
Hybridations filmiques, imaginaires et sens

Bruno BERNARD

**ELICO (Equipe de recherche de Lyon en sciences de l'information et de la communication)
Université Lyon 3**

71^e section (Sciences de l'information et de la communication)

bruno.bernard@univ-lyon3.fr

MOTS-CLES :

Simulation, hybridation, imaginaire, écriture, document filmique, sens

RESUME :

L'investigation d'un film singulier, impliquant des ressources numériques, nous permet d'appréhender la convocation des imaginaires et du sens dans les écritures développées par un auteur.

Le film « Je vous ai compris » présente une particularité qui retient notre attention. Dès le commencement, nous ne parvenons pas à nous installer dans le document comme nous avons l'habitude de le faire lorsque nous visionnons un film. Nous sommes en présence d'un film où deux niveaux cohabitent. Si, d'un côté, l'évolution du récit ne nous oppose pas de difficultés, d'un autre côté, des vibrations continuent à nous interpeler. Les écarts visuels produits sont le lieu de la formation d'un discours complémentaire au récit.

1 PRESENTATION

La forme numérique propose de nouvelles ressources, qui peuvent induire un enrichissement des écritures filmiques et de la dimension imaginaire des projets réalisés. Ce qui n'était pas envisageable et réalisable jusqu'alors le devient. L'intégration du numérique rend aussi possible la concrétisation de nouvelles manifestations de l'imaginaire.

Afin d'appréhender le couple imaginaire-numérique, nous nous poserons la question suivante : comment les écritures filmiques intègrent-elles certaines ressources du numérique et permettent-elles la production de nouveaux vecteurs visuels au service de l'imaginaire des auteurs et des publics ?

1.1 Sélection du corpus

Pour apporter des éléments de réponse à la question posée, nous retiendrons un document filmique. Mais avant de le présenter, il nous semble préférable de préciser les raisons de notre sélection. Lors de la diffusion du document retenu, notre attention a été attirée par une

particularité que nous ne pouvions pas immédiatement verbaliser. Les images ne présentaient pas une dimension plastique déjà rencontrée. Une nouveauté était présente dans les plans filmiques. Mais une incertitude apparaissait simultanément car cette impression de modernité s'imposait, puis rapidement, alors que nous cherchions à confirmer l'écart visuel repéré, elle disparaissait. Une hésitation s'emparait de l'instant présent car cet écart ne demeurerait pas assez longtemps dans les images pour être circonscrit précisément. Un jeu de fuites s'introduisit dans notre relation avec le film alors que la narration commençait son déroulement. Nous étions donc engagés dans un double mouvement lié à l'enchaînement des actions des protagonistes du récit et à l'attractivité opérante de la forme plastique des images. Qu'est-ce qui retenait de la sorte notre attention ? Après quelques minutes, la situation perdurait car une vibration visuelle se combinait avec le rythme narratif. Alors que nous n'avions pas encore totalement circonscrit les premiers écarts visuels, de nouveaux écarts apparaissaient, confirmant l'impression initiale.

Par l'intermédiaire de ce film, le réalisateur formulait des propositions visuelles au service d'un discours. Les options retenues pour raconter et pour représenter le réel étaient étroitement liées. Mais dans le cas présent, une interrogation dominait. Quelles intentions les écarts et les vibrations visuelles convoqués par l'auteur servaient-ils ? L'imaginaire de l'auteur-réalisateur empruntait des ressources proposées par la forme et les dispositifs numériques, pour développer le processus de transformation reliant les formes verbales du scénario aux formes visuelles du film.

1.2 Présentation du film : « Je vous ai compris »

Réalisation : Franck Chiche | Scénario : Franck Chiche et Georges Fleury | Genre : téléfilm graphique | France – 2012 – 1h25 | Coproduction ARTE France et Magnificat Films | Diffusion : ARTE - 1^{er} et 2 février 2013 | Edition : DVD et version BD animée numérique interactive.

Le film a pour contexte le putsch des généraux du mois d'avril 1961, en Algérie. L'Histoire de ce pays et de la France est marquée par un conflit meurtrier, source de souffrances et de rejets. Les émotions, les imaginaires et les représentations individuelles et collectives sont au cœur des problématiques qui irriguent le récit¹ et sa forme visuelle.

¹ Nous proposons un résumé du récit afin de permettre au lecteur d'appréhender le cadre d'inscription de la tragédie et les choix de mise en scène opérés par le réalisateur.

Algérie, avril 1961, une patrouille évolue dans le maquis. Soudain une embuscade, des tirs, des combats et puis Jacquot, soldat appelé, tue un adversaire pour sauver un membre de la patrouille. Malika, algérienne, fille d'un ouvrier agricole dans l'exploitation d'un colon apprend que son père, gaulliste, est menacé de mort par le FLN. Thomas, fils de colons, photographe de presse, favorable à l'option « Algérie française » mais autrement, c'est-à-dire sans les atrocités de la guerre, se rapproche des membres de l'OAS. Ces trois protagonistes représentant des catégories distinctes de la société algéroise introduisent dans le récit de nouveaux personnages.

Le père de Jacquot, émigré français, favorable à un départ des français, tente de rapprocher son fils et sa fille, Sarah, que le passé sépare. Malika rencontre Ali, son ami intime et membre du FLN, pour tenter de sauver son père. Elle est prête à tout pour prouver qu'elle défend la cause nationale. Elle est engagée dans une opération terroriste qui l'a conduite à accepter de déposer une bombe lors d'un

La sélection de ce film nous amène à préciser l'hypothèse initiale : les signes visuels et les formes numériques ont été élaborés pour produire de nouvelles représentations de l'imaginaire d'un passé historique.

