Patrice Hamel & Guy Lelong

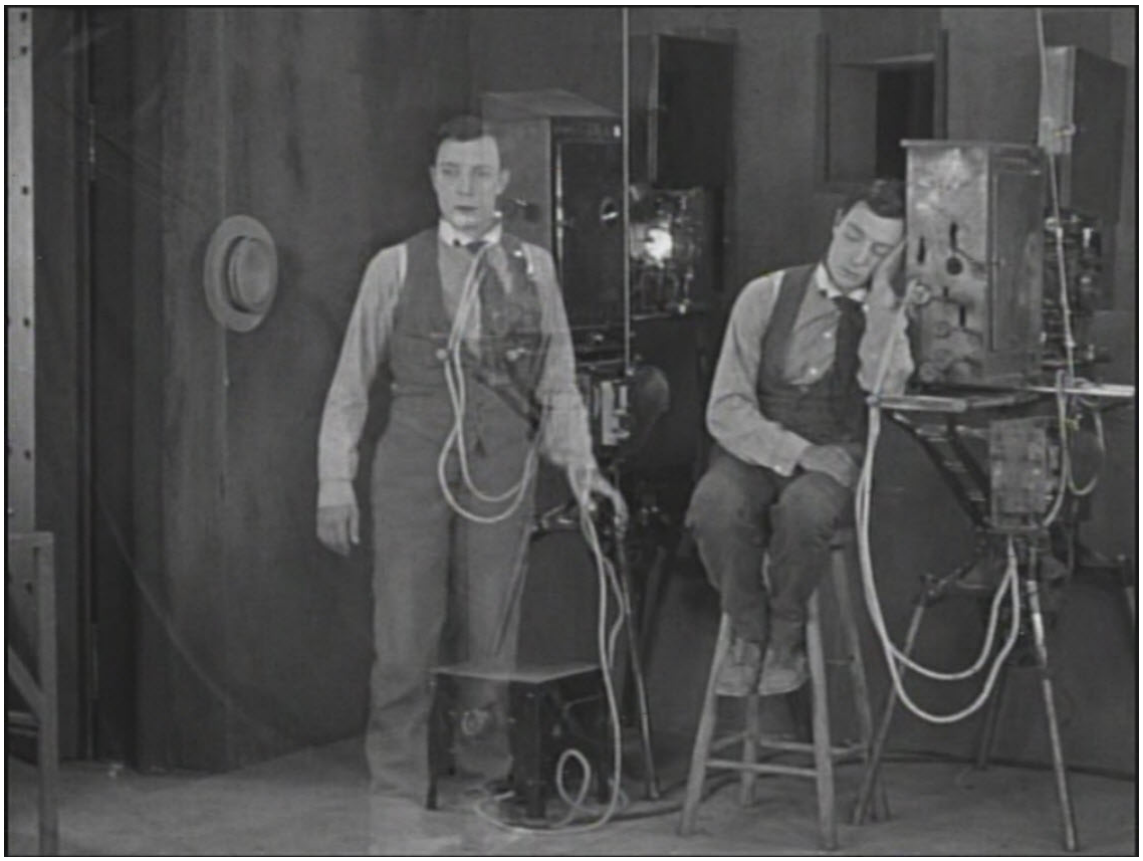
Images de passage

(analyse du film interne dans *Sherlock Jr.* de Buster Keaton)

***in* « Conséquences 15-16 », 1992 éd. Les Impressions Nouvelles**

Il est d'ordinaire admis que les ruptures de plan cinématographiques atteignent globalement les images qu'elles enchaînent. Un passage du film Sherlock Jr., réalisé en 1924 par Buster Keaton, apprend au contraire que le montage peut agir différemment sur les strates simultanées d'une même image. Montrer l'installation progressive du montage stratifié de ce film, puis analyser les leurres et interactions auxquels il conduit, tel est le propos de cet article.

