

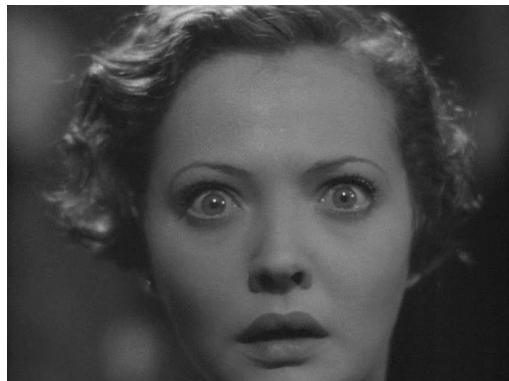
le regard à la caméra



1



2



3



4

Le regard à la caméra, c'est bien connu, va à l'encontre de la bienséance cinématographique car il rompt l'illusion diégétique en révélant au spectateur d'une part le hors-champ situé de son côté – mais jusqu'ici tout va bien –, mais surtout le hors-cadre, à savoir qu'entre lui et l'histoire en train de se dérouler s'est tenue une caméra, et donc que ce ne sont pas des personnages en face de nous, mais des acteurs, etc... Il constitue une adresse au spectateur particulièrement dérangeante, remettant en cause sa quiétude, interrogeant son regard...

une adresse au spectateur

« Pour nombre d'auteurs, écrit Marc Vernet dans un chapitre intitulé *Le Regard à La Caméra* (voir en fin de document - références bibliographiques A), c'est par l'absence du regard à la caméra, par son évitement systématique que se définit le cinéma narratif ». Marc Vernet s'attache à mettre en doute cette règle établie, en listant les cas qui vont à son encontre (notamment la comédie musicale).

Le cinéma de Fritz Lang sied particulièrement à cette mise en cause, car l'emploi du regard à la caméra dans son cinéma, dans FURY en particulier, est développé assez fortement (le chapitre cité plus haut s'ouvre d'ailleurs sur un photogramme du TESTAMENT DU Dr. MABUSE) et dans des objectifs assez divers.

Dans les exemples proposés ci-dessus, il s'agira effectivement de distinguer les regards à la caméra qui dévoilent un hors-champ que le spectateur peut identifier (1 : les frères de Joe auxquels il s'adresse ; 3 : Joe au milieu des flammes), et ceux qui ne communiquent aucunement avec un contrepoint (4, que l'on peut interpréter comme une trace du traumatisme de Katherine ; 2, où très clairement, Joe regarde le spectateur). En effet, peut-on parler dans les cas 1 et 3 de regard à la caméra ? S'il trouve ces fois-ci une justification plus, disons, raisonnable, il n'empêche que l'effet produit sur le spectateur est sensiblement le même. Même si Joe s'adresse à ses frères, c'est aussi à nous, spectateurs, qu'il

adresse sa tirade (1) : « on ne peut pas s'empêcher de se sentir visé. Mais qu'est-ce que cela veut dire ? Tout simplement que le spectateur se trouve mis à la place de la foule hystérique et meurtrière » (Reynold Humphries C). Plutôt peut-être, le spectateur est-il pris à parti, simplement en tant que spectateur, en tant que salle équivalente à une foule, réagissant elle aussi à des impulsions induites par le spectacle. Humphries fonde la quasi totalité de son analyse sur le fait que le cinéma de Lang (période américaine) est une mise en cause du regard du spectateur sur ce qui lui est donné à voir. Le regard à la caméra participe pleinement de cette remise en cause, en s'adressant frontalement, d'un air de défi, au spectateur (image 2).

Pascal Bonitzer, dans un article intitulé *Les Deux Regards* (B) veut différencier le regard à la caméra qui veut « faire du regard l'objet du fantasme », « un discours de maîtrise », l'autre qui « constitue le symptôme d'un blocage, d'une paralysie du corps cinématographique », à cause duquel « on déchante ».