2 PREALABLES

Dans le film, les manifestations du numérique sont immédiatement repérables, mais quels sont les vecteurs convoqués et présents pour traduire les imaginaires et générer un effet film? Nous allons donc tenter d'apporter des éléments de réponse à cette interrogation.

2.1 Représentation et simulation

Le numérique favorise le développement de nouveaux imaginaires car les particularités² des dispositifs ayant intégré la forme numérique sont prises en compte par les auteurs-réalisateurs qui accèdent alors à de nouvelles aires de la représentation, où les imaginaires peuvent se développer. Le numérique dispose de deux directions pour se manifester. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la morphogenèse algorithmique. La modélisation 3D et l'ensemble des opérations s'inscrivant dans un processus de simulation proposent la création d'un ensemble « d'images à la puissance image »³. La disparition du référent réel, dans le

rassemblement des algérois qui soutiennent la solution de l'Algérie française. Afin de disposer d'une bombe, Ali enlève l'ami de Sarah et le torture. Puis il la contacte et lui propose de libérer son ami si elle accepte de confectionner la bombe dont il a besoin, et de la déposer, accompagnée de Malika.

Lors d'une exaction commise chez le père de Jacquot, Thomas, le photographe s'aperçoit que son comparse est prêt à commettre un meurtre, sans scrupules. Cette situation est insoutenable, malgré la sympathie qu'il développe à l'égard des membres de l'OAS. Le jour du rassemblement, Jacquot rencontre sa sœur Sarah. Il s'étonne de son empressement et comprend que sa sœur est engagée dans un nouvel acte terroriste. Afin d'éviter l'échec de l'opération, Malika décide de neutraliser Jacquot. Elle le poignarde et continue sa course. Thomas la repère et signale son comportement suspect aux militants de l'OAS, qui l'interceptent, la violent et la tuent. Finalement, un bateau transportant Sarah et son père s'éloigne du littoral algérien.

² Les particularités du numérique :

- Produire des éléments visuels d'origine algorithmique ;
- Appliquer des traitements spécifiques, modifier des fragments d'origine photonique ;
- Hybrider des fragments photonique et algorithmique.

Ces trois ensembles de ressources sont autant de possibilités intégrables par un auteur-réalisateur pour transformer une production de son imaginaire en une forme visuelle appréhendable collectivement, par des spectateurs.

Lorsque nous évoquons le repérage des fragments dans l'image, nous avons la possibilité d'introduire l'existence des différents « multi » [le multiplan, le multifenêtrage, le multiframe et le multicouche] en tant que principes décuplant les possibilités d'écriture et rendant plus aisée la conversion visuelle des imaginaires de l'auteur. En effet, la forme numérique est à l'origine de la mise à disposition des nouvelles ressources qui élargissent le champ des possibles de la représentation filmique.

³ Formule proposée par Edmond Couchot, signifiant que la base de données contenant les informations relatives aux éléments modélisés peut donner naissance à une infinité d'images, qui sont potentiellement actualisables par le choix d'un point de vue lié au positionnement d'une caméra virtuelle. Ainsi, à la différence de ce qui se passe pour le processus de saisie photonique, il est toujours envisageable de générer une image résultant de nouvelles options de représentation, ce qui n'est pas possible dans le cas de l'écoulement du continuum spatio-temporel de la réalité.

sens où la rencontre de la lumière et de la matière n'est plus requise, élargit le champ des possibles, celui des mondes imaginaires représentables et partageables avec des publics. Les algorithmes développés pour simuler⁴ des objets et des plans filmiques créés globalement par l'auteur-réalisateur et son équipe, convoqueront soit des imaginaires affranchis du monde réel, soit des imaginaires qui en sont encore dépendants. Dans ce dernier cas, l'auteur se contente de modéliser des espaces existant dans la réalité qui pourraient être représentés à l'aide d'une caméra. Alors les imaginaires convoqués dans cette catégorie de projets empruntent des voies où l'imaginaire numérique sera différent : il portera principalement sur des traitements visuels. Les modifications apportées à une image initiale relèvent de l'application de ressources liées au contrôle des informations contenues dans la matrice de pixels.

2.2 L'imaginaire.

Afin de circonscrire ce concept, nous allons proposer plusieurs citations :

« *L'imaginaire est une force, un catalyseur, une énergie et, en même temps, un patrimoine du groupe, un fonds commun de sensations, de souvenirs et d'affects et de styles de vie* » (Machado da Silva, 2008 : p. 16)

« *Un imaginaire est un réservoir et un ferment, une semence et un moteur, un être fécondé et fécondant, matière et forme, formé et formant, puissance et acte. (...) L'imaginaire surgit de la relation entre la mémoire, l'apprentissage, l'histoire personnelle et l'insertion au monde des autres. Dans ce sens, l'imaginaire est toujours une biographie, une histoire de vie. Donc, il est moins réducteur que l'idéologie, plus ouvert que la croyance et moins complet que la culture, dans laquelle il s'insère et s'alimente* ». (Machado da Silva, 2008 : p. 82)

« *L'imaginaire n'est pas d'emblée une forme de l'irrationnel mais doit plutôt être vu comme un espace-temps 'alogique' dont on peut mettre au jour les contraintes* ». (Wunenburger, 2003 : p. 41)

« *L'imaginaire nous permet d'abord de nous détacher de l'immédiat, du réel présent et perçu, sans nous enfermer dans les abstractions de la pensée* ». (Wunenburger, 2003 : p. 63)

L'imaginaire investit l'environnement et les composantes du film. Nous nous intéresserons donc à l'écriture filmique et à l'imaginaire de l'auteur, afin d'en appréhender les manifestations.

