HAL
open science

Pour une analyse “ par cadre ”

Loig Le Bihan

To cite this version:

Loig Le Bihan. Pour une analyse “ par cadre ”. Séminaire du groupe Analyse, université Paul Valéry-Montpellier 3 “ Actualité esthétique du cinéma et de l’audiovisuel ”, Feb 2014, Montpellier, France. hal-01823519

HAL Id: hal-01823519

https://hal.science/hal-01823519v1

Submitted on 26 Jun 2018

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

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

Pour une analyse « par cadre »

A propos de *Vertige de la description* de Jessie Martin

(éd. Forum/Aléas, 2011)

L'ouvrage de Jessie Martin, *Vertige de la description*[1], constitue à mon sens un apport important au champ des études cinématographiques en termes de méthodologie de l'analyse filmique. Consacrant son étude à la question complexe de la « description », l'auteure fait en effet le pari de restreindre la finalité de l'acte descriptif au seul horizon de l'interprétation. A cette condition l'efficace particulière du travail descriptif repose non dans l'acte de dénotation de type « pré-iconographique » (Panofsky) – ce qu'elle nomme la description « déictique » ou « objective » – mais dans un travail d'invention, c'est-à-dire tout-à-la fois de découverte et d'élaboration, d'évènements (narratifs et/ou esthétiques) qui constitueront les amorceurs potentiels du travail interprétatif en ouvrant le jeu de la signifiance – ce qu'elle nomme la description « épiphanique ».
L'apport principal de Jessie Martin ne réside pas tant dans cette « éthique » de la description qu'elle hérite vraisemblablement de Jacques Aumont[2] mais dans la solution méthodologique proposée à l'analyste pour échafauder les conditions d'invention de ces évènements. En effet, se rendre sensible aux « évènements » filmiques qui viennent scander ou déranger la sémiose « ordinaire » du film et l'ouvrir aux effets de signifiance ou de représentance, suppose de pouvoir établir cet « ordinaire du film » à la fois dans sa globalité mais aussi à des échelles plus fines. Elle se propose donc d'importer dans le champ des études filmiques une notion élaborée dans celui de la sociologie par Erving Goffman, celle de « cadre »[3].
La notion de « cadre » qui, dans son champ d'origine désigne des sortes de « modèles cognitifs » de compréhension immédiate de situations « mondaines » que les individus façonnent et mémorisent dans leur commerce avec leur environnement, devient ainsi, sous la plume de Jessie Martin, une notion « gigogne », alternative à celles de séquence ou de segment et qui s'en distingue essentiellement pas sa dimension non plus syntagmatique mais paradigmatique. Penser le film non plus en termes d'*ordre séquentiel* mais d'*ensemble de cadres* permettra d'établir l'ordinaire du film à plusieurs échelles, de rendre plus aisé le repérage des « évènements » filmiques mais également de relancer le travail d'analyse « par segment » et « par contexte »...

Qu'est-ce que l'analyse « par cadre » ?

Ce que l'on pourrait appeler « l'analyse par cadre » (Jessie Martin utilise de mémoire une seule fois l'expression dans son ouvrage) consiste à déterminer des sortes de normes ou de règles gouvernant à la fois le régime poétique, la logique narrative et l'univers diégétique et

[1] Cf. J. Martin, *Vertige de la description. L'analyse de films en question*, Udine/Lyon, éd. Forum/Aléas, coll. « Cinéthesis », 2011.
[2] Cf. J. Aumont, *A quoi pensent les films*, Paris, éd. Séguier, coll. « Noire », 1996.
[3] Cf. E. Goffman, *Les cadres de l'expérience* (1974), Paris, éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1991.

ce aussi bien à l'échelle du film dans sa globalité que, plus localement, à l'échelle de parties plus ou moins étendues, répétitives ou « intégrées ». Toute la difficulté d'utilisation de la notion goffmanienne de « cadre » telle que retravaillée par Martin réside dans la souplesse définitoire. La notion de cadre se déplie ainsi pour l'auteure en une série de prédications qui viennent en compliquer l'utilisation. Jessie Martin parle ainsi aussi bien de cadre « primaire », de cadre « général », de cadre « particulier », de cadre « d'activité », de cadre de « description » ou de « compréhension », de cadre « modalisés » par l'irruption d'un évènement, d'évènements producteurs de cadre… La fluctuation du lexique donne ici une indication quant à la souplesse de la notion et à sa nature « gigogne » mais contribue à rendre la première lecture de l'ouvrage quelque peu malaisée. On peut donc tenter de faire quelque lumière sur l'utilisation de ces différentes expressions.

