

MICHEL FLACON

Propos sur le travelling

Il fallait bien que le cinéma, au cours d'une de ces nombreuses crises de croissance par quoi l'on progresse d'âge bête en âge mûr, apprît à marcher. Il était insupportable que la caméra, dos au mur, résignée, attendît passivement le furieux marteau-pilon des locomotives de la Ciotat, et que le regard de cet œil de verre, pour embrasser le monde extérieur, dût sans cesse procéder par soubresauts et mutations brusques. De cette infirmité naquit le travelling, c'est-à-dire l'invitation au voyage, le droit de bouger, la permission de ne plus avancer par saccades, sur trois pattes de batracien maladroit, du plan général au plan rapproché, mais de procéder, au long d'un réseau de rails qui desservaient chaque recoin du plateau, par glissements prestes ou lentes évolutions; bref de modifier *sans discontinuité* le point de vue sur les choses. Faut-il voir uniquement, dans cette conquête de la mobilité, la chance d'une démarche plus souple pour l'appareil, d'une fatigue moindre pour l'œil, et pour l'esprit, qui répugne à fragmenter, d'un confort supplémentaire? Il y a meilleur profit à tirer du travelling qu'une solution de paresse, et il y faut chercher d'autres mérites qu'une simple facilité de déplacement. En termes différents, fallait-il inventer le chariot pour que la caméra parcourût sans à-coups la distance du point de départ au point d'arrivée, de la table de bridge au cosy-corner, des yeux du jeune premier à la chute d'épaules de la jeune première, du désir à l'objet désiré? Même dans cet exemple voulu sommaire, on voit bien que l'appareil fait plus que se dégourdir les jambes, que le mouvement n'a d'intérêt que chargé de sens, qu'en pareille occurrence travelling signifie non seulement voyage, mais enquête. A partir d'un regard masculin un peu brillant, la caméra qui connaît la consigne (cherchez la femme), prend la piste.

se faufile peut-être parmi des chaises, des tables et des boiseries, pour aboutir au gibier. Voilà jetée l'amorce des passions et des jalousies; voilà la guerre allumée. Il a suffi d'une reptation un peu longue (le temps de nous appâter, de nous faire présenter quelque chose) parmi des meubles Lévitane, de deux prunelles à un décolleté. On voit par là que dans le travelling la notion d'espace parcouru compte moins que la notion de découverte, de mise en rapport; que le mouvement pour lui-même, et sa capacité de déplacer les lignes, sont moins intéressants qu'un certain pouvoir de signification dramatique. Tout cela pour en terminer avec cet emploi du travelling comme dérivatif au plan fixe, comme heureuse occasion de variété, comme tournure de style plus dégagée (habitude, entre autres, des grands faiseurs du film américain, où prévaut de plus en plus la technique du recadrage continu par mouvements presque imperceptibles, où la caméra, sur ses patinoires modèles, n'est guère qu'une machine bien entraînée à la filature des acteurs, et à peine plus capricieuse que le petit train du bois de Boulogne. Le travelling perd ainsi tout sens privilégié. Mieux vaut, à ce compte, l'appareillage incertain des studios français, et la pose artisanale, à grand renfort de cales de bois, d'un ballast improvisé). Berthomieu, dans sa grammaire, a senti qu'il fallait chercher dans le travelling, comme ailleurs, l'esquisse d'une loi de langage; et n'y a vu, en fin de compte, qu'un artifice propre à créer le mouvement dans les moments d'action intense. Rien de plus, comme on voit, qu'une règle de grammaire, dont, par malheur, on ne finirait pas de discuter le bien-fondé; car je connais, dans *Tempête sur l'Asie*, certaine scène d'hystérie religieuse, où l'accumulation des plans instantanés et pêchés comme au hasard — membranes lisses

des tambours, peaux ridées des visages d'Orient — crée, beaucoup plus sûrement que mille serpentins de caméra, une impression de désordre contrôlé, de jaillissement éperdu et d'harmonieuse transe; et il est tel film prodigieusement immobile, comme la *Corde*, où la caméra ne demeure pas en place un seul instant. Cette exégèse un peu pauvre du travelling nous force à penser que Berthomieu a seulement écrit la grammaire de ses propres films. Le travelling en effet représente davantage qu'une simple commodité de syntaxe; il apparaît préférable, et plus loyal, de l'envisager comme une figure de style susceptible d'infinies variations, comme un moyen d'écriture inédit — et, pour reprendre notre mot favori, spécifique — des valeurs dramatiques au cinéma. Mais nous devons dès l'abord marcher à la boussole, distinguer le mouvement qui s'approche (ou isole), qui s'éloigne (ou inscrit), qui décrit, autrement dit le travelling avant, arrière, latéral (quitte à risquer ensuite un travelling-arabesque, ou trajectoire, pour de plus délicates broderies) afin d'en explorer, selon les cas, et sans vouloir rien codifier, les ressources d'expression.