3 « JE VOUS AI COMPRIS » : L'ECART, LIEU DE L'IMAGINAIRE

Dans ce film, nous repérons des éléments visuels d'origine photonique et algorithmique. Nous sommes donc en présence d'un document construit sur l'intégration du principe d'hybridation. Au cours de notre investigation, nous préciserons les particularités de l'hybridation et les spécificités de l'écriture créée par l'auteur. Mais nous pouvons

⁴ « La puissance de l'image nouvelle vient de ce qu'elle n'imité plus le réel mais le simule ». Wunenburger Jean-Jacques (2002). *La vie des images*, Grenoble, PUG, p. 257.

immédiatement souligner que la convocation de ces ressources au service du développement de l'imaginaire de l'auteur, va au-delà de la création d'une esthétique numérique.

3.1 Repérage et analyse des formes singulières

Nous proposons de repérer et de présenter progressivement les particularités visuelles et les manifestations des processus de modification et d'hybridation, en commençant par le début du film, afin de mettre en évidence la construction et la cristallisation des solutions retenues en relation avec les imaginaires.

3.1.1 Le film appartient-il à la catégorie « dessin animé » ?

Dès la première image, nous sommes immergés dans un décor dont la forme plastique nous rappelle celle du dessin animé [ill. 1]. Les éléments sont dessinés et peints, puis l'arrivée d'un travelling entraîne un défilement particulier des différents plans constitutifs de la profondeur de l'espace de la scène. A peine sommes-nous installés dans cet espace-temps qu'un personnage apparaît dans le champ. Son corps et le mouvement de son bras attirent notre attention car ils ne nous rappellent pas notre expérience du dessin animé, que celui-ci appartienne au domaine de la 2D ou de la 3D. Puis l'introduction de deux autres personnages nous fait oublier le repérage de cette différence et nous retournons pleinement sous l'attractivité d'un effet « dessin animé ». Ensuite, en plan poitrine, un soldat nous fait face [ill. 2]. La représentation de ses vêtements, mais aussi de son visage, sont graphiques. Nous remarquons qu'une image photonique ne délivrerait pas cet aspect visuel. Nous sommes donc confortés dans l'idée de l'appartenance du film à la catégorie dessin animé et intégrons en conséquence un contrat de lecture adapté. Cependant, l'évolution temporelle de ce plan réintroduit une nouvelle surprise. Le mouvement du personnage présente une vibration qui s'ajoute à la fluidité. Généralement l'animation 2D ne propose pas ce niveau de réalisme, qui est de fait associé à la représentation photonique ou intégré par la simulation 3D.



Illustration 1 [JVAC 00 :00 :05]



Illustration 2 [JVAC 00 :00 :34]

3.1.2 La présence de l'hybridation

Une impression étrange émerge car l'image semble accueillir des signes visuels photoniques et graphiques. Nous ne pouvons pas encore penser à une forme d'hybridation car la dimension graphique est dominante, elle est supportée par le décor et le personnage. Ensuite d'autres personnages, des soldats, apparaissent et avec eux une nouvelle manifestation du doute, une forme d'instabilité que nous ne sommes pas habitués à rencontrer dans un document filmique.

Nous ne parvenons pas à nous installer de manière stable dans l'image. D'un côté, l'aspect graphique nous attire vers l'univers du dessin et, d'un autre, les vibrations et la fluidité des mouvements nous rappellent la représentation photonique. Deux polarités visuelles modulant alternativement leur attractivité participent à la construction de l'image et des plans filmiques. Le récit évolue, mais nous ne l'évoquons pas encore car nous privilégions la forme visuelle numérique et repérons la manifestation des traces de l'imaginaire. Les deux polarités introduites dans le film par la combinaison des origines morphogénétiques différentes des images, sont les premières manifestations d'un vecteur qui parcourt l'intégralité du film. Nous repérons la présence d'un « écart » dans les images.

3.1.3 La dominante photonique

Quelques plans plus tard, nous remarquons la présence d'un nouvel écart, mais il est introduit par d'autres variables visuelles. Dans un plan, la lumière éclaire le visage d'un personnage dont les traces plastiques sont estompées [ill. 3]. Par ailleurs, l'éclairage nous rappelle les sources lumineuses d'un studio. Nous sommes alors attirés par la composante photonique, qui n'a jamais été aussi influente depuis le commencement du film. Si jusqu'alors les écarts apparaissaient à l'intérieur et dans la succession des images, au profit de la dimension graphique qui était parfois remise en cause, ici la composante photonique l'emporte. Cependant, dans le plan suivant, un des soldats, cadré en plan poitrine, présente la même dominante visuelle. Nous avons l'impression de regarder l'image d'un acteur réel, mais le flux temporel nous entraîne en aval et nous retournons dans l'espace du maquis, où évoluent les protagonistes et où, de nouveau, s'impose la dominante plastique. Peu à peu, nous nous installons dans cette construction bipolaire. Le créateur du film semble vouloir, périodiquement, mettre en évidence et ceci selon des solutions différentes, l'existence d'un entre-deux. L'auteur-réalisateur confirmera qu'un des objectifs qu'il assigne à sa création est l'introduction d'écarts à l'intérieur des points de vue associés aux différents groupes de la société algéroise ayant vécu la guerre d'Algérie. Il manifeste donc son intention d'introduire une prise de distance en croisant son imaginaire, associé à la production numérique et l'imaginaire des publics, qui participe à la création d'une représentation individuelle et collective d'une période de l'Histoire.