La logique cette « analyse par cadre », comme je l'ai indiqué en introduction, consiste à repérer à l'échelle du film et de ses parties une sorte de régime poétique, fictionnel et narratif « ordinaire » afin, par contraste, de mieux faire surgir les « évènements » formels, narratifs et/ou diégétiques qui constituent toujours des points de singularités qui font rupture ou « relief » dans cet ordinaire et qui, en quelque sorte, ouvrent la brèche de la signifiance. Mais, à la mesure de la complexité que peuvent présenter tel ou tel film dans la « régulation » de leur ordinaire poétique, narratif et fictionnel, la logique de la notion de cadre est de pouvoir se scinder et se qualifier à loisir afin de s'adapter aux cas. Jessie Martin distingue donc plusieurs niveaux et types de cadre selon la logique qui prévaut à leur « invention ».

Dans un premier temps, elle utilise l'expression de « cadre de description » (ou de « cadre de compréhension ») à chaque fois qu'elle cherche à insister sur la *fabrique du cadre par l'analyste*. Le cadre, tout comme l'événement, est à inventer et n'est pas entièrement prédéterminé par le film. Il ressemble en cela à la « lexie » barthésienne, c'est-à-dire à une unité de lecture[4]. De plus il dépend de la compréhension initiale d'un analyste qui se fabriquera un schème mémoriel d'un cadre à partir du repérage d'un certain nombre d'éléments agrégés (ce que je proposerai *infra* de nommer les *emblèmes*). Le schème mémoriel ainsi élaboré permettra la reconnaissance des autres occurrences du cadre. Lorsqu'au contraire elle parle de « cadre d'activité », c'est pour insister sur *ce qui donne sa cohérence interne au cadre sur le plan du contenu*, que ladite activité soit de l'ordre d'une action, d'une situation selon la logique narrative, ou d'un développement motivique selon une logique plastique ou figurative.

L'opposition qu'elle instaure ensuite entre « cadre primaire » et « cadre secondaire » s'établit sur l'axe chronologique. En effet, ce qu'elle nomme cadre primaire correspond à la première occurrence d'un cadre sur l'axe chronologique du film, même si la reconnaissance de ce cadre primaire ne se fera bien souvent que lorsqu'un cadre « secondaire » viendra attester de la « répétition » du cadre primaire et consolider son statut. Le cadre secondaire présente la particularité, donc, de répéter le cadre primaire. Or il est très rare que le cadre primaire soit répété à l'identique ou quasiment à l'identique dans des occurrences secondaires (à part peut-être dans le film « à dispositif ») et bien souvent il fait évoluer ce cadre primaire : soit par « gradation » (le cadre primaire est en quelque sorte développé, enrichi, détaillé dans ses occurrences secondaires) ; soit par « modalisation » (le cadre primaire est modifié par l'irruption d'un événement qui parfois participe à tel point de la transformation du cadre dans lequel il survient qu'il produira un nouveau cadre) ; soit – je

[4] Cf. Roland Barthes, *S/Z* (1970), Paris, éd. du Seuil, coll. « Points », 1976.

propose de l'ajouter même si Jessie Martin ne l'expose pas clairement – par « intégration » (un cadre partiel secondaire, dans son développement ou dans son déploiement pourra en quelque sorte se révéler comme partie prenante d'un cadre « général » autre que celui qui subsume le cadre partiel primaire…).
Enfin la distinction entre « cadre général » et « cadre particulier » est celle d'une sorte de hiérarchie normative entre un cadre de grande ampleur – en règle générale le film fixe dès les premières minutes son régime poétique, narratif et fictionnel global – et un cadre plus restreint en ampleur mais obéissant *a priori* aux mêmes régimes poétique, narratif et fictionnel, aux grandes « lois » du film.

