

X^{eme} Congrès Mondial de sémiotique – La Coruna – Espagne / 22 sept. 2009 -26 sept. 2009

LE PLAN – DOCUMENT

Bruno Bernard

Pôle Universités Lyonnaises – Université Lyon 3 - France

Laboratoire ELICO

bbernard@univ-lyon3.fr

1. INTRODUCTION

Depuis plusieurs années, les groupes de presse français réorganisent les journaux de la presse quotidienne régionale (PQR). Ils tentent de trouver des solutions pour intégrer la forme numérique et pour endiguer la baisse de leur lectorat. Nous remarquons en particulier le regroupement des fonctions jusqu'alors assurées par différents opérateurs : aujourd'hui, certains professionnels deviennent ainsi multi-opérateurs. Le développement de la forme électronique des journaux a en particulier entraîné la production de documents filmiques présents sur les pages de leur site internet. Le journaliste couvre donc l'événement, il rédige un texte écrit, mais maintenant, en plus de la réalisation de photographies il lui est demandé de compléter cette collecte iconique par une saisie filmique.

Nous nous proposons donc de nous intéresser aux documents filmiques présents dans la version électronique des journaux régionaux, afin d'appréhender leurs spécificités et de circonscrire les fonctions qui leur sont assignées.

2. PRESENTATION DU CORPUS

Nous avons privilégié un titre, *Le Dauphiné Libéré* et nous avons regardé les différentes éditions départementales de ce quotidien. L'ensemble des visionnages opérés nous a permis de repérer plusieurs catégories de documents filmiques. Afin de commencer cette investigation de l'introduction de la forme filmique dans la presse, nous avons décidé de focaliser notre attention sur une catégorie d'objets qui est spécifique à la version multimédia du journal.

Ainsi, retiendrons-nous cinq documents que nous allons décrire succinctement.

- *Saut à l'élastique : l'exploit* / durée = 35 s. / Une personne suspendue à un élastique rentre dans le champ. Une autre personne s'accroche au sauteur et elles remontent ensemble puis redescendent. La caméra les suit dans leur évolution / point de vue = hauteur du regard / variation du cadre = plusieurs

travellings optiques avant et arrière accompagnent les déplacements des personnes / mouvement de caméra = panoramiques verticaux.

- *Violents orages sur Montélimar 1* / durée = 49s. / Il pleut, la chaussée et le trottoir sont inondés. Les véhicules circulent au ralenti, projetant des gerbes d'eau / point de vue = hauteur du regard / variation du cadre = instabilité et plusieurs travellings optiques avant et arrière / mouvement de caméra = panoramiques horizontaux.

- *Violents orages sur Montélimar 2* / durée = 56s. / Lors d'un orage, la montée du niveau de l'eau sous un pont immobilise une automobile / point de vue = hauteur du regard / variation du cadre = instabilité et plusieurs travellings optiques avant et arrière / mouvement de caméra = panoramiques horizontaux gauche-droite puis inversés à 180°.

- *Miss Montélimar* / durée = 1min 41s. / point de vue = hauteur du regard, légère contre-plongée / variation du cadre = plusieurs travellings optiques avant et arrière, cadrages instables / mouvement de caméra = panoramiques horizontaux.

- *Le défilé des Alpini à Briançon* / durée 3min 20s. / point de vue = hauteur du regard, au-dessous et au-dessus du regard / variation du cadre = plusieurs travellings optiques avant et arrière / mouvement de caméra = déplacements caméra portée et panoramiques horizontaux.

Tous ces objets filmiques présentent la particularité de ne pas intégrer un raccord, c'est-à-dire d'accueillir un seul plan. Ils ne sont donc pas le résultat du déroulement d'un processus de montage et leur production est alors centrée sur la phase de tournage. Par ailleurs, ils sont tous affectés par la présence de mouvements induits par le contrôle du dispositif de saisie. Aussi avons-nous sélectionné des documents dont les durées sont très différentes car la variable temporelle est, avec la reproduction du mouvement, l'un des facteurs de différenciation entre le photographique et le filmique.

3. LE « PLAN-DOCUMENT »

A partir des précédents traits distinctifs, nous allons tenter d'élaborer une dénomination de ce type d'objet. Composé d'un seul plan filmique, cet objet constitue donc un document. Nous proposons de le dénommer « plan-document », afin de privilégier la particularité consistant à assigner à un objet élémentaire les fonctions relatives à un tout.