Le personnage principal de *Sherlock Junior*, qu'interprète Buster Keaton, est employé dans un cinéma comme projectionniste. Après une escapade manquée, au cours de laquelle il a voulu demander la main de la jeune fille qu'il aime, il revient, dépité, à la cabine de projection. A peine entré, il se sépare de son chapeau et fait démarrer le film annoncé pour la séance. Par la fenêtre de la cabine, il suit le déroulement des images qu'il projette. Le générique paraît : *Veronal and co presents Hearts and Pearls*. Puis sont présentés les trois personnages principaux : une jeune fille, son prétendant et le père de celle-ci. Ayant vu ce dernier mettre un collier dans son coffre-fort, le projectionniste s'endort bientôt et rêve. C'est du moins ce qui peut être compris, car son image, par surimpression, se dédouble.



Une surimpression consiste à superposer deux prises de vue distinctes pour les faire fusionner en un temps unique, celui de leur projection commune. Toutefois, certaines de leurs parties peuvent coïncider. Ici, les deux prises, en leur début, concordent même intégralement, puisque les deux décors sont identiques et que l'acteur se superpose à lui-même dans la même position immobile. Aussi, les deux prises de vue durent-elles être tournées immédiatement l'une après l'autre, afin que les deux images du projectionniste présentent exactement la même posture initiale. A l'inverse, lorsqu'un peu plus tard, l'une d'elles se met en mouvement, les deux prises se désunissent. Et comme le personnage immobile paraît endormi, la seconde est attribuée à son rêve.

Appelons K ce personnage rêvé. Intrigué par le film dont la projection se poursuit, il s'approche de la fenêtre de la cabine. Il y aperçoit l'héroïne et son prétendant qui, soudain, sans transition, tournent le dos au public. Grâce à leur pose plus anonyme, un fondu-enchaîné peut facilement les remplacer par deux personnages, reconnus, quand ils se retournent, pour être la jeune fille et le rival de l'épisode précédent. C'est par le biais d'une nouvelle surimpression, très furtive cette fois, que cet échange peut donc s'effectuer. Si, en cette seconde occurrence, les décors et cadrages des deux prises de vues sont de nouveau identiques, les positions d'acteurs, en revanche, également communes aux deux prises, n'entraînent plus leur dédoublement, mais leur échange graduel avec un autre couple.

Etonné de la substitution des héros de *Hearts and Pearls* par des protagonistes qu'il connaît, K, vu à travers la fenêtre de la cabine, tente de prévenir son double assoupi, en lui donnant un coup de coude aussi invraisemblable qu'inefficace. Cette indépendance des deux images de la surimpression est encore soulignée par un nouveau geste de K. En effet, ce dernier, qui s'apprête à sortir de la cabine, veut s'emparer de son indispensable couvre-chef resté accroché à l'un des murs, mais comme il peut seulement atteindre le chapeau de la scène rêvée, il laisse en place celui qui appartient à l'espace du projectionniste endormi. Bref, les deux chapeaux, qui était confondus, s'autonomisent et cette différenciation locale permet de comprendre que tout objet de la cabine, apparemment unique, est non moins double.

Le plan suivant montre la salle de cinéma en légère plongée. Vus de dos et assis de chaque côté d'une allée centrale, les spectateurs observent le film qu'on leur projette. L'écran, dont l'axe de symétrie vertical coïncide avec celui de l'image entière, se tient dans la moitié haute de celle-ci. K pénètre alors dans la salle et s'assoit à même l'allée pour mieux suivre le déroulement du spectacle.

Regroupés sous l'écran, plusieurs musiciens, dont un pianiste bien visible, accompagnent la projection. Celle-ci montre une chambre à coucher où le même rival courtise la jeune fille dont K, à l'instar de son double, semble épris. Exaspéré au point de ne plus tenir en place, il s'approche graduellement de l'écran, saute sur le rebord faisant office d'avant-scène et, ô surprise, entre dans le film.