TRAVELLING AVANT

Je me rappelle une réflexion de Maurice Tourneur, durant la réalisation d'un mélo de Duvernois. Plantée contre un pilier, une femme attendait Pierre Blanchard pour lui annoncer je ne sais plus quelle catastrophe. L'actrice mordait son mouchoir, pleurait toute la glycérine de son corps et tandis que l'appareil courait vers elle pour capter en gros plan ces larmes de Margot, Tourneur, de sa chaise de toile, conjurait: « Du pathétique, Madame, je veux du pathétique! » Tout banal qu'il est, et en raison de sa banalité même, l'exemple est significatif. Réclamer ainsi de l'interprète le grand jeu des mines désespérées, c'était souligner l'importance du travelling avant comme recharge brusque de l'émotion, comme coup de fouet dramatique, c'était indiquer qu'on avançait, sur ces rails un peu grinçants, à l'extrême pointe de la terreur et de la pitié. D'où vient que le travelling avant mette tant d'électricité dans l'air? Si l'on analyse de plus près, on voit qu'il isole un

élément parmi d'autres, et qu'avant d'être outil de grossissement, il est d'abord instrument de privation. Ainsi au théâtre, quand le faisceau diffus d'un spot se concentre sur un point de la scène, noyant le reste dans l'ombre; quand, sur la terrasse d'Elseneur, la luminosité vague du « qui va là? » devient ténébres afin que s'éveille en un coin la pâle figure du père d'Hamlet, et que les mêmes kilowatts, qui font la brume des nuits nordiques, changent en un spectre grondeur les courants d'air des chemins de ronde, et le ressac des mers de fjords. Théâtre ou cinéma, chacun comme il peut construit ses reliefs. Seulement le cinéma, plus riche, a le choix. Imaginons, au lieu du travelling-transition, le gros plan succédant à un plan général; d'être imposé tout de go, il n'aurait plus la même efficacité; nous offrant les mêmes signes — quelques spasmes musculaires et trois gouttes de Max Factor —, il nous présenterait ce visage tout d'un coup grossi, immense, dans son écrasante existence, dans la singularité vivante des pores et des rides. Car la valeur dramatique du gros plan réside plutôt dans sa force de conviction, dans cette charogne rongée de vers qui retourne les marins du *Potemkine*, dans ce pan de réalité que paraît entraîner avec elle l'écrémeuse de la *Ligne générale*, dans cette espèce d'évidence physique, à force d'écœurante blancheur — lys brisé, linge humide — du visage de Zazu Pitts dans la scène du dentiste de *Greed*. Tandis que le gros plan instantané agit par surprise, et coupe le souffle, le travelling avant nous prend par la main et nous conduit à l'endroit sensible du drame, préférant, à la mise en demeure immédiate, de plus douces façons.

Sans juger si plus fait douceur que violence, développons notre preuve par l'absurde, et constatons que le gros plan terminus du travelling avant se distingue du gros plan ordinaire en ce qu'il surgit, pour ainsi dire, d'un nettoyage par le vide. Dans l'exemple invoqué plus haut, nous assistons à une lente besogne de sélection, à l'effacement du hall-décor, anonyme et inutile comme le péristyle classique, puis de toutes les régions du corps où ne se lit pas l'émoi intérieur; finalement ne sont plus tolérés dans le champ que les éléments les plus manifestes du drame, le résidu d'émotion