La maîtrise d'un Lang pousserait à penser que les regards à la caméra dans ses films, dans FURY, relèvent du premier type développé par Bonitzer ; néanmoins, on déchante aussi dans tous les exemples relevés, mais en général, ce sentiment participe de la diégèse même. Donc, tout bien pesé, le regard à la caméra (en)chante autant qu'il dé(sen)chante.

L'influence allemande

Le regard à la caméra, s'il tend à devenir tabou dans la grammaire classique hollywoodienne était monnaie courante dans le cinéma primitif, et tout au long de la période 'muette'. Dès L'ARRIVÉE DU TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (1986), où les passagers descendant du train regardent la caméra avec un oeil intrigué, le fait est accepté que la caméra, le regard du film, fait partie intégrante de l'image même, et qu'elle peut être signalée comme telle dans le cours de l'histoire. Certes, la dimension documentaire du film gomme quelque peu l'effet du regard à la caméra.

De même dans certains films de Méliès (L'HOMME A LA TÊTE EN CAOUTCHOUC - 1901 par exemple) ou dans les films Edison (BUFFALO DANCE - 1894*). De fait, le procédé est particulièrement fréquent ; les réalisateurs en jouent (en profitant de l'effet produit pour effrayer les foules), comme dans le fameux plan de THE GREAT TRAIN ROBBERY* (Edwin Porter - 1903). Si le regard à la caméra participe ici pleinement de la dimension foraine du cinéma, dans un film comme KID AUTO RACES IN VENICE* (Henry Lehrman - 1914), célèbre pour contenir la première apparition de Chaplin à l'écran dans son costume devenu célèbre, le procédé insinue une réflexion un peu plus profonde sur le cinéma lui-même. Le personnage interprété par Chaplin vient se placer devant une caméra tentant de capter une course de voiture. Petit à petit, le film qui s'annonçait comme un documentaire dérive sur le personnage et devient une comédie. C'est par le regard caméra que le personnage capte la caméra, le public, et peut faire son show d'acteur, peut permettre à la fiction de commencer.

Comme on vient de le voir, si le regard à la caméra participe de la dimension documentaire du cinéma, il peut aussi bien devenir la clé de la

fiction dans le film. Dans un cinéma hautement fictionnel par exemple, le regard à la caméra est un code habituel, à savoir le cinéma horrifique ; il se trouve que c'est le cinéma allemand qui en pose les bases, aux travers des influences croisées du metteur en scène de théâtre Max Reinhardt, et du mouvement expressionniste (lire à ce propos Lotte H. Eisner, *L'Ecran Démoniaque*, Ramsay poche cinéma, 1985).

Ces regards à la caméra, auxquels s'intéresse Humphries quant à la période américaine de Lang, sont donc déjà bien présents dans les films allemands de Lang, qui participe pleinement de l'essor de cette cinématographie au confluent des deux influences citées ci-dessus.

« CALIGARI nous montre dans le début du film le docteur démoniaque marchant droit vers la caméra et redressant son corps replet dans une attitude menaçante : l'espace d'une seconde, son visage s'enfle diaboliquement » (Lotte H. Eisner, op. cit.).

Dans la période allemande de Lang, le regard à la caméra marque souvent (comme dans notre image 3) l'étonnement tragique du personnage, ou la folie criminelle (pour Mabuse, ou Rotwang dans METROPOLIS - image 12), dont Lang rapproche Joe pris dans sa folie vengeresse (images 1 et 2). Rapprochons également Mabuse ou Rotwang - tous deux interprétés par Rudolpf Klein-Rogge - des contrebandiers de MOONFLEET (7), image d'une folie cette fois toute sympathique, ou le regard de Siegfried (9) de celui de Eddie (14) dans YOU ONLY LIVE ONCE.