L'événement est d'autant plus remarquable que l'image globale (celle de *Sherlock Junior* proprement dit) n'est affectée d'aucun changement de plan, le passage de la salle au film ayant été tourné en une seule prise continue. Aussi les deux lieux se révèlent-ils de même nature et la projection cinématographique interne, d'abord effective, s'avère-t-elle maintenant simulée. Découpée par un cadre imitant la bande noire dont les écrans de cinéma étaient naguère entourés, la scène, présentée de face, revêt d'autant plus l'apparence d'un film qu'elle en reçoit l'éclairage approprié. Pourtant, la visible soumission des acteurs et des spectateurs à une même perspective suffit à signaler l'éventuelle identité des deux milieux. Mais, d'entrée de jeu, le leurre est si bien construit que la représentation scénique passe au contraire pour une projection cinématographique frontale montrant des acteurs filmés en pied. Avant, du moins, que l'intrusion de K ne provoque, à la lettre, son coup de théâtre. Cette ingérence est de courte durée. K, aussitôt expulsé par son rival, s'abat aux pieds des spectateurs.

Par contrecoup du choc éprouvé dans son rêve, le projectionniste, que l'insert d'un plan montre toujours endormi à l'intérieur de la cabine, sursaute alors. L'entrée de K dans la projection supprimait la différence de nature entre le supposé film interne fictionnel et la salle accréditée comme réelle. Son expulsion par le rival, et le soubresaut du projectionniste, en restaurent une autre, plus ample, qui oppose l'univers de K à celui du projectionniste qui le rêve. Aussi, pareil enchaînement narratif transgresse-t-il la division des différents milieux successivement installés, et doit la force de son impact à ce principe de court-circuit.

Ce dernier, loin de s'en tenir à un exploit local, entraîne une série d'ambiguïtés. Tout d'abord, la salle de cinéma est de nouveau montrée, assujettie au même cadrage qu'auparavant et K, réinstallé sur le proscenium, se tient immobile à l'écart de la scène. Celle-ci, également inchangée, simule toujours la projection d'un film, mais son pouvoir illusionniste a maintenant perdu de son efficacité. La surprise est donc grande lorsque sous les yeux des spectateurs immobiles la chambre à coucher, sans transition, est remplacé par un nouveau décor représentant l'entrée principale d'une bâtisse, flanquée d'un perron.

Cette métamorphose instantanée ne pouvant qu'être, par définition, l'effet d'une rupture de plan, la procédure dote d'un statut apparemment filmique la nouvelle

image interne. Mais l'hypothèse s'effondre aussitôt : K, avant même de constater le changement de lieu, pénètre une seconde fois dans le « film ».

Aussi, le statut scénique de cette action s'avérant incontestable, convient-il de réviser l'équivoque précédente. Car, si la rupture constatée entre les deux images internes successives (la chambre à coucher, l'entrée de l'habitation) est nécessairement, comme on l'a noté, l'effet d'un changement de plan, elle ne peut pas être attribuée à la projection ininterrompue d'un film interne, puisque par ses deux intrusions K en a révélé la nature scénique. En conséquence, le changement de plan ne pouvant qu'affecter l'image globale, intègre donc la partie visible de la salle, qui toutefois ne semble subir aucune transformation. En fait, c'est par l'immobilité de ses éléments que la salle peut se raccorder à elle-même et procurer une illusion de continuité autour du cadre interne sur lequel, par contre-coup, la rupture se focalise. Avec ce nouveau franchissement de l'écran factice, K n'est pas expulsé. Son intégration demeure néanmoins relative, puisqu'il se heurte à un écran plus consistant : la porte que le père de la jeune fille referme aussitôt sur lui. Ayant gagné le lieu de la fiction interne, mais arrêté au seuil de l'histoire dont il veut faire partie, K est donc pourvu d'une fonction intermédiaire qu'il conserve tout au long de la séquence suivante. Celle-ci offre un cadrage unique, plus resserré, dont l'effet principal est d'agrandir l'image interne. Réduisant les spectateurs à leurs seuls premiers rangs, ce cadrage accorde plus d'importance aux musiciens qui continuent de jouer imperturbables. L'alentour ainsi fixé, le décor du cadre interne, à l'inverse, ne cessera de varier.

En un premier temps, il représente toujours l'entrée principale de la demeure. K, n'étant point parvenu à s'y introduire, s'apprête, résigné, à descendre les marches du perron.

Mais à peine a-t-il commencé de faire un pas que le décor change tout à coup : la façade est remplacée par le mur de clôture d'un jardin, un banc se substitue au perron. K poursuit son trajet, à la même place dans l'image, debout sur le banc.

