

## ***Le champ-contrechamp dans quelques exemples***

THE SECRET BEYOND THE DOOR, F. Lang  
LOST HIGHWAY, D. Lynch  
L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, A. Resnais  
CAUGHT, M. Ophuls

Nous nous servirons de l'extrait de THE SECRET BEYOND THE DOOR (F. Lang) comme de maître étalon de la figure.



Cet extrait permet de poser les bases du CHAMP-CONTRECHAMP : la figure consiste à mettre en rapport deux personnages et à montrer leur conversation par un échange, le plan passant de l'un à l'autre, dans un cadrage équivalent.

Mrs Lamphere entre dans une pièce qu'elle ne connaît pas (photogramme 1). Elle découvre petit à petit la demeure de son mari. A son regard répond le plan suivant, découvrant la secrétaire de son mari, un personnage énigmatique, qui était apparu à la fenêtre de la maison lors de l'arrivée de l'héroïne. Après cet échange de regard, assez lointain, les deux femmes se rapprochent (3) et discutent. L'échange a lieu très classiquement, sans évolution de la taille du plan, sans rupture dans l'enchaînement. L'aspect inquiétant de la secrétaire est souligné par sa présence massive (3 et 5). — voir pour le raccord dans le CHAMP-CONTRECHAMP la note 1.

---

« La figure de style la plus controversée fut sans conteste le CHAMP-CONTRECHAMP<sup>1</sup>, très utilisée dans le cinéma classique pour filmer notamment une conversation à deux personnages. [...] On reprochait, du point de vue de la mise en scène, la facilité paresseuse de ce ping-pong visuel. Il est amusant d'observer les solutions plus ou moins inventives des cinéastes utilisées pour éviter d'avoir recours à la figure décriée. »<sup>2</sup>

Certes, la figure est tellement usée qu'elle en est devenue un lieu commun ; néanmoins, son usage permet des variations qui font sens, et qu'il faut analyser : Qui parle, voit-on à l'image celui qui parle, où regarde le personnage, le cadrage évolue-t-il, si oui, sur quel personnage...

L'extrait choisi de LOST HIGHWAY se présente lui aussi comme un CHAMP-CONTRECHAMP basique : deux personnages se rencontrent, échangent, et la perception de l'un devient modifiée par cette rencontre. Une séquence à fort enjeu dans l'économie du film, qui introduit ici L'Homme Mystère.

Lynch isole ses deux personnages par le son, et c'est aussi le son le véritable enjeu de cette séquence : qu'entend-t-on, et où ? (c'est bien sûr une des questions du film, qui commence par l'audition de l'énigme « Dick Laurent is dead » générée par l'interphone sans que personne ne l'ait prononcée »).

L'Homme Mystère fait prendre conscience à Fred que l'univers filmique n'est pas un tout homogène en devenant un être filmique dont la voix peut être dissociée du corps qui la prononce. Existence de plusieurs corps ? Si l'on suit Michel Chion, cette voix laissée à elle-même devient un acousmètre (existe sans source physique montrée à l'écran) — voir à ce propos le livre de Guy Astic, cité en note 2.

*« L'homme Mystère exhibe 'le fantomatique entre les hommes' en rajoutant un corps de trop, une incarnation qui n'est pas là où elle devrait être »<sup>3</sup>*



Cet échange étrange est pourtant mené dans un CHAMP-CONTRECHAMP classique. Le choix de Lynch de ne pas montrer les deux personnages en même temps (≠ SECRET...) rajoute cependant à l'étrangeté de la séquence, déjà induite par le traitement sonore.

En effet, l'ambiance sonore rompt brutalement à l'approche de l'Homme Mystère. L'entourage est étouffé quant au son mais aussipar le choix de la focale « *qui brouille l'arrière-plan [...]. A bien observer dans les gros plans de l'Homme Mystère le fond estompé dans la moitié gauche du cadre — là où précisément, juste avant, se trouvait une lampe posée sous un tableau regardé de près par un convive —, on apercevra une tache. C'est une aura jaune, ténue mais insistante au regard, qui pourrait signifier la survivance du monde référentiel transformé en théâtre d'ombres.* »<sup>4</sup>

L' effet de *softening* visuel et sonore permet donc d'isoler les deux personnages, de rendre l'entrevue fantastique, mais peut-être dans un certain sens de s'approcher du point de vue de Fred.