pure, l'équivalent matériel de la formule « messagère du malheur » : une rosée de maquillage sur les joues, et un carré de baptiste nerveusement mordillé. Il importe en effet, pour mener à ce moment l'émotion à son comble, d'éliminer tous les éléments visuels susceptibles de nous en distraire, et surtout, par le mouvement même du travelling, de nous rendre sensible cet escamotage. L'intérêt du travelling avant réside donc moins dans la réussite d'un gros plan que dans le travail de décantation préparatoire, dans cette minute historique par laquelle le spectateur conquiert sa seconde d'émotion. Cette fonction isolante du travelling avant apparaît mieux encore lorsqu'il s'agit d'un très long mouvement qui va cueillir, dans l'infiniment grand, l'infiniment petit. Ainsi débute (puisqu'aussi bien le procédé, par nature, constitue un excellent mode d'exposition), *The lost week-end*, d'une forêt de buildings à une fiole de whisky suspendue par un fil à la fenêtre de Ray Milland. Il est frappant que le travelling avant, qui choisit la partie minuscule d'un grand ensemble mais l'inscrit sur la même surface blanche, parvienne ainsi à établir disproportion et identité de mesure entre les deux bouts de sa chaîne, entre le panorama d'une cité géante et un récipient absurde sur un mur, entre la mer et la goutte d'eau de cette mer. En même temps que le mouvement d'appareil nous mène du général au particulier, de la situation géographique au cœur même de l'histoire, il accroît singulièrement l'importance de l'objet; car pareil gros plan ne nous inquiéterait pas tant s'il n'avait fallu, pour le fabriquer, balayer la plus grande capitale du monde. Voilà comme Billy Wilder, sans le besoin d'un « si... », met virtuellement New-York en bouteille. Quand Preston Sturges, dans les perspectives plus roses d'*Unfaithfully yours*, veut sonder l'âme d'Harrison, chef d'orchestre et cocu imaginaire, durant une exécution, va-t-il cadrer platelement, après quelques pirouettes sur le public extasié des générales, le visage de son héros, convulsé et pathétique comme Berlioz chez Christian Jaque? On ne l'y prend point, et pour une fois Hollywood emploie à bon escient ses poutrelles et ses grues. Dans un sensationnel vol plané, la caméra néglige toute une figuration de Concerts Colonne,

se dirige vers Stokowsky-Sganarelle, et s'approche au point de ne garder dans le champ que l'œil de l'acteur, insolite paysage d'une pupille, d'un iris et d'un cristallin. Qui ne sent alors que cet œil, préféré, dans sa simplicité anatomique, au grand spectacle d'une soirée chic, est plus menaçant que les pires grimaces, et que seule une tempête sous un crâne pourra compenser la houle des philarmoniques? Dès lors le spectateur acceptera sans peine que cet œil soit un œil à surprise, comme les coupes en contreplaqué du Palais de la Découverte, et qu'il s'entrebâille sur le monde de l'imagination, sur cet alambic étrange où les musiques de Rossini, de Wagner et de Tchaïkovsky se transmutent en phantasmes de crime passionnel.

Si le travelling avant nous rend plausible cette exploration de l'univers des songes, ce voyage d'anticipation, on y peut trouver peut-être, par contre-coup, la bonne manière de remonter le temps. Dans un film que Kinsch, Ginouvès et moi découpaâmes durant août, nous essayâmes d'utiliser, avec sa pleine valeur, cette fonction isolante du travelling avant dans la technique du *flash-back*. Au lieu d'employer les truquages habituels, toutes les façons un peu trop sages de rendre le flou de la conscience dans son voyage au bout de la nuit — les nappes de brouillard avertisseur, le tremblé de l'image, ou même la surimpression, cette spécificité du pauvre —, nous crûmes meilleur de remonter du présent au passé par le simple biais d'une avancée de l'appareil, qui éliminait tous les éléments *actuels* du décor, jusqu'à conserver seulement dans le champ le facteur commun au présent et au passé, en l'espèce un visage de femme. Ce lieu de passage des sensations d'hier et d'aujourd'hui restait une seconde suspendu, comme dérobé au temps; et aussitôt après se trouvait réinscrit dans son cadre passé par un travelling arrière symétrique (retour interdit, au reste, en bonne syntaxe cinématographique. Mais par quel garde-champêtre?) — Il nous semblait que cet équivalent spatial d'une fermeture - ouverture en iris s'adaptât davantage au mécanisme du retour en arrière, traduisît plus justement le reflux des perceptions et le flux des images mentales dans l'opération du souvenir (double effort pour balayer le présent

et ressusciter le passé) et que, dans ce gros plan d'arrêt entre le travelling avant et le travelling arrière, durant le court instant où ce visage cessait d'être immergé dans un contexte temporel, se manifestât, beaucoup mieux que par des ondulations et des brumes, cette décision supérieure de l'esprit, ce raidissement parfait sur la crête avant le plongeon dans les eaux d'autrefois.