Illustration 3 [JVAC 00 :01 :13]



Illustration 4 [JVAC 00 :04 :33]

Jusqu'alors, les sources d'éclairage n'avaient pas mis en relief un autre trait particulier de l'image. Au réalisme de la représentation photonique des mouvements, s'opposent des tracés visuels présents sur les vêtements des soldats [ill. 4]. Ils rappellent la représentation propre à certaines bandes dessinées, où les traits de crayons sont déposés sur le support pour créer un effet de volume, pour délimiter des zones sur des éléments reproduits. Si jusqu'alors l'attraction du récit et de certains signes visuels favorisait le maintien d'une incertitude quant à certains aspects de la mise en scène⁵, désormais le doute est réduit, avec cependant un questionnement qui demeure. L'image obtenue pourrait être le résultat d'une hybridation intégrant le processus de rotoscoping⁶ pour produire l'aspect visuel « bande dessinée ». Mais ce traitement, image par image, introduit dans la continuité visuelle une vibration induite par la succession de l'ensemble des traits ajoutés à l'image initiale. Or, dans le cas présent, elle en est absente. Alors que nous pouvions être rassurés par le fait d'avoir trouvé un vecteur à l'œuvre dans la construction du film, une nouvelle fois, nous sommes soumis aux effets de l'infirmité de notre solution. Si, d'une part, cette observation atteste que nous ne sommes pas encore parvenus à une proposition satisfaisante, sur un autre plan elle confirme que la production d'écartés gérés par le contrôle de différentes variables est une hypothèse qui s'affirme. Mais avant de continuer notre investigation, il apparaît nécessaire de réaliser un détour par l'évocation des intentions de l'auteur.

3.1.4 Le projet de l'auteur-réalisateur

L'auteur-réalisateur prend pour point de départ de son projet l'imaginaire collectif de plusieurs groupes protagonistes de la guerre d'Algérie. Il a constaté que la production imaginaire de chaque groupe participe au développement d'une situation conflictuelle. Il pense que le conflit aurait pu être moins atroce si chaque camp avait essayé de se comprendre réciproquement. Mais la réalité est telle que chaque groupe se vit comme la victime de l'autre. Il serait important que chaque groupe s'accorde réciproquement le statut de victime. Cette première étape franchie, il est alors envisageable de reconnaître que l'existence d'une victime implique celle d'un agresseur, et que dans des proportions relatives, le couple victime-agresseur constitue les deux faces d'un même profil. L'objectif du réalisateur est donc d'inoculer cette idée dans l'imaginaire des groupes protagonistes. Nous remarquerons que cet auteur n'est pas le premier à aborder la représentation filmique de la guerre d'Algérie. Antérieurement, des fictions, des documentaires et des reportages ont évoqué et montré les enjeux et la violence du conflit. Ici, le parti pris est singulier car l'objectif est de dépasser le niveau de la représentation des faits, de concevoir une nouvelle écriture et de produire un sens nouveau.

Informé de ces intentions, nous allons progresser dans notre démarche afin d'appréhender l'adéquation des solutions filmiques retenues aux finalités discursives assignées au film.

⁵ Définition de la mise en scène : a) intervention sur le réel afin de l'aménager et de le rendre conforme aux besoins du récit ou du discours. b) ensemble des choix relatifs à l'application du processus de représentation afin de produire une image visuelle.

⁶ Le rotoscoping est un processus qui implique le traitement image par image d'un plan filmique. Dans le cas présent, chaque image pourrait être enrichie d'un apport infographique correspondant à un ensemble de traits qui produira l'effet « bande dessinée ».

3.2 Un vecteur dominant : les écarts visuels

Après le repérage d'une alternance entre les deux dominantes visuelles, nous devons intégrer un temps d'adaptation. En effet, nous sommes habitués à regarder des documents où les types d'images sont exclusifs ou bien où, lorsque leur combinaison est convoquée, elle apparaît explicitement. Dans ce film, la situation est tout autre, nous avons l'impression que le rapprochement des images photoniques et algorithmiques introduit dans l'image et dans le déroulement temporel un écart, une oscillation, plus précisément une vibration. Nous devons donc nous intéresser plus particulièrement à ce phénomène perceptif, à la production des écarts, puis à leurs effets, à leur signification et aux imaginaires associés.

L'imaginaire se manifesterait donc en partie par l'intermédiaire de ces jeux de combinaisons introduisant des écarts dans les images. Le pincement des lèvres et les battements de paupières des personnages sont autant de traces de l'indicialité de l'image photonique, qui s'hybride avec les traits d'origine algorithmique simulant les traces laissées par le crayon du dessinateur [ill. 5]. Si des éléments d'origine différente cohabitent dans un même espace, marquent leur différence et introduisent des écarts dans l'image, nous remarquons aussi que certains plans filmiques proposent un renforcement de la proximité visuelle entre ces fragments. Ainsi, un acteur réel et un décor calculé accueillent tous les deux des traces infographiques. Ce rapprochement graphique a aussi pour effet de mettre en relief les écarts présents dans d'autres plans.