Du *cadre scénique*, l'exemple de *Vertigo* (Alfred Hitchock, 1958)

Ce que je propose de nommer le *cadre scénique'* – en adaptant à des fins pédagogiques ce que Jessie Martin appelle le cadre « d'activité » ou « particulier » selon qu'elle se rapporte à son contenu ou à sa « dimension » – se compose de manière générique à partir de l'association : 1° d'un *environnement*, c'est-à-dire d'un lieu ou un milieu, un ou des décors dont la disposition et la scénographie seront en quelque sorte et a priori déterminés à partir d'une première occurrence, celle du cadre scénique primaire ; et/ou 2° d'une *situation narrative*, c'est-à-dire d'une activité menée par des agents, les personnages, qui peut être de tous ordres (conversation, action déterminée et repérable et accompagnée de choix corrélés de mise en scène et de jeu actoral…) ; et/ou 3° d'une *configuration filmique*, c'est-à-dire de choix repérables et relativement « forts » en termes formels : choix de montage, de cadrage (au sens technique), de travail d'éclairage *et caetera*.
Il est à noter qu'*un cadre scénique peut être déterminé et isolé à partir d'un seul de ses composants* : un environnement et sa scénographie, une activité et sa mise en scène, voire des choix marqués en termes de traitement filmique peuvent à eux seuls constituer un « cadre particulier ». Ainsi Jessie Martin analyse-t-elle un film d'Andreï Tarkovski, *Nostalghia* (1985), en précisant la manière dont le cadre qu'elle nomme « du cheminement » se déploie dans tout le film au travers d'activités de marche impliquant divers personnages qui adoptent différentes trajectoires, dans divers environnement. Ainsi peut-on considérer, autre exemple, que le traitement marqué de la couleur dans un film comme *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), et notamment cette association de vert et de rouge qui « contamine » plus ou moins plusieurs séquences, les fait s'associer en un même cadre, qui exclura de fait certaines séquences où ce travail chromatique est absent. Pour autant et en première approximation on peut considérer que la plupart des films de fiction « travaillent » la construction de cadres scéniques dans l'association de ces trois types de composants que sont *l'environnement*, la *situation narrative* et la *configuration filmique.*
La première occurrence d'un cadre est en en règle générale l'occasion pour l'analyste de la compréhension de son organisation interne, de ses limites, de ses éléments déterminants et du même coup de la fixation en mémoire, sous forme d'engramme, de ce que Jessie Martin nomme un cadre « primaire ». Mais, malgré la cristallisation de ce cadre primaire, les cadres scéniques primaires pourront se voir reconduits, étoffés ou encore « modalisés » par un ou des « évènements ».

PROJECTION :
Extraits de *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958

- « Chez Ernie 1 » : le cadre primaire du restaurant puis l'événement du *raptus* amoureux qui modalise et fixe un autre cadre, celui « du portrait » (00 :16 :10 à 00 :17 :43)
- « Chez Ernie 2 » : répétition du cadre primaire du restaurant mais absence du « portrait » (01 :25 :22 à 01 : 27 :27)
- « Chez Ernie 3 » : présence de la « même » femme mais certains éléments manquent (01 :38 :09 à 01 :38 :51)
- « Dans la rue » : le portrait incomplet (01 :27 :51 à 01 :28 :26)
- « Chez la fleuriste » puis « Au cimetière » (01 :17 :43 à 00 :23 :51)