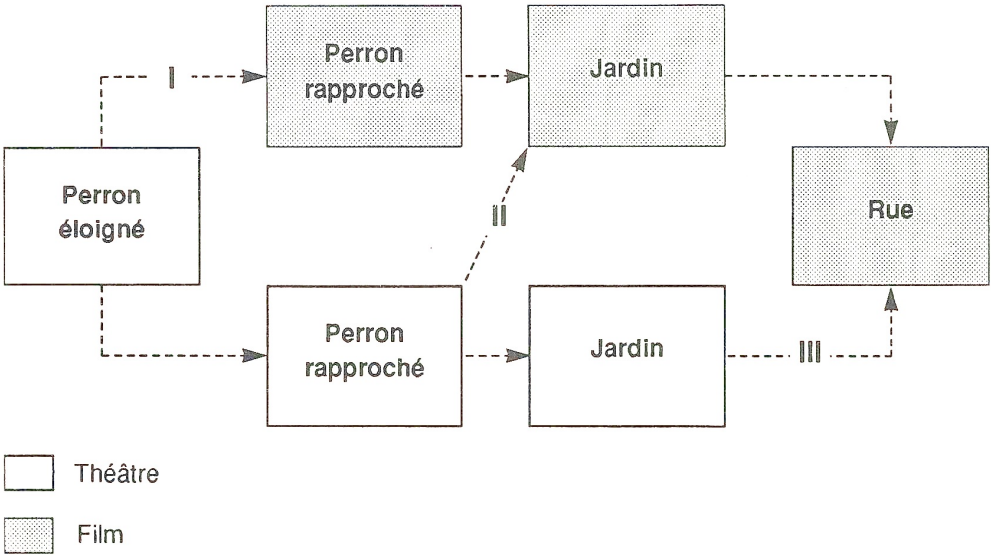
Puis il perd l'équilibre et tombe. Pour se remettre de ses émotions, il tente alors de s'asseoir. Mais l'enclos étant soudain détrôné par une rue, le banc disparaît à son tour. Ainsi privé d'appui, K s'écroule au beau milieu de la chaussée.

La section exploite de manière très affichée le mécanisme cinématographique du raccord de mouvement qu'il convient donc de clarifier. Ce mécanisme consiste à raccorder au montage deux prises de vue, tournées à des moments distincts, de façon que le mouvement d'un objet (ou de plusieurs), interrompu à la fin de la première prise, se poursuive au début de la seconde, en donnant ainsi l'illusion d'une continuité temporelle. Mais alors que dans le cinéma d'obédience réaliste, la continuité créée par le raccord de mouvement fait croire à un déroulement ininterrompu du tournage, coïncidant avec celui de la projection, la manière dont ce mécanisme est ici employé permet au contraire, comme on le verra, de distinguer ces trois phases de réalisation du cinéma : le tournage, le montage et la projection. Loin d'oblitérer ses constituants au bénéfice d'une anecdote, cet usage particulier du raccord de mouvement propose plutôt un récit de paramètres et favorise les minutieuses ambiguïtés de la section suivante.

En effet, la première image du perron, celle où K parvient à s'installer, est de nature indéniablement scénique, et le spectacle de la rue, dont nulle scène théâtrale ne saurait accepter l'ampleur, peut seulement être attribuée à la projection manifeste d'un film interne. Il convient alors de s'interroger sur la nature éventuellement filmique des deux vues internes médianes (la seconde image du perron, le jardin) associées à la suivante (la rue) par un emplacement identique dans le cadrage global, et la continuité des mouvements de l'acteur. Le statut indécidable du jardin multiplie les hypothèses. Plus précisément, le mur de clôture paraît factice et l'on ignore s'il faut prendre le ciel nocturne qu'il dévoile pour un espace infini ou pour un fond de scène.

Avec la première éventualité, le jardin est donc à l'extérieur de la salle, et l'image interne le représentant ne peut qu'être filmique. Mais dans le second cas, le jardin représenté peut aussi bien être un agencement théâtral situé à même la scène, que l'image filmique d'un décor ayant été construit dans un lieu quelconque. Aussi, la différence pertinente réside-t-elle moins entre jardin réel et jardin factice qu'entre image théâtrale et image filmique. Dès lors que l'image interne est une scène, le jardin doit être filmé simultanément avec la salle pour constituer l'image globale définitive. Dès lors que l'image interne est une projection, le jardin doit faire l'objet d'un premier tournage avant que sa projection ne soit à son tour filmée avec la salle.