5



6



7

faire face à la mort

Car l'un des points communs à toutes les images proposées ici, et à bon nombre d'autres exemples du regard caméra, c'est que l'acteur fait face à la mort, mort qu'il planifie (Joe 2, Rotwang 12) ou mort devant laquelle il est frappé d'étonnement (Freder 11, Katherine 3...) ou en train de prendre conscience de son caractère tragique (Kriemhild 10, Katherine encore – dans l'image 4, Eddie 14). « *Le regard à la caméra est un regard ambigu parce qu'il est un compromis entre la bonne et la mauvaise rencontre. Aussi trouvera-t-on, dans le film classique, le regard à la caméra dans deux types de situations opposées : la rencontre amoureuse, et le rendez-vous avec la mort* » (Vernet A).

Plus qu'au spectateur, c'est au lieu du regard que semblent s'adresser Katherine ou Kriemhild ; de même, le majordome du baron Told dans MABUSE DER SPIELER qui, ayant constaté le suicide de son maître, suffoque dans un regard à la caméra, pris de panique devant la tournure

que prennent les événements, comme si les personnages pointaient par leur regard la responsabilité de l'instance énonciative.

En revanche, s'il y a véritable adresse au spectateur dans le regard à la caméra, il s'agit alors d'un discours qui prend le pas sur la diégèse, qui la rompt véritablement (les exemples les plus éclairants sont à chercher chez Godard – PIERROT LE FOU, ou LA CHINOISE). Or il n'y a peut-être pas rupture diégétique dans les regards à la caméra de Joe – par exemple, mais plutôt une pose, peut-être à rapprocher de certains apartés au théâtre. C'est une sorte de stase diégétique, durant laquelle, plus qu'avec le spectateur, le personnage communique avec le regard du film (il peut y avoir ocularisation interne, et ce regard emprunter celui d'un personnage – ou bien ce regard peut-il être assimilable à celui du spectateur, ou pas), s'adresse à une instance supérieure régissant le destin des personnages.

Plus qu'au spectateur, il s'agit ici d'une communication tragique avec les dieux. On rejoint l'idée que le regard à la caméra, c'est faire face à la mort.



8



9



10

Autant dans la rencontre amoureuse, fût-elle manquée, le personnage, par son regard de désir s'adresse à un autre regard désirant (LE TESTAMENT DU Dr. MABUSE 13) – regard qui s'ajoute à celui, désirant aussi, du spectateur –, ou son regard de désir renvoie à un désir de regard (si le désir est déçu – comme dans NIBELUNGEN, quand Attila regarde, en regard à la caméra, Kriemhild désirée, image 8). Dans la rencontre

amoureuse, le plus souvent, le regard à la caméra peut être ramené au niveau diégétique, au niveau du personnage vers lequel s'exprime le désir.

Dans « *le rendez-vous avec la mort* », le regard à la caméra s'adresse le plus souvent au regard du film, à un au-delà de la caméra (YOU ONLY LIVE ONCE, par exemple – image 14), à l'instance supérieure que Christian Metz a appelé le Grand Imagier.

Jerome.PEYREL



11



12



13



14

références bibliographiques :

A. Marc Vernet, *Figures de l'Absence*, cahiers du cinéma, 1988

B. Pascal Bonitzer, *les deux regards*, in Cahiers du Cinéma n°275, avril 1977

C. Reynold Humphries, *Fritz Lang cinéaste américain*, albatros, 1982

références des photogrammes :

1, 2, 3 et 4 : FURY (1936) – dvd édité par mgm

5 : M (1931) – dvd édité par opening

6 : MABUSE DER SPIELER (1922) – dvd édité par mk2

7 : MOONFLEET (1955) – dvd édité par mgm

8, 9 et 10 : DIE NIBELUNGEN (1924) – dvd édité par mk2

11 et 12 : METROPOLIS (1927) – dvd édité par mk2

13 : DAS TESTAMENT DES Dr. MABUSE (1932) – dvd édité par opening

14 : YOU ONLY LIVE ONCE (1937) – dvd édité par studio canal

* ces films sont visibles sur <http://www.archive.org>