Le cadre de production du plan-document est lui aussi particulier car l'auteur est un professionnel de l'information presse, qui tendra à devenir aussi professionnel de l'information audiovisuelle. Par ailleurs, les objets étudiés appartiennent à une phase évolutive au cours de laquelle nous pouvons considérer que le journaliste re-découvre et intègre les ressources d'un média filmique.

Equipé d'un caméscope ou d'un appareil photographique doté d'un mode caméra, le journaliste est amené à articuler plusieurs niveaux de préoccupation. D'un côté, il doit répondre aux attentes du

lectorat et, d'un autre, il a pour objectif de proposer une représentation iconique du réel. Ainsi, le nouvel objet filmique créé a-t-il pour obligation de compléter les médias du support initial imprimé.

Le langage emprunté n'est plus seulement linguistique. Il demande d'opérer une représentation de la réalité, de contrôler un processus de transformation permettant de passer d'un espace tridimensionnel à un espace bidimensionnel. Nous noterons que cette opération implique l'introduction d'un écart entre le référent et le signe, la perte d'une dimension spatiale correspondant à l'un des aspects que le journaliste devra gérer lors de la construction de son discours.

L'opérateur se demandera comment filmer, comment créer des formes induites par la transposition de la réalité tridimensionnelle à l'image bidimensionnelle et comment montrer de façon pertinente telle ou telle réalité. Le plan-document sera le résultat d'un processus intentionnel qui résultera des choix opérés pour signifier l'événement représenté.

Le journaliste est donc amené à se poser des questions élémentaires mais toutefois fondamentales. Pour mener à bien son projet, il disposera de sa culture télévisuelle et cinématographique. Mais si cette base de connaissances constitue un apport indispensable pour penser en images, elle pourra présenter de nombreux inconvénients et constituer des obstacles pour générer des formes adaptées à la version électronique d'un journal. En effet, pour produire des objets filmiques, le journaliste devra donc prendre suffisamment de recul par rapport aux documents et émissions qui l'inspirent. Comme nous l'avons précisé, le cadre propre à la presse constitue un axe principal à prendre en compte tout au long du processus de production des objets filmiques.

4. LE « PLAN-DOCUMENT » : CONTINUITÉ HISTORIQUE

Le plan-document sera donc le résultat de la maîtrise d'un processus de représentation contrôlé par un journaliste. Nous remarquerons que malgré sa forme innovante dans un média d'information, en particulier par rapport aux émissions d'information télévisuelles, il s'inscrit dans une continuité historique.

Nous retiendrons certaines spécificités du plan-document pour repérer des liens avec des objets ou des démarches filmiques développés depuis l'avènement du Cinématographe. Notre repérage des ancrages historiques s'attachera à montrer que les préoccupations et les interrogations actuelles du journaliste de presse devant réaliser des objets filmiques, ont antérieurement et périodiquement interpellé des cinéastes qui désiraient inscrire leurs démarches artistiques dans une perspective documentariste, voire s'opposant radicalement à la production de fictions.

Entre 1895 et 1898, les premiers films créés par les opérateurs Lumière étaient constitués d'un seul plan. Dans un premier temps, le point de vue unique de la caméra était fixe, puis il acquit une mobilité initiée par l'expérimentation des opérateurs et cela malgré un *modus operandi* codifié, défini par l'entreprise Lumière (Gaudreault 2002 : 60).

En 1923, Dziga Vertov propose un manifeste dans lequel il présente le Ciné-Œil : « Je suis un œil. Un œil mécanique. Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais, je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles. (...). Le Ciné-Œil comprend toutes les techniques de tournage ; toutes les images en mouvement ; toutes les méthodes sans exception qui permettent de rejoindre la vérité. Une vérité en mouvement ». Dziga Vertov propose donc de capter le réel d'une manière plus objective que l'œil de l'être humain ne pourrait le faire. La caméra ciné-œil devient alors douée d'une mobilité qui lui offre la possibilité d'occuper des points de vues jusqu'alors inaccessibles. Les prises de vues réalisées par D. Vertov sont ainsi au service de la vérité. Il privilégie la saisie sur le vif afin de révéler la réalité. Cependant, il organise à partir de fragments un montage dont la juxtaposition des parties doit produire un nouveau sens que chaque fragment ne possède pas. Or, le rôle accordé au montage et les manipulations induites n'engagent-elles pas le résultat final dans une voie qui ne s'accorde pas parfaitement avec l'objectivité recherchée lors du tournage et de la représentation iconique de la réalité ?