Si l'on retient l'hypothèse du jardin théâtral, c'est au passage de ce dernier à la rue que la transformation de l'image scénique interne en un écran se produit. S'il s'agit d'un jardin filmé, le changement s'opère soit entre la vue agrandie du perron et celle du jardin, soit en amont avec le resserrement de cadrage, entre les deux vues du perron (voir schéma).



Il est dans ce dernier cas (I) masqué par l'opération même qui l'installe. En effet, si le raccord de mouvement du personnage, la permanence du lieu représenté, le maintien de la vision frontale et la persistance du cadre interne imposent l'idée d'une parfaite continuation, le léger agrandissement de l'image, qui constitue la seule rupture apparente, dissimule le fait qu'une seconde, plus décisive, puisse en même temps se produire. En d'autres termes, comme le changement qualitatif de l'image apparaîtrait si la substitution des supports internes était seule à intervenir, une transformation concomitante, opérée sur leur taille, parvient à l'assimiler. Bref, la rupture majeure interne profiterait d'un écart global subalterne pour s'établir à notre insu. Et le jardin, par l'ambivalence de son statut, prolongerait ce leurre nouveau d'un film interne se faisant passer pour une scène théâtrale mimant un film.

Si l'on suppose que le changement de nature de l'image interne se place entre les vues, de tailles égales, du perron et du jardin (II), alors son camouflage profite surtout d'un type de transformation déjà rencontré. En effet, cette nouvelle conversion de l'image interne semble identique au remplacement précédent de la chambre à coucher par la façade principale de la maison. Aussi pourrait-elle, comme ce dernier, être le produit d'une rupture de plan globale et, de ce fait, l'image interne demeurerait scénique. De plus, comme le changement qualitatif de l'image apparaîtrait si la substitution des supports internes était seule à intervenir, une transformation concomitante, opérée cette fois sur l'éclairage, soudain nocturne, parvient à l'assimiler. Enfin, une certaine similitude des décors — provoquée par leur même position frontale, l'égalité de leur distance par rapport au devant de la scène, l'identité de leur sol, les hauteurs communes de la porte et du mur, l'emplacement analogue des appliques en façade et des globes sur le mur, les hauteurs égales du perron et du banc — accrédite, par contamination, l'idée que le même support, en l'occurrence théâtral, se prolonge. Bref, la rupture majeure interne bénificierait d'une analogie avec une opération antérieure, d'une

parenté structurale des lieux d'accueil, et d'une opposition d'éclairage pour s'ingérer. Cependant, le raccord de mouvement, effectué sur K au centre de l'image et se produisant avec le changement de décor, affaiblit cette hypothétique dissimulation. En effet, un tel mouvement continu, qui n'intervenait pas lors du passage de la chambre au perron, valorise par contraste la discontinuité des décors, montrée parallèlement ; au point qu'ainsi désolidarisés à partir d'un tel clivage, K et son nouveau lieu d'adoption ne semblent plus régis par les mêmes lois. La poursuite de son mouvement n'ayant modifié ni sa taille ni sa situation, K semble toujours assujetti au déroulement spatio-temporel de la salle. Il conserve donc son allure scénique, et le décor nouveau, par contrecoup, revêt l'apparence d'un film. Bref, la rupture majeure interne serait dissimulée tout en s'exposant par ailleurs.

Enfin, dans l'hypothèse où le changement de nature de l'image interne a lieu entre la vue du jardin et celle de la rue (III), la gradation construite par l'ambiguïté des plans qui précèdent réussit à l'atténuer. Et surtout, à la différence du raccord immédiatement antérieur, où K semblait solidaire du premier lieu d'accueil (le perron) mais subir l'intrusion du second (le jardin), il paraît cette fois (lors du passage du jardin à la rue) étranger aux deux lieux. En conséquence, puisqu'ils s'opposent de la même manière au personnage dont ils déstabilisent l'allure théâtrale, les sites d'accueil prennent tous deux l'apparence d'un film. Bref, la rupture majeure interne serait dissimulée par un agencement qui, pour la première fois, accréditerait l'idée que, loin d'être remise à plus tard, elle aurait déjà eu lieu.