Mais le double travelling n'est pas encore à la mode, et les gens disciplinés s'arrêtent à mi-chemin. La plupart du temps, en effet, on relève dans le *flashback* classique l'esquisse d'un mouvement en avant, précaution oratoire et même, à bien y réfléchir, loi élémentaire de composition; cette charge de la caméra vers un visage traduit assez exactement le réflexe habituel de l'auditoire qui se serre autour du conteur, quand retentit le sésame du souvenir, vieux comme les évangiles : « En ce temps-là... » ; et il faut le travelling avant pour dilater de plus en plus, jusqu'à l'échelle du gros plan, ces traits tendus par la concentration intérieure, et alourdis, en quelque sorte, de toute l'attention qui se porte sur eux. Pensons au visage de pomme d'api d'une grand-mère l'Oye sous la lampe des veillées, seul lumineux parmi un public d'ombres... Plus généralement donc, cette manœuvre d'isolement du travelling avant ne représente en gros que la démarche naturelle de l'attention, le regroupement sur un point précis de l'intérêt éparpillé. Comme le spectateur, souvent mal réveillé, et plutôt loir de nature, a besoin de buter du nez sur les choses, il trouve là un précieux stimulant, une signalisation de secours; faut-il déplorer qu'on lui mâche ainsi la besogne? Je n'irai pas jusqu'au snobisme contraire qui réclame, avec la profondeur de champ, ces images garnies comme des *drug-stores* où l'on ne sait plus quoi choisir; et je regrette qu'il faille plusieurs relectures de l'*Héritière* pour percevoir tel indispensable détail : occupé, en certains plans, par le sourire d'Olivia, j'aimerais qu'un bon mouvement de l'appareil m'aidât à défricher les cantons plus arides. La palinodie maintenant : il est souhaitable que le travelling avant, plutôt que précaution vis-à-vis du spectateur, prise de position du metteur en scène, se veuille doublage subtil des dialogues et des mimiques, équivalent supplémentaire, en termes

de géométrie spatiale, des idées et des sentiments; et que la caméra, animal d'instinct, semble créer sur sa route ces foyers d'attention autour de quoi gravite un drame. (Exceptons les promenades d'information, les travellings mouchards du film policier, qui mettent le spectateur dans le secret et découvrent, avant que ne s'y pose l'œil de lynx d'Hercule Poirot, la cigarette oubliée ou l'alliance perdue. De tels mouvements d'appareil, sans débrouiller pour nous l'énigme, nous en présentent les clefs avec une légère avance sur les personnages; nous avons, en même temps, le soulagement de ne pas comprendre trop tôt, et l'illusion d'être guidés par les dieux. Ainsi s'établit, entre l'histoire et le public, une espèce de décal qui empêche la complète identification romanesque; ce complexe de supériorité permet au spectateur de garder ses distances, il laisse la *detective story* à son véritable niveau, celui d'un problème d'échecs. Le même procédé du travelling *a parte* peut être employé à des fins différentes : en certains cas, cette distance introduite entre héros et spectateur les rapproche paradoxalement, crée cette sympathie impuissante, cet élan brisé, de qui sait envers qui ne sait pas. Quand Patrice et Nathalie, dans *l'Eternel retour*, commettent la plus belle de leurs cent mille folies et boivent ensemble, devant la cheminée, les liqueurs défendues, un travelling avant, sur le visage exorbité de Piéral, avertit le public que le crime est commis, et d'un Alexandra fait un philtre d'amour. Nous qui avons vu ce que n'ont pas vu les deux amants blonds sur la peau de bête, gardons de cette brève échappée le sentiment d'une force supérieure qui dépasse la conscience des héros; et d'être surpris désarmés, inattentifs, Tristan et Yseult deviennent à nos yeux les jouets pitoyables et magnifiques de la fatalité.) Hors ces cas d'espèce, nous préférons ne point sentir, dans le travelling avant, le coup de pouce du metteur en scène, la chiquenaude initiale; nous voulons croire que le drame, avec une sûreté de Jaeger, trace lui-même les graphiques de sa propre course. Les mouvements d'appareil du *Troisième homme* sont rares — en dépit d'une fausse légende sur la mobilité de caméra chez Carol Reed; rien d'autre, au contraire, qu'un montage des plus ner-