Dans le domaine de la fiction, dès l'après guerre, le néoréalisme italien et par exemple « Le voleur de bicyclette » (Vittorio de Sica -1948), propose de raconter une histoire en privilégiant un regard social, c'est-à-dire de produire un récit mais en privilégiant un nouveau regard qui prend le temps de montrer, d'élaborer des plans au cours desquels le temps s'écoule et où l'action n'est pas toujours le vecteur le plus important. Ce qui caractérise ce mouvement est la priorité accordée à une représentation plus réaliste, dans le sens où malgré le cadre fictionnel et la création d'un univers diégétique, le réalisateur désire entraîner le spectateur vers un point de vue un peu moins subjectif, plus proche de ce qu'il aurait pu voir dans la réalité de l'Italie des années 50.

Le développement des réflexions des cinéastes sur les différentes façons de représenter le réel a aussi pour origine la production de nouveaux dispositifs techniques, favorisant une captation dont la proximité avec le réel est accrue. Ainsi, dans les années 60, la caméra 16 mm et le son synchrone associés à la volonté de montrer la vérité et de produire un discours authentique, participent au développement du cinéma « vérité ». Jean Rouch, anthropologue-réalisateur, tente, par l'utilisation du dispositif cinématographique, de capter le réel afin de l'appréhender sans passer par la description verbale et ainsi, de recourir à la médiation par l'image pour voir autrement. De son côté, Richard Leacock qui désire représenter et proposer aux spectateurs des images qui soient les plus proches possibles de ce qu'il voit sur le terrain, privilégie une caméra de proximité très mobile, adhérent au référent (« Primary » 1960).

L'ensemble de ces auteurs nous propose, suivant des parcours différents, un nouveau rapport au réel. Pour atteindre cet objectif, un nouveau rapport au réel, les films réalisés, d'une part, représentent le réel et, d'autre part, résultent de choix participant à la construction du sens du réel (Ninoy 2009 :).

Nous devons cependant préciser que l'accroissement du réalisme filmique, c'est-à-dire l'impression que ressent le spectateur de participer au déroulement du récit et d'être dans l'image, peut être partagé

tant par les films de fiction que par les documentaires. Le réalisme n'a pas pour projet particulier de produire un discours « vérité », mais pour visée principale de favoriser les projections dans les mondes diégétiques créés. Un accroissement de réalisme n'implique donc pas un contrôle accru de la subjectivité pour tendre vers le pôle inaccessible de l'objectivité.

5. PARTICULARITES DU « PLAN-DOCUMENT »

5.1. Une distribution singulière des différentes phases du processus de conception-réalisation

Pour construire un discours sous une forme filmique, l'auteur dispose initialement de deux orientations. Soit il pratique un découpage de la continuité spatio-temporelle des scènes réelles qu'il désire représenter, soit, il exclut le découpage de son mode d'écriture. Dans ce cas, il décide de filmer sans arrêter la captation entre le commencement et la fin du *continuum* qu'il mémorise. Cette seconde voie conduit à la production d'un plan séquence. Généralement, au sein d'un film, ces deux modes peuvent être combinés afin de servir précisément le déroulement du récit avec ses tensions, ses pauses et son rythme. Cependant, dans certains cas rencontrés tant dans le champ de la fiction, du documentaire, du reportage, que de l'art-vidéo, certes extrêmes, l'auteur déroulera un plan séquence pendant l'intégralité du film soit une durée pouvant atteindre plusieurs heures.

Les documents étudiés étant composés d'un seul plan, nous nous intéresserons particulièrement à la conception-réalisation d'un document filmique créé sans découpage. Cette option entraîne une distribution du contrôle de la construction du document sur la seule phase de tournage, excluant ainsi la phase de montage appréhendée dans sa forme traditionnelle.

5.1.1. L'absence de montage

Elle ne permet pas au plan-document d'intégrer des ressources d'écriture liées à la juxtaposition temporelle de plusieurs plans filmiques, le montage produisant alors un sens résultant de la mise en relation de plusieurs plans. Au cours de l'histoire du cinéma, les cinéastes et les auteurs ont insisté sur l'importance de la façon de montrer pour réaliser un film.