Comme les hypothèses qui viennent d'être examinées s'avèrent chacune admissibles, ces trois changements de plan consécutifs établissent dans l'image interne une zone amphibologique combinant les supports cinématographique et théâtral. Mais si pareille transition dissimule l'entrée effective dans le film, elle a non moins pour rôle d'instaurer l'écart, manifesté entre K et ses lieux d'accueil provisoires, dont tire parti la section suivante.

A peine, en effet, s'est-il remis de sa chute au beau milieu de la circulation qu'apparaît une nouvelle image interne dans laquelle K, poursuivant ses gestes au même endroit dans le cadre, se retrouve en équilibre instable au bord d'un précipice montagneux.

L'événement est remarquable : si, auparavant, K était déstabilisé par le seul échange des lieux, son déséquilibre est maintenant entretenu par la configuration même du décor. La perte d'appui endurée par le protagoniste lors des occurrences de montage précédentes se propage donc à l'intérieur même du plan. En outre, le site d'accueil confirme par sa profondeur de champ l'agrandissement spatial établi par les deux décors antérieurs (le jardin, la rue), mais rompt avec leur symétrie (les deux appliques du premier, les deux portails de l'édifice bornant le second), car les montagnes qui se profilent à l'horizon ne présentent pas de régularité. Aussi la relation qui annexait les images internes précédentes à la salle, de configuration également symétrique (deux colonnes sont disposées de part et d'autre de l'écran, le pianiste est situé dans le prolongement de l'allée centrale qui divise les spectateurs) est-elle maintenant abolie. De plus, l'affranchissement de la nouvelle image est renforcée par le fait qu'aucune scène théâtrale ne pourrait en admettre la profondeur de champ. Néanmoins, la salle obscure semble prolonger le décor montagneux, dont les divers plans perspectifs foncent à mesure qu'ils se rapprochent. Et par sa silhouette de valeur sombre, K demeure associé à la salle bien que faisant partie de l'image interne. Mieux encore, son équilibre précaire emblématise cette position-limite, et sa chute éventuelle pourrait aussi bien se produire hors-champ (il disparaîtrait dans le précipice probable) qu'en dehors du cadre interne (il tomberait sur les musiciens).

Autant K dont la silhouette se détachait sur fond clair, était-il déstabilisé avec cette image, autant les choses s'inversent-elles quand survient la suivante. D'une part, en effet, la configuration de ce nouveau décor lui procure soudain une assise stable

et, d'autre part, sa silhouette fusionne avec un fond de même valeur grise. Toutefois, cette unification, au lieu d'écarter enfin toute mauvaise posture, conduit paradoxalement à un plus grand péril. Elle place en effet K sur le même plan que le décor occupé par des lions.

Pour leur échapper, il se déplace vers la gauche de l'écran mais, à cause d'un nouveau changement de plan, bute soudain contre la paroi d'une fosse creusée dans la terre d'un endroit désertique.

Le niveau du sol s'étant élevé dans l'image, il est de ce fait introduit jusqu'à mi-corps. Après avoir été assimilé à l'écran par sa teinte, il est donc maintenant dissimulé par un élément de la fiction et sa tentative pour sortir du champ est contrecarrée. Bref, s'il ne fait pas vraiment partie du film, il ne semble pas non plus pouvoir s'en échapper.

Alors que l'image n'offre apparemment aucun danger pour lui, un train, la traversant tout à coup, dément cette illusion, offrant ainsi la première occurrence de déstabilisation produite en milieu de plan. K, d'autant plus surpris que les rails étaient invisibles et que le train n'est perçu qu'au moment de son entrée dans le champ, bondit hors de la fosse et retrouve ainsi sa position-limite antérieure. Aussi, avec le surgissement du train, la contestation, par le montage, des évolutions de K est-elle amoindrie, puisque le passage d'un plan à l'autre n'est plus le seul responsable des changements d'attitude du protagoniste. Elle l'est davantage lorsque survient le plan suivant. K, en effet, s'étant assis sur un édicule placé devant la fosse, se retrouve, après cette dernière rupture, sur un rocher isolé en pleine mer, où il demeure dans la même position, insensible à la vague qui le frappe bientôt.