Au travers de ces extraits de *Vertigo*, on voit très clairement une « logique de cadre » se mettre en place à l'échelle du film, très calculée, et qui fait de ce film presque un manifeste pour l'analyse par cadre. Le film nous présente d'abord cette scène essentielle de la rencontre « visuelle » entre le personnage de l'enquêteur joué par Cary Grant et celui de Madeleine dans le fameux restaurant « Chez Ernie ». Ce moment est celui d'un *raptus* amoureux pour Scottie. Mais cette scène est aussi l'occasion d'une « fabrique » d'un cadre pour le spectateur à partir de certains éléments emblématiques (la couleur rouge du lieu, l'assemblée des convives tous en costumes sombres, dans laquelle seule la robe verte de Madeleine tranche : Ill. 1). On se souvient que la seconde partie du film tourne autour d'une obsession pour le personnage principal qui cherche à retrouver la mémoire en se rendant à nouveau notamment dans ce même lieu du restaurant. Il ressasse et cherche ostensiblement à « revivre » des moments perdus. La première répétition du cadre primaire « Chez Ernie » par exemple se fait de manière prononcée par le retour d'un plan « emblématique » : le plan d'ensemble montrant l'entrée du restaurant (Ill. 2 & 3). On se souvient aussi que Scottie, alors qu'il se trouve fort opportunément devant la devanture d'une fleuriste autrefois « visitée », croît retrouver « sa » Madeleine sous les traits d'une passante (Ill. 4, 5, 6). Il cherche ensuite à lui faire endosser à nouveau « son » rôle et l'emmène chez Ernie mais on devra constater dans cette troisième occurrence du cadre (et avec elle, dont la moue dit le désappointement) que le fait de se retrouver ensemble dans ce lieu ne suffit pas à la reconstitution de la « magie » du cadre primaire pour les personnages (Ill. 7, 8, 9). Malgré la restauration de l'environnement du cadre « Chez Ernie », certains éléments essentiels manquent en effet pour qu'un autre cadre, celui « du portrait », puisse lui être restauré. En premier lieu, elle ne porte pas la bonne « tenue », ni n'est coiffée de la bonne manière. En effet, si c'est au sein du cadre primaire « Chez Ernie » que Scottie découvre pour la première fois le « portrait » de Madeleine, sous la forme d'un événement (Ill. 10, 11, 12) qui littéralement, lui « tourne la tête », celui-ci se répète ensuite en quelques variantes qui toujours impliqueront la même femme et qui conduit à partir d'un « événement » à la fabrique d'un nouveau cadre, celui « du portrait », certes variable dans les lieux de ses réitérations (aussi bien chez la fleuriste qu'au cimetière) mais fixant une certaine configuration visuelle alliant le profil dessiné du visage de Madeleine filmé en plan rapproché à la flamboyance d'une image veloutée d'une opposition chromatique de rouge et de vert (Ill. 13, 14, 15 & 16, 17, 18). Ce que le film d'Hitchcock met en évidence c'est que les « cadres », même s'ils sont susceptibles de variations, sont néanmoins affaire de cristallisation d'éléments emblématiques nécessaires à la reconnaissance.

Les composants du *cadre scénique*

La reconduction, le déploiement et la « modalisation » du cadre scénique se fait à partir de l'association d' « éléments » de différentes sortes. En extrapolant les propositions de Jessie Martin (qui n'utilise dans le vocabulaire proposé ci-après que le mot « événement »), je vous propose la typologie suivante pour ces divers « éléments ». Le cadre scénique se constituera donc : 1° d'*emblèmes*, c'est-à-dire des éléments répétitifs et marqués du cadre (ce peut-être un ou des plans « marqués » : une activité repérable et réitérée, un motif, un « décor » caractéristique filmé systématiquement de la même manière dans toutes les occurrences du même cadre… qui formeront des balises permettant de « restaurer » la mémoire du cadre primaire chez le spectateur (et l'analyste). Les éléments que je propose de nommer des « emblèmes » sont responsables de la « reconduction » d'un cadre en ce qu'ils l'indexent et en permettent la reconnaissance immédiate. C'est pourquoi les éléments emblématiques seront forcément associés et en quelque sorte cristallisés dès la première occurrence du cadre scénique ; 2° de *formants*, c'est-à-dire des éléments qui peuvent être nouveaux ou différents d'une occurrence à l'autre d'un même cadre mais qui resteront cohérents avec le cadre scénique primaire en le prolongeant ou le développant (des parties de décor non aperçues dans les premières occurrences du cadre mais respectant la cohérence scénographique et diégétique, des actions non développées précédemment mais cohérentes avec la logique narrative du cadre, des choix de mise en scène prolongeant de manière « logique » ceux des premières occurrences du cadre). Les éléments que je propose de nommer des formants, en empruntant le terme à la linguistique, participent essentiellement du « déploiement » ou de l'évolution du cadre, en le « remplissant » de manière cohérente ; et, le cas échéant, 3° d'*évènements* (diégétiques et/ou esthétiques), c'est-à-dire des éléments marqués qui tout en étant relativement intégrés dans le cadre y feront rupture, viendront le déformer en faisant surgir une singularité dans le cadre « ordinaire » formé par l'association répétitive d'« emblèmes » et le déploiement cohérent de « formants ». Ce peut-être une action incongrue dans la logique narrative du cadre, un événement inattendu dans le cadre de la logique fictionnelle, un choix de mise en scène inhabituel, une incohérence ponctuelle dans le traitement des décors, des accessoires... Ce que Jessie Martin nomme des évènements sont, selon elle, les éléments responsables de la « modalisation » du cadre.