L'introduction des écarts visuels concerne aussi l'axe temporel. De la sorte, un plan filmique accueillant exclusivement une image de synthèse en précède-t-il un ou en suit-il un autre, où sont présents des fragments photoniques et infographiques. A des oppositions contrastées entre les fragments répondront des hybridations progressives. Par exemple, Malika est incrustée dans un décor 2D, au début elle est immobile et la fusion est parfaite, puis progressivement elle bouge [ill. 6]. Ses mouvements la dissocient peu à peu du décor et simultanément, l'écart introduit par la coprésence de fragments d'origine différente apparaît.

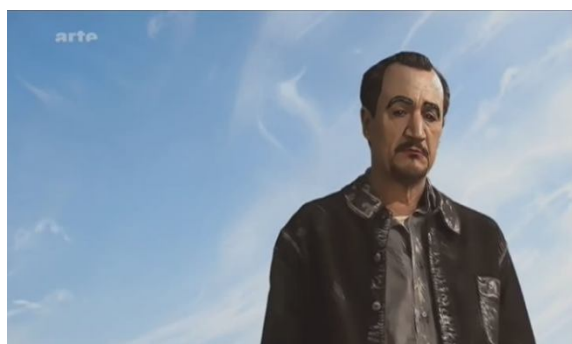


Illustration 5 [JVAC 00 :05 :03]



Illustration 6 [JVAC 00 :06 :06]

L'espace représenté passe de l'extérieur (maquis et agglomération) vers l'intérieur (habitation) et l'hybridation devient plus complexe. Nous remarquons en particulier que l'acteur n'est pas simplement intégré à un décor calculé, mais que les éléments du décor avec lesquels il entre en contact sont d'origine photonique [ill. 7]. L'acteur n'est plus le seul

élément appartenant au monde réel. La création de ce nouveau rapport entre les fragments visuels participe une nouvelle fois à une remise en cause de ce qui était censé être acquis dans notre connaissance de l'image. Les écarts se déplacent, s'enrichissent, les résultats de la mise en scène ne sont pas stables. Depuis le début du film, une dynamique convoquant des ressources numériques introduit des écarts dans la représentation filmique, écarts qui évoluent parallèlement à la narration. L'imaginaire de l'auteur privilégie des choix visuels dont la combinaison est à l'origine de cette production d'écarts, de l'introduction d'une distance à l'intérieur des images et peut-être, à l'intérieur du sens ?

La présence de la lumière et des mouvements nous rappelle l'existence du référent réel de certains éléments. Elle dialogue avec les fragments calculés pour le maintien d'un écart dans l'image. Les ressources numériques utilisées sont au service de formes variées d'hybridation, et participent à la construction d'un ensemble dont nous circonscrivons progressivement la remise en cause des certitudes du passé, relatives à la construction des images. L'imaginaire se manifeste par l'intermédiaire de l'ensemble de ces choix. Nous pouvons observer que la forme numérique, par les ressources qu'elle propose et les processus qu'elle induit, participe pleinement à la transformation de l'imaginaire numérique en une production filmique. Le numérique permet l'actualisation de l'imaginaire de l'auteur en images appréhendables par un public. Par ailleurs, comme le numérique est au service de l'imaginaire, le projet artistique est-il lui aussi au service d'un projet dont nous devrions trouver le sens ?



Illustration 7 [JVAC 00 :06 :19]



Illustration 8 [JVAC 00 :09 :30]

Mais continuons notre découverte du film. Un travelling accompagne à présent une voiture dans sa course. Tandis que le décor est calculé, le conducteur est réel. Alors que la voiture qui se déplace présente un rendu graphique⁷ similaire à celui des véhicules intégrés au décor, nous sommes amenés à nous demander si le réalisateur ne tente pas d'introduire un nouvel écart dans ce plan [ill. 8]. En effet, nous avons repéré que les objets en contact avec un acteur étaient réels et ici, apparemment, il n'en est rien, puisque l'automobile nous apparaît à dominante graphique. L'incertitude demeure dans les plans suivants et elle disparaît quand le conducteur sort de la voiture. Une oscillation de cette dernière nous rappelle la qualité des mouvements des acteurs réels et l'origine des signes visuels qui lui était associée. Dans les

⁷ Nous repérons des tracés sur la carrosserie et des tourbillons sur les enjoliveurs des roues, autant de manifestations des codes visuels de la bande dessinée.

images résultant de l'hybridation, nous repérerons l'introduction d'une vibration, elle aussi porteuse d'écarts qui prolongent la présence de ce vecteur dans le montage filmique.