Le journaliste se serait-il alors privé d'un ensemble de ressources fondamentales de l'écriture filmique ? Tout choix impliquant des exclusions, le plan-document ne bénéficiera donc pas de la dynamique produite par l'assemblage de plans. Mais, d'une certaine manière la production des effets de sens liés au montage s'obtient aux « dépendants » de la spécificité du tournage et de la création d'images photoniques possédant un référent réel. En conséquence, le plan-document bénéficierait de l'absence de montage. D'ailleurs, cette dernière ne constitue pas un obstacle à la création d'un objet filmique. Rappelons la position défendue par André Bazin dans un article intitulé *Le montage interdit*, où il précisait que des éléments visuels présentés dans des plans différents devaient aussi être réunis dans un même plan, afin que le spectateur soit assuré que les éléments représentés partageaient le même espace-temps lors du tournage.

L'absence de montage implique donc un déplacement de certains contrôles, habituellement réalisés au cours de cette phase vers la phase de tournage. Par ailleurs, ce transfert renforce, lors de la diffusion, l'importance des spécificités induites par l'opération de captation.

5.1.2. *La mise en scène et la priorité accordée à la phase de tournage*

Le journaliste ne dispose donc plus de la possibilité d'intervenir *a posteriori* pour élaborer son discours. Il est donc amené à accroître les contrôles propres au tournage ou, du moins, il devra assumer et valider le résultat de la saisie. Cette situation favorise l'élaboration d'un nouveau rapport au réel car c'est au moment de la captation que le document final s'élabore.

De plus, supprimer les opérations de montage c'est s'assurer de l'absence de manipulation, au moins de celles résultant des coupures et des raccords. Cette tendance ne s'oppose pas au cadre de production du plan-document, qui est un objet filmique informationnel. Au contraire, elle participe à la recherche de la réduction de la subjectivité propre à tout acte de représentation. Le souci du journaliste est de participer au projet du journal, d'informer. Il sera donc enclin à choisir les solutions qui tendent à renforcer la fonction « documenter » assignée à l'objet filmique et à développer en amont une réflexion sur la façon de montrer le réel : une scène quotidienne ou un événement spectaculaire.

Ne disposant pas des ressources du montage après le tournage pour élaborer le document final, l'opérateur saisissant un plan qui ne sera pas confronté à un autre plan, sera amené à intégrer le phénomène de concentration des contrôles sur la phase de saisie. Les plans réalisés dans la perspective de création d'un plan-document seront donc différents d'autres plans destinés à un assemblage.

Considérons le choix du point de vue. Dans une construction intégrant un découpage, chaque plan résulte de la détermination d'une distance, d'une hauteur et d'un endroit où est positionné le dispositif de saisie. Chaque plan induit la possibilité d'affecter de nouvelles valeurs à ces paramètres. En outre, chaque plan est un fragment spatio-temporel dont l'assemblage entraînera l'estompage ou la mise en évidence des discontinuités propres au rapprochement des fragments. Dans le cas de l'estompage, le destinataire du document se laissera conduire. Généralement, il ne se demandera pas comment le réel a évolué entre deux prises. Dans celui de l'absence de transparence de l'écriture, le spectateur sera interpellé car l'aspect non lisse du raccord lui rappelle qu'un montage est à l'œuvre, que la représentation n'est pas la réalité, qu'il doit être actif pour construire le sens.

Dans ce dernier cas, le montage n'est pas synonyme de trucage dans le sens où il ne se limite pas à une présentation, mais où il dit en partie ce qu'il fait. Cette articulation entre le fait de présenter le résultat d'un processus, en l'occurrence de montage, et le fait de montrer que ce processus de construction d'un discours est à l'œuvre, constitue un objectif d'écriture qui peut être déplacé en amont, c'est-à-dire être opératoire lors du tournage. Alors, l'unique phase du processus de construction, le tournage, impliquera une focalisation sur la fonction de monstration du plan-document, laquelle s'articulera avec cette fonction complémentaire consistant à rappeler que l'objet filmique proposé est le résultat d'un processus de représentation.

Par ailleurs, cette double fonction s'inscrit dans le cadre de la production d'une information qui montre le réel, donc qui révèle, mais en même temps rappelle que, malgré les méthodes journalistiques privilégiant le respect de la déontologie, un processus de représentation est appliqué, et donc qu'une subjectivité opère simultanément. Nous remarquerons que cette combinaison pourrait être placée à l'actif des objets filmiques de la version électronique d'un journal, dans la mesure où cette dimension est quasiment absente des reportages inclus dans les diverses éditions des journaux télévisés.

Le rôle majeur accordé à la phase de tournage sera accru par la dimension journalistique du document. En effet, la prise ne pourra pas être doublée. Pas de montage, une seule prise, voilà des conditions contraignantes qui impliqueront la recherche de solutions adaptées, lesquelles conduiront à la production d'un objet singulier tel que le plan-document. Précisons maintenant la recherche de ces solutions.