Parmi les différents « types » d'éléments, le *formant* est l'élément à la fois le plus interchangeable et le moins nécessaire au repérage et à la construction du cadre, il constitue une sorte de brique dont la forme, la matière et la couleur seraient à chaque fois déterminés en fonction de la présence et des caractéristiques de ces autres éléments qui contiennent en quelque sorte l'« identité » du cadre et que sont les emblèmes. Pour un environnement dont les emblèmes seraient une couleur rouge particulièrement présente, une organisation scénographique basée sur l'association d'un bar et d'une salle peuplée de figurants en « costumes » de teintes homogènes – vous reconnaîtrez là l'environnement du restaurant « Chez Ernie » dans *Vertigo* – le dévoilement de recoins encore non-vus de l'environnement dans des occurrences ultérieures du cadre se fera à partir de la nécessaire adjonction à l'image de nouveaux éléments de décors et d'objets que l'on pourra nommer des « formants » à partir du moment où ils s'y fondront, comme on le dit d'un caméléon.

Au contraire de ce que j'ai appelé les *formants*, les « évènements » de Jessie Martin et ce que je propose de nommer les *emblèmes* entretiennent bien souvent une relation potentielle de « réversibilité ». L'événement se caractérise essentiellement par sa singularité à l'« échelle » du cadre. Il est la rupture, l'incongruité qui peut être soit narrative, soit

fictionnelle, soit formelle mais qui, toujours, introduit à l'intérieur du cadre une déformation ou un « relief » qui retient l'attention, qui attise la curiosité et conduit l'analyste sur la voie du travail interprétatif, le met éventuellement dans l'expectative d'une modalisation durable du cadre, la fabrique d'un nouveau cadre via la reprise de cette singularité en d'autres points du film. L'événement se caractérise encore par sa « ponctualité », c'est un phénomène localisé, discret mais qui ne peut être délimité *a priori* et qui entraîne toujours avec lui une sorte de « zone sensible ». Il est à noter qu'un événement peut demeurer singulier à l'échelle de tout un film mais que bien souvent il participe de la création d'un « réseau » motivique ou d'activités et qu'il pourra lui-même « précipiter » la naissance d'un nouveau cadre dans lequel il fonctionnera désormais non plus comme événement, mais comme emblème. Il arrive donc régulièrement qu'un élément lorsqu'il fera événement dans un cadre produise du même coup une telle modalisation du cadre qu'il en fera « naître » un nouveau ou que, transporté dans un autre cadre, il conduira à « jumeler » des cadres préexistants qui s'intègreront à un ensemble cadré plus importants (rappelons-nous la dimension « gigogne » de la notion). Mais à l'inverse, il est à noter qu'un élément participant de la logique de l'*emblème* pourra également en quelque sorte se transfigurer en *événement* dès lors qu'il sera soit « transformé » d'une manière significative dans une occurrence secondaire, tertiaire… du cadre scénique, soit « transporté » à l'intérieur d'un autre cadre scénique. Il arrive donc régulièrement qu'un événement n'apparaisse pas immédiatement comme tel à l'analyste car il se présente en quelque sorte sous le déguisement de l'emblème.

La description selon Jessie Martin consiste donc à distinguer les évènements et à les discriminer des autres éléments en les situant dans des logiques de cadres. En effet, le travail d'interprétation qui constitue la « visée » du travail descriptif prendra départ lui-même du repérage de ces évènements potentiellement inducteurs de suppléments de sens par rapport à celui « cadré » par la narration ou par l'iconographie. Dans les faits, il arrive bien souvent que l'analyste soit amené à repérer de manière intuitive les évènements *avant* les cadres, mais dans tous les cas l'aperception et la description aussi bien des évènements que des cadres suppose une sorte de « discipline » chez le descriptaire dans le repérage et la « construction » de cadres *ad hoc*.