Au cours des dix premières minutes, le dispositif d'écriture basé sur l'hybridation de fragments visuels d'origine photonique et algorithmique est mise en place, afin de générer des écarts qui rythmeront les images et les plans filmiques. Après avoir installé ce régime de mise en scène dans la continuité du document, l'auteur confirme l'importance qu'il accorde à la qualité de la forme filmique qui accueille les dimensions iconique et plastique. Simultanément, acteurs réels, décors calculés et signes plastiques connotant le moyen d'expression bande dessinée sont présents dans l'image [ill. 9]. L'hybridation n'a pas pour objectif de produire un résultat homogène où s'estomperaient les différences entre les différents types de fragments. Bien au contraire, les écarts font partie de l'image, de la construction du sens et des traces de l'imaginaire. Ils n'existent pas directement en tant que tels, mais sont des résultantes des processus d'élaboration. Nous proposons de considérer les écarts comme la présence de non-dits. Les assemblages visuels élaborés génèrent la production des écarts et le non-dit. Ce qui n'est pas énoncé directement sous la forme de signes visuels, mais est appréhendé par leur rapprochement, constitue un discours en cours d'élaboration qui se développe parallèlement au discours narratif du récit. Par la création d'une forme filmique rappelant un contrat de lecture s'inscrivant dans l'univers de l'animation et de la bande dessinée, cette mise en forme de l'imaginaire de l'auteur et les écarts qu'elle produit sont au service d'un projet singulier.



Illustration 9 [JVAC 00 :16 :08]



Illustration 10 [JVAC 00 :20 :38]

Nous regardons la première page d'un journal et notre attention est focalisée sur des photographies dont l'intégration dans les images du film rappelle les cases d'une bande dessinée [ill. 10]. Nous avons remarqué que dans la majeure partie des plans, l'aspect graphique a pour référence la bande dessinée, mais cet ancrage est sous-jacent et partiellement visible seulement, car d'autres aspects sont aussi présents et parfois dominants. Dans ce plan, les éléments visuels participent intégralement à la création d'un effet unique. Si jusqu'alors, les personnages étaient liés à des acteurs réels, ici ce n'est pas le cas, ils sont dessinés. Par l'intermédiaire de ce type de plan filmique, le réalisateur fait passer d'un plan « médian » à un plan principal, cette composante constitutive du film. Ce procédé met en évidence le fait qu'une composante secondaire, présente comme un aspect de l'image parmi d'autres, peut devenir la composante essentielle du discours. La bipolarité et les glissements qu'elle

autorise, induisent une complexité accueillant une multiplicité de modifications et de déplacements. Elle entraîne les spectateurs dans une construction où les alternances l'orientent dans une direction appartenant à l'univers du changement. Les écarts visuels spatiaux et temporels sont autant de relais liés à l'imaginaire-image et à l'imaginaire-sens.

Des images télévisuelles sont également convoquées dans le processus d'hybridation. Elles appartiennent aux seuls documents d'archives porteurs d'un témoignage indiciel du passé. Ces derniers présentent des fragments d'une allocution du Général de Gaulle qui s'oppose au putsch des généraux et a prononcé la phrase retenue pour titrer le film « Je vous ai compris » [ill. 11]. Nous remarquons que le titre est associé aux seules images assurant une fonction documentaire. Nous pouvons aussi nous demander de quelle manière l'ensemble du film participe au développement de ce titre. Quelles sont les conséquences de cette compréhension sur l'imaginaire et sur la mise en scène induite ? Comment cette compréhension se manifeste-t-elle ? Nous constatons que le développement du récit montre des oppositions entre les différents protagonistes de l'histoire, les groupes sociétaux ne se comprennent pas. Où est donc la compréhension annoncée dans le titre ? Nous émettons l'hypothèse qu'elle se trouve au-delà du film, dans un « après » du visionnement. L'ensemble des déplacements introduits par les écarts nous conduisent vers « l'au-delà » du film, vers l'après-film, vers l'intention initiale de l'auteur, vers la traduction de son imaginaire, qui serait demeuré inaccessible si l'ensemble de cette construction n'avait pas été judicieusement élaborée, si la mise en scène des formes numériques n'avait pas emprunté les voies proposées.



Illustration 11 [JVAC 00 :44 :58]

Nous retrouvons un mode de fonctionnement singulier entre les deux niveaux, celui des images avec le discours narratif et celui des écarts avec le discours sous-jacent qui n'est pas énoncé, qui n'a pas d'espace-temps pour se développer et qui trouvera son temps d'expression au-delà de la limite du film. Les écarts introduits dans le film par l'intermédiaire de l'écriture filmique constituent en fait le vecteur de développement du titre pendant toute la durée du montage. En effet, de la même manière que le sens de l'expression « Je vous ai compris » n'apparaît pas en tant que réponse dans le film, le discours lié aux écarts n'est pas directement perceptible. Le discours des écarts constitue en fait la réponse, la conséquence du titre et suivant la même modalité, le sens des écarts apparaît après la fin du film. Mais les écarts assurent aussi une fonction de médiation entre un avant et un après, entre le déroulement du film et l'après du film. Nous sommes sur une voie explicative, mais le repérage de la fonction

principale assignée au document n'est pas encore explicitement énoncé. Nous avons formulé sa dynamique, mais nous n'avons pas encore atteint sa finalité.

L'écriture filmique est le résultat de l'épanouissement d'un imaginaire qui est associé à la prise en compte de deux moments historiques de la guerre, d'un côté, le putsch des généraux et, de l'autre, le discours du Général de Gaulle. Entre ces deux moments, une distance, un écart, la construction d'une réponse à laquelle tentent de participer les options de mise en scène de l'écriture filmique. A l'imaginaire lié à la perception des moments historiques, est associé l'imaginaire lié à la représentation visuelle de ces événements.