Au préalable, nous rappellerons que tout processus de transformation impliquant le passage du réel au signe implique une mise en scène. Elle peut éventuellement correspondre à une intervention sur le profilmique afin de le mettre en forme, ce qui n'est généralement pas effectué lors de la saisie informationnelle. Par contre, elle est obligatoirement le résultat d'un contrôle des paramètres de définition de l'image, du plan et du dispositif effectué lors du tournage. Mettre en scène c'est donc savoir, avant l'activation du processus de représentation, ce qui sera impliqué et comment il le sera (Prédal 2007 :). La mise en scène qui sera contrôlée par le journaliste implique donc des choix relatifs à la mise en œuvre de la représentation. Il est impossible d'envisager la production d'un objet filmique sans penser un tel contrôle, ce qui cependant ne remet pas en cause l'authenticité des faits présentés. Par contre, nous devons admettre, en tant que destinataire, que les images proposées ne constituent qu'une possibilité parmi une infinité d'autres. Elles auraient pu rendre plus visible, mais aussi cacher différemment, puisque nous savons que simultanément la caméra montre et occulte des parties du réel profilmique.

Le plan-document est donc le produit d'une mise en scène, d'une préparation en amont du tournage. Par ailleurs, l'absence de montage accentue l'impression de proximité avec le réel due à l'unique plan filmique qui « documente » le destinataire sur la réalité représentée.

5.3. Les incidences du dispositif technique sur le processus de représentation

Nous allons à présent considérer les dispositifs techniques employés par les journalistes et ensuite, envisager leurs incidences sur la captation du réel et sur les écritures.

Les documents que nous avons sélectionnés ont été réalisés avec des équipements « grand public ». Désormais, le traitement numérique de l'information offre des ressources qui étaient auparavant réservées aux équipements professionnels. Les possibilités de filmage de ce type de matériel correspondent aux conditions requises pour produire des objets filmiques qui seront ensuite insérés dans les pages d'un site internet. Nous remarquerons qu'un niveau de qualité de l'image suffisant est

certes nécessaire pour répondre tant aux besoins des opérateurs qu'aux attentes des destinataires, mais que la préoccupation centrale du journaliste porte sur la construction de l'objet filmique.

5.3.1. Des dominantes

Les principales particularités physiques des caméscopes (cassette MiniDV ou mémoire Flash) employés sont leurs dimensions réduites et leur légèreté. Elles ont une incidence sur les modes d'utilisation développés par les utilisateurs et peuvent favoriser le développement d'un style personnel. Mais aussi leur faible encombrement facilite la saisie du réel, le journaliste pourra donc, s'il le désire, se faufiler, atteindre des points de vues qui étaient jusqu'alors peu accessibles, voire inenvisageables. Si nécessaire, le filmage sera discret, ce qui ne veut pas dire réalisé à l'insu des personnes. Les expériences du cinéma direct ont montré que la caméra devait être acceptée et que sa présence ne devait pas perturber les personnes filmées.

Par ailleurs, la légèreté du caméscope constituera un atout pour accroître sa maniabilité et sa mobilité, c'est-à-dire l'évolution du point de vue dans l'espace et le temps de la scène représentée.

Un tel équipement a aussi été conçu pour être utilisé avec une équipe de tournage réduite, voire un seul opérateur. Le journaliste est donc en mesure de s'adapter aux conditions du tournage, tout en développant son écriture visuelle, sans trop faire de concessions aux contraintes rencontrées.

Nous allons maintenant évoquer une autre qualité de ces équipements de dernière génération : leurs capteurs sont en effet extrêmement sensibles à la lumière. Cette performance a pour conséquence de rendre possible la captation de scènes faiblement éclairées, qui étaient donc jusqu'alors non représentables.

L'ensemble de ces spécificités va permettre au journaliste de proposer des objets filmiques qui traduiront si possible le développement d'un nouveau rapport au réel et un élargissement du choix des sujets filmables.

5.3.2. La mobilité

Le rythme, composante majeure de l'écriture filmique, doit être contrôlé par le journaliste, alors que le document ne résulte pas de l'application d'un processus de montage. Il est donc exclu de gérer les écarts des critères de définition de chaque plan pour introduire une dynamique dans la construction finale. Le rythme résultera en ce cas de la phase de tournage et en particulier du mouvement, d'une part, de sa reproduction liée aux éléments animés constitutifs de l'espace-temps profilmique et, d'autre part, de la mobilité du dispositif technique.

