario Argento, 1977).....	163
<i>The Tree of life</i> (Terrence Malick, 2012).....	239
<i>Twilight chapitre 2 : tentation</i> (Chris Weitz, 2009).....	87
<i>Un homme dans la foule</i> (Elia Kazan, 1957).....	192, 223, 224
<i>Une femme mariée</i> (Jean-Luc Godard, 1964).....	146, 150
<i>Vivre</i> (Akira Kurosawa, 1952).....	169, 171, 174