3.3 Ecart | espace

L'écart est différent du hors-cadre⁸ et du hors-champ⁹. Il implique l'espace d'une manière spécifique. Il convoque un différentiel, c'est-à-dire une variation concernant un critère de caractérisation de l'image, des signes iconiques ou plastiques. L'uniformité entraîne la disparition des écarts. L'introduction d'un écart peut être supportée par la juxtaposition de fragments dans une même image. Généralement, l'introduction d'un différentiel dans une distribution temporelle de plans filmiques participe à la création du rythme. Dans le cas présent, les écarts induisent une vibration, nous privilégions l'emploi de ce terme plutôt que de celui de rythme car nous désirons mettre en évidence une particularité de la construction opérée par l'auteur-réalisateur. En plus d'apparaître lors de la succession des plans, les variations sont présentes à l'intérieur de l'image et du plan filmique. Nous pouvons retenir que la vibration et le rythme ont l'un et l'autre pour origine l'introduction d'un différentiel dans les images, mais nous considérerons que le rythme est une notion plus globale dans le sens où il est la conséquence d'un différentiel appliqué à un ou à plusieurs critères de définition de l'image. A l'opposé, la vibration serait le résultat d'un différentiel appliqué à un seul critère et elle est moins perceptible. Par ailleurs, nous pouvons aussi nous demander si dans les deux cas envisagés, celui du rythme et de la vibration, ce sont les mêmes critères qui supportent les différentiels.

Dans le document étudié le rythme est une composante de la mise en forme du récit et la vibration est l'opérateur privilégié pour générer la composante discursive qui s'ajoute au récit dans la construction filmique élaborée par le réalisateur.

L'écart est de l'ordre de la résultante, il est le produit de la présence de deux éléments qui se rencontrent, qui exposent leur différence. L'écart a pour origine une différence et génère une vibration. Le spectateur appréhende la vibration et c'est l'effet cumulatif des vibrations, donc la multiplication des écarts dans l'image et dans les plans filmiques qui finira par être

⁸ Le hors-cadre est perdu à tout jamais, ou alors il sera éventuellement réintroduit dans le cadre à l'occasion d'un changement de point de vue opéré dans le même espace réel. Le morcellement de l'espace induit par le processus de découpage de la représentation d'une action ou d'un espace-temps, a pour but de révéler progressivement la scène à représenter, tout en contrôlant les effets de focalisation.

⁹ Le hors-champ n'est pas vu à l'instant où il est repéré, mais c'est un espace-temps qui existe par l'intermédiaire de la relation qu'il entretient avec le champ. Un changement de point de vue pourra le rendre visible.

inducteur de sens. Les écarts sont créés à partir des ressources numériques. Ils constituent le vecteur principal qui s'ajoute à l'écriture narrative. La présence de cette composante est d'autant plus identifiable qu'elle est différenciable de l'ensemble des solutions retenues pour développer une écriture narrative classique.

L'écart est soit une surépaisseur, un ajout dans l'image, soit une absence, car nous repérons son existence par la coprésence de deux éléments dont le rapprochement attire notre attention. D'une certaine manière, l'écart ressemble fortement aux résultats induits par des opérations de montage où la valeur du tout est supérieure à la somme des parties. A la différence près que généralement, l'effet de montage est le résultat d'une succession temporelle ou d'un assemblage spatial et qu'il concerne directement le sens induit par l'élaboration de cette construction. Dans le cas présent, la situation est tout autre car une nouvelle étape apparaît. Nous ne sommes pas immédiatement conduits vers le sens mais vers la perception, vers le repérage d'une situation non ordinaire où le résultat visuel du processus de représentation iconique ne correspond pas à nos habitudes de spectateurs. Les signes visuels repérés ne sont pas précisément identifiables à un type. C'est donc cette particularité qui retient notre attention, alors que le flux du récit nous entraîne dans la narration. Ce sera dans un second temps que le sens associé aux écarts émergera. L'ensemble des écarts constitue un trait singulier de l'écriture filmique élaborée par l'auteur-réalisateur et a pour origine son imaginaire.

La couche supérieure du document, c'est-à-dire la forme visuelle construite par l'application des processus de saisie, de simulation et d'hybridation, s'articule avec la couche inférieure, celle du récit¹⁰. Le récit produit par l'auteur sous la forme d'un scénario pourrait être développé en privilégiant une forme dominante, en convoquant uniquement des images photoniques. Nous serions alors principalement entraînés, en tant que spectateurs, par les inflexions du récit. Mais les choix de l'auteur résident ici dans l'intégration de l'hybridation pour transmettre un discours qu'il ajoute au récit.

Dans le cas présent, nous rencontrons d'une part le récit et, d'autre part, la présence récurrente des écarts qui évoluent parallèlement à la narration. Ces écarts ne semblent pas être directement en relation avec la progression du récit. Nous sommes donc amenés à les distinguer séparément et à considérer le niveau image du moyen d'expression vidéographique comme étant composé d'un plan regroupant l'ensemble des signes visuels, et d'un autre plan accueillant les écarts, en tant que résultats des choix de mise en scène opérés par l'auteur-réalisateur.