veux, tels les flashes du début où en dix images-éclair est évoqué, d'une sculpture rococo aux noyés du beau Danube, des jours de l'opérette à la débâcle des après-guerre, le grand écart entre la Vienne pâtissière et la Babylone du marché noir — ; rares mais toujours justifiés par la nécessité, aux minutes graves, d'indiquer les points de mire de l'attention et de dessiner, en traits pleins, les soudaines offensives du drame vers un visage : ainsi, quand Cotten est qualifié de traître, l'avancée brusque vers sa bonne tête d'irresponsable, enflée tout de même par cette piqure mortelle, fouillée par les mille feux croisés de la suspicion. Mais du même coup nous y pouvons déchiffrer à l'aise l'étonnement ou l'inquiétude; car s'il est cible du regard (et donc butoir pour la caméra). le visage humain porte son expression propre, et le travelling avant à la rigueur ne nous offrirait qu'une loupe pour la mieux scruter. L'objet inanimé, en revanche, n'ayant point d'âme, on comprendra que le travelling ne nous le livre agrandi et démesuré que pour suggérer par là cette stupeur ou cette angoisse des hommes, qui affecte tout d'un coup la physionomie des choses. *D'Under Capricorn* — condamné sans appel par nos comités de salut public, tout joyeux d'entasser dans la même charrette Hitchcock, Ingrid Bergman et Nathalie Kalmus —, je citerai cette scène de la crise de nerfs d'Ingrid, devant la tête de Jivaro déposée sur son lit par une femme jalouse qui veut lui faire perdre peu à peu la raison (on comprend que les critiques, dans ces histoires de gris-gris, cherchent en vain la bonne chaleur du néo-réalisme). Avec une brièveté saisissante, qui contracte l'estomac comme une descente d'ascenseur, l'appareil fonce sur le masque momifié; et d'un ensemble rassurant, des riantes perspectives d'une chambre aux couleurs claires, ne subsiste plus, sur le vert d'un couvre-lit, que ce morceau de cuir bouilli, visage de Méduse qui garde la pose des morts violentes, tête réduite et soudain gigantesque de toute la frayeur d'Ingrid Bergman. On conviendra que cette transformation à vue (avec les deux temps du travelling, ici presque simultanés : déplacement sélectif,

arrêt sur un gros plan), rend à merveille le mécanisme mental de l'épouvante : anéantissement virtuel de tout ce qui n'est pas l'objet terrifiant, opacité et épaisseur presque surnaturelle de l'objet lui-même, où se dépose en masse inerte le fluide intense du regard, où la peur se fait marbre.

Plus radicalement encore, le travelling avant « subjectif », où l'appareil prend délibérément la place d'un personnage qui se déplace *vers* quelque chose, apparaît propre à rendre le jeu de l'attention lorsqu'elle n'est plus seulement direction d'un regard, mais impulsion du corps tout entier : l'attention *agissante* en quelque sorte, captée à ce moment d'équilibre instable où elle va se libérer en gestes, — où cette force compressée, qu'elle soit volonté de meurtre ou convoitise amoureuse, fascination par l'être aimé ou dernier aguet vers la victime, va devenir coup de couteau ou folle étreinte. Lorsque Willy Morus, la petite gouape des *Maudits*, s'apprête à poignarder l'agent double Larga, dans un de ces entrepôts de café où les Brésiliens, j'imagine, se cachent pour mourir, Morus s'efface et l'appareil lui-même marche d'un pas félin à la rencontre d'un visage de chair huileuse que la lâcheté, avant la mort, décompose; de la même façon dans *Quai des Orfèvres*, l'appareil se substitue à Blier quand une fringale amoureuse le jette littéralement vers Jenny Lamour, reine des beuglants, immobile et souriante, avec sa vulgarité sensuelle, son corps de vedette battu chaque jour d'applaudissements, son assurance de Lady Paname perçant sous Lady Ménilmuche. On voit alors que ce travelling dit subjectif — censé nous offrir le point de vue irremplaçable d'un personnage — a plutôt pour effet de dépersonnaliser le drame, d'en atténuer pour un instant le côté anecdotique et singulier, de nous faire ressentir, des passions et des sentiments, certaine dureté minérale et intemporelle; — de signifier en somme, plus qu'un affolement des nerfs chez Morus, la stupidité implacable du meurtre, plus qu'une bouffée de désir en Biquet, la toute-faiblesse du mâle amoureux.

(à suivre.)

MICHEL FLACON.