Loig Le Bihan, février 2014-juin 2018
EA 4209 RIRRA 21
Univ Paul Valéry Montpellier 3, RIRRA 21 EA 4209, F34000, Montpellier, France

Ill. 1

Ill. 2

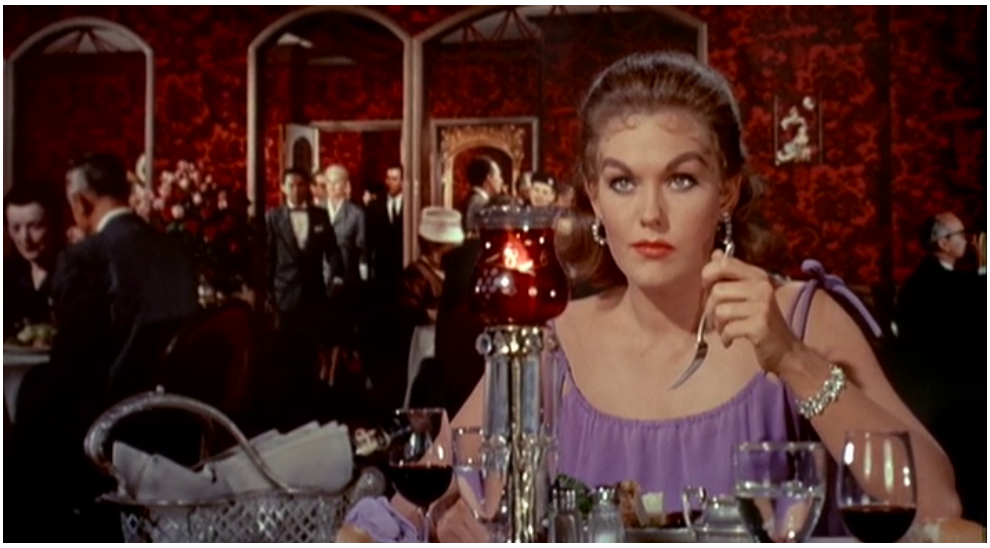
Ill. 3

Ill. 4

Ill. 5

Ill. 6

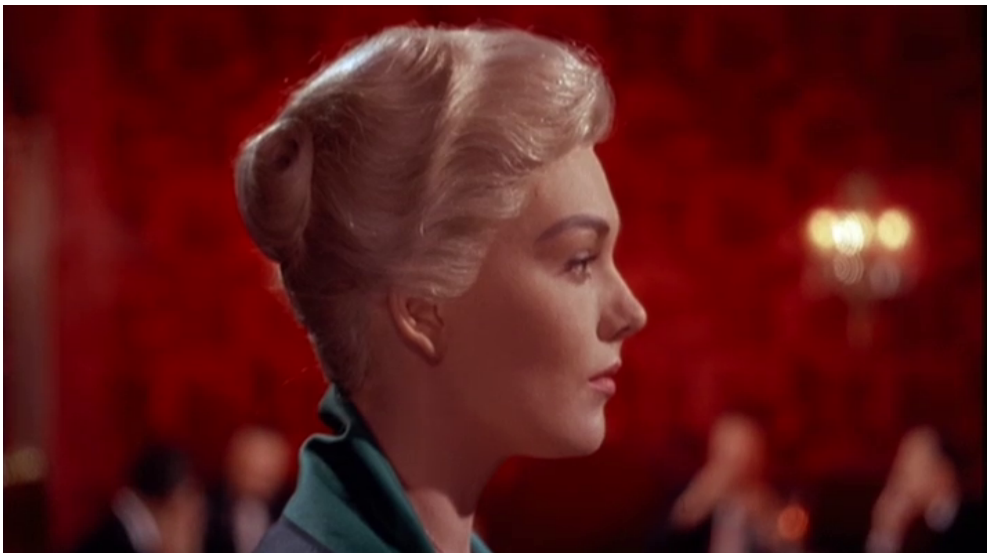
Ill. 7



Ill. 8

Ill. 9

Ill. 10



Ill. 11

Ill. 12

Ill. 13

Ill. 14

Ill. 15

Ill. 16

Ill. 17

Ill. 18