L'introduction d'écarts dans le film a pour objectif de découvrir de nouveaux territoires, c'est-à-dire des lieux inconnus où le spectateur s'est rarement, voire jamais aventuré. L'écart a donc cette fonction « entrouvrir la porte ». La succession des écarts, leur répartition et leur modification auraient pour fonction, pour objectif de la laisser entrouverte, voire de la pousser un peu plus. Encore un lieu de manifestation de l'imaginaire de l'auteur et des destinataires. A

¹⁰ Le récit demeure quel que soit le moyen d'expression mis en œuvre pour créer et assembler des signes destinés aux lecteurs-auditeurs-spectateurs.

l'idée du « plein » et du « vide » induite par les écarts, s'ajoute celle de l'espace à découvrir, mais cet espace n'est pas celui du déroulement de la fiction, c'est un espace que l'auteur entretiendra. Peut-être aurons-nous l'impression qu'il nous a promis de nous en révéler le contenu, mais comme nous l'avions évoqué précédemment, la révélation sera présente au-delà du film, dans un après le visionnement où le monde de la diégèse a disparu au profit du monde réel des spectateurs. Dans celui-ci cohabitent leur présent et l'actualisation de leur passé, de la mémoire et de l'imaginaire individuel et collectif, qui les lient à l'Histoire et à leur expérience de la guerre d'Algérie.

3.4 L'introduction d'une distance

Cette écriture spécifique induit la perception d'une distance entre les décors calculés et les acteurs réels. Il se passe quelque chose, là, à la jonction entre les deux ensembles de fragments d'origine différente : une intuition, une sensation, une perception et une émotion. Le lieu des écarts est aussi celui d'une émotion différente de celle introduite par le contenu narratif du récit. Au-delà du récit du film, l'objectif du réalisateur est de proposer aux spectateurs de prendre de la distance par rapport aux émotions, à ce qui est à l'origine de ces émotions, par rapport à la position privilégiée par chaque personne pour appréhender aujourd'hui la guerre d'Algérie. Le réalisateur désire conduire le spectateur en un lieu où il portera un regard qui provient d'une position, d'un point de vue où l'émotion est moins forte dans le sens où actuellement elle est aveuglante. Il s'agit de produire un discours qui favorise cette prise de distance.

Le fait de privilégier une mise en scène qui introduise de la distance dans la représentation elle-même répond à cette intention.

Nous sommes conscients de l'existence d'une construction, voire d'un trucage qui participe à l'introduction d'un premier niveau de distance entre le résultat de l'application des processus de représentation et d'hybridation et les personnages. Le second niveau concerne les spectateurs. Si l'identification secondaire aux personnages s'opère, elle supportera cependant des fluctuations car les traitements de l'image nous rappelleront l'existence de l'énonciation, d'un énonciateur qui est localisé au-delà du document.

Sur les éléments d'origine photonique la texture des matières n'est pas visible, or cette caractéristique contraste avec la haute définition des images. L'augmentation du nombre de pixels favorise une monstration des détails et une représentation plus réaliste. Cette opposition traduit l'intégration d'un nouveau couple introduisant des écarts dans les images. Les aplats de couleurs liés à la représentation des visages, des cheveux et de la peau des acteurs correspondent aussi à un traitement graphique, qui s'inscrit dans le cadre d'une approche similaire à celle retenue pour appliquer aux vêtements les codes visuels de la bande dessinée. Cette option instaure une distance supplémentaire entre les personnages du récit et les spectateurs car l'identification s'en trouve éloignée. Cependant, la qualité des mouvements maintient une connexion avec la composante photonique présente dans la représentation des acteurs. Les composantes graphique et photonique sont donc toujours engagées pour maintenir active la production des écarts. L'acteur-personnage est ainsi, d'une part, le lieu de manifestation d'un écart entre les représentations photonique et dessinée et, d'autre part, le

trait d'union entre une réalité et une représentation filmique. Plus précisément, cette réalité regroupe le passé et le présent des spectateurs proches idéologiquement de l'un des groupes de protagonistes mis en scène dans le film. Dans une perspective de déplacement et par l'intermédiaire de la représentation filmique, la mémoire du passé et le présent se rejoignent, afin de favoriser une actualisation de ces deux temps et l'adoption d'un nouveau point de vue porté sur les événements de la guerre d'Algérie.

3.5 Conclusion

L'hybridation véhicule ce que le réalisateur ajoute dans l'image. C'est un apport aux informations liées à l'iconique et au récit. Cette image résultante élaborée pour construire un discours a pour objectif de dire aux spectateurs : « je ne suis pas une image comme les autres, semblable à celles que vous avez l'habitude de consommer ». Par un apport plastique, l'auteur commence à nous interpeler. Si le spectateur s'aperçoit que l'apparence de l'image peut changer, alors qu'il avait l'impression qu'un cadre dominant s'imposait, il est ensuite disposé à accepter qu'éventuellement, dans d'autres domaines, les certitudes et les productions des imaginaires puissent supporter des vibrations favorisant la découverte d'un sens complémentaire.

*« Oublier est ce qui pourrait nous arriver de pire (...) Faisons en sorte que cette guerre qui se termine ne soit pas un jour la leur [des générations futures] ».*¹¹



BIBLIOGRAPHIE

- Gardies, A. (1999). *Décrire à l'écran*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Machado da Silva, J. (2008). *Les technologies de l'imaginaire*. Paris : La table ronde.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.
- Prédal, R. (2007). *Esthétique de la mise en scène*. Paris : Cerf-Corlet.
- Wunenburger, J.-J. (2003). *L'imaginaire*. Paris : PUF.
- Wunenburger, J.-J. (2002). *La vie des images*. Grenoble : PUG.

¹¹ Propos énoncés par le père de Jacquot et de Sarah alors qu'ils s'éloignent du littoral algérien [01 :21 :22 :00]