Pareille immuabilité révèle que la substitution des plans ne l'atteint plus. Aussi, après les assimilations progressives qui viennent d'avoir lieu, est-il définitivement passé de sa position-limite antérieure à un statut amphibologique lui permettant d'assumer pleinement sa double appartenance aux domaines théâtral et cinématographique. Il plonge alors pour rejoindre le littoral, mais l'image étant de nouveau supplantée, il ne parvient qu'à s'enfoncer dans la neige. Ce retour imprévu du montage déstabilisant est surtout l'amorce d'une rétrogradation de la séquence. Prenant appui contre un arbre après s'être relevé, K bascule en effet, à cause d'un ultime changement de plan, par-dessus le banc du jardin. Cette réapparition du premier lieu fauteur de troubles, suivie d'un fondu au noir, incite à reconduire l'aventure.

Tout au long de cette séquence, le montage affecte donc à des degrés divers chacune des trois strates activées : le site représenté au sein de l'image interne, la salle de projection fictive et le personnage médian. Les divers changements de plans pro-

duisent sur la première une succession de ruptures, d'autant plus fortes que les lieux convoqués sont, géographiquement, hétérogènes entre eux. A l'inverse, qu'ils s'appliquent à l'image entière ou atteignent seulement le film interne, ces changements ne modifient pas la salle, toujours présentée sous le même aspect. K, par sa position intermédiaire, combine les deux modalités. En premier lieu, il appartient réellement à chacun des sites qui l'accueille, puisque son insertion ne provient pas de la superposition de deux images distinctes, mais bien, à chaque fois, d'une unique prise de vues, dont la projection, refilmée ensuite avec la salle, génère la composition globale définitive. En second lieu, comme à chacune des interruptions, ses mouvements se raccordent, grâce au montage, de manière, certes contrariée, mais progressive, il appartient non moins, à cause de la continuité dont il témoigne toujours, à l'espace de la salle. Davantage, si K peut être solidaire de ces deux spatialités, a priori hétérogènes, c'est parce qu'elles ont une surface en commun : l'écran interne, à la fois élément référentiel de la salle fictive et support matériel des sites d'accueil projetés. En d'autres termes, ce dispositif déjoue l'illusion référentielle en rappelant que, loin d'être transporté d'un lieu à un autre, K fait du sur-place sur une surface. Nul doute que le retour du jardin initial au terme de l'excursion n'emblématise pareil piétinement.

Nul doute, également, que cette stratification était, à l'époque, amplifiée par le rôle de la musique, puisque les instrumentistes vus et entendus dans la salle réelle (celle où *Sherlock Junior* était projetée) redoublaient l'image des musiciens de la salle fictive (celle où *Hearts & Pearls* est montré). De ce fait, la musique entendue était simultanément liée aux deux salles. A la salle réelle, d'une part, puisque les musiciens qui s'y trouvaient constituaient manifestement la source effective des sons émis. A la salle fictive, d'autre part, aussi bien référentiellement que rythmiquement ; référentiellement d'abord, dans la mesure où les deux ensembles de musiciens comprenaient au moins un instrument identique, de préférence le piano, très visible à l'écran, car le son entendu s'échangeait alors, totalement ou en partie, avec le groupe instrumental filmé sur lequel le regard se focalisait ; rythmiquement ensuite, lorsque les musiciens réels tentaient, par leurs gestes, d'être synchrones avec le groupe fictif. Appartenant ainsi aux deux salles mises en présence, la musique entendue acquérait donc un statut équivoque, redoublant celui de K, situé à la limite de deux autres espaces antagonistes. Jusque-là réduite à un simple rôle d'accompagnement qu'elle continuait de tenir pour le film interne, la musique exécutée en direct devait, avec cette séquence, être capturée par l'image globale tout en lui restant extérieure. Les projections actuelles, muettes ou sonorisées sur bande, amputent évidemment le dispositif de cet ultime degré.