Pour accentuer ce décrochage, l'équilibre dans le champ-contrechamp est rompu par le changement d'angle au milieu de l'échange. Lorsque... le cadre —c'est alors Fred qui est dans le champ— bascule, accentuant la contre plongée sur le personnage.

autre extrait, L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD.

Même figure de style, encore traitée très classiquement, mais avec la préciosité du cadrage qui caractérise ce film : le premier plan met en parallèle les deux personnages grâce au reflet du miroir.

Cependant, et c'est toute la problématique du film, le troisième plan du CHAMP-CONTRECHAMP rompt l'eurythmie en regroupant les deux personnages, et l'on remarque avec étonnement que la robe de la femme a changé, que nous passons dans un autre espace-temps, ce qui remet en cause l'équilibre de l'échange acquis précédemment.



Vincent Pinel s'amuse, dans l'extrait cité en exergue, des trouvailles des cinéastes pour contourner le CHAMP-CONTRECHAMP.

Nous avons choisi un extrait qui applique un détournement assez fin de la figure. La séquence de CAUGHT (M. Ophuls) débute et se clôt par un triple mouvement de

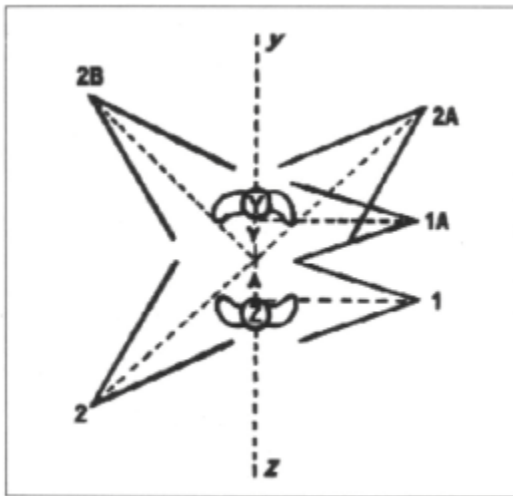
caméra : d'abord un travelling de haut en bas qui s'accompagne d'un panoramique vers la gauche, puis la caméra pivote vers la droite. Ainsi on découvre tout d'abord le bureau vide, puis successivement les deux hommes qui se font face, deux médecins qui se demandent où a pu passer leur secrétaire.

La séquence se poursuit par un échange très classique, mais ce triple mouvement, qui marque fortement l'énonciation, donne une place centrale au bureau de la secrétaire. La pirouette stylistique renforce son absence, d'autant qu'elle ouvre la séquence, et qu'elle la clôt dans une parfaite symétrie.

**Jerome.PEYREL**

---

<sup>1</sup> pp. 74-75, Le champ-contrechamp



[angles 1 et 1A] = technique primitive = littéralement champ contre champ.

« comme il s'agit d'enregistrer deux champs opposés, il semble *a priori* logique de placer l'appareil à l'opposé sur le même axe, à 180° donc, pour avoir z de  $\frac{3}{4}$  face et y en amorce [angle 2A]. Pourtant la succession 2-2A est déroutante pour le spectateur : y et z semblent ... regarder dans la même direction (les regards ne *croisent* pas et les plans *raccordent* mal).

<sup>2</sup> LE MONTAGE, L'ESPACE ET LE TEMPS DU FILM, *Vincent Pinel, Cahiers du cinéma / CNDP, coll. les petits cahiers, 2001*

<sup>3</sup> LE PURGATOIRE DES SENS, LOST HIGHWAY DE DAVID LYNCH, *Guy Astic, Dreamland, 2000*

<sup>4</sup> *ibid*