Précédemment nous avons évoqué la légèreté du caméscope et sa capacité à favoriser le contact de l'opérateur et par conséquent de l'image avec le réel. Un autre aménagement du dispositif de saisie, la présence d'un afficheur latéral, participe à l'accroissement des possibilités de montrer les scènes sur le vif. Dans un premier temps, nous avons présenté des ressources matérielles disponibles. Mais

évidemment, dans un second temps, nous abordons les solutions propres aux écritures, les équipements étant considérés comme mis à la disposition des utilisateurs pour produire des signes.

Précisons maintenant la manière dont se développe cette proximité. Afin de mieux appréhender les apports d'un nouvel écran pour cadrer, nous allons comparer les deux ressources disponibles, d'un côté le viseur et, de l'autre, l'afficheur. La dénomination du premier, viseur, est porteuse des fonctions qui lui sont assignées. Un œil rivé au viseur, le cadreur délimite et compose le cadre de l'image. C'est donc par l'intermédiaire de ce canal ponctuel que sont reliés l'espace représenté et celui où se trouve l'ensemble opérateur-dispositif. Certes, le contenu du cadre peut évoluer en tenant compte de l'évolution du hors-cadre, mais cette opération n'est pas facilitée par la proximité de l'œil et du viseur. Par contre, l'utilisation de l'afficheur latéral déplace les conditions de cadrage. Relativement éloigné de cet écran, le journaliste dispose d'un élargissement du champ perçu. Le champ demeure visible, mais de surcroît le hors-cadre devient directement appréhendable. L'image affichée sur l'écran est incrustée dans l'espace réel correspondant au champ, qui se prolonge lui-même au-delà des limites du cadre. L'imbrication et le prolongement de ces trois espaces impliquent l'élaboration de nouveaux rapports cadre/hors-cadre pour l'opérateur. Sa connaissance des éventuels changements affectant l'espace profilmique lui permet d'anticiper, de procéder à un recadrage mais aussi de faire évoluer le point de vue, toujours dans la perspective de suivre de très près le réel. Par ailleurs, ces modifications pourront se traduire par une mobilité de l'opérateur qui entraînera ainsi le dispositif dans sa « course ». Si la visée est caractérisée par un point de contact, l'afficheur, quant à lui, convoque une surface entre les espaces mis en jeu. En effet, l'espace représenté et celui où se trouve le journaliste communiquent par l'intermédiaire d'une enveloppe, de chaque côté de laquelle se trouve ce qui peut potentiellement intégrer rapidement le cadre et l'espace où se situe le point de vue. Cette enveloppe est aussi le résultat du recul pris par l'opérateur.

Cette distance introduite entre l'écran latéral et le journaliste permet par ailleurs un mouvement contraire au précédent. Si elle favorise l'élargissement du champ appréhendé, elle induit aussi un rapprochement entre le sujet filmé et l'opérateur. « L'appareil n'est plus devant mais avec, au centre de ce qui se passe » (Prédal 2008 : 133).

Dans le contexte étudié, une caméra mobile est très souvent portée. Ce mode a aussi des incidences sur l'objet filmique. Le cadrage pourra éventuellement être approximatif et porteur d'hésitations appelées « vibrations du regardeur » par J.-P. Beauviala (créateur des caméras Aaton). Cette liberté acquise se traduit par une plus grande capacité à réagir à l'imprévu et à produire des gestes et des images moins ritualisés, ne correspondant pas à une pratique filmique mimétique. En effet, l'apprentissage, mais aussi les conditions de production, peuvent avoir tendance à favoriser la réalisation de documents dont les écritures sont très peu innovantes et s'inscrivent dans une logique de reproduction.

Le tournage s'inscrivant dans la pratique du découpage privilégie une efficacité des plans : ils participeront à l'économie du montage. Entre le début et la fin du plan, le temps est contrôlé et d'une

certaine façon tendu. Le plan-document, résultat de l'absence de découpage présente d'autres particularités temporelles. Immobile ou mobile, nous constatons que l'opérateur prend le temps de montrer. Il se rapproche, s'éloigne, se déplace. Le parcours visuel proposé accueille plusieurs points de vue et une variation de l'échelle des plans. Le journaliste propose un rapport au réel qui s'inscrit dans la durée. Il prend et laisse aux destinataires le temps de voir, de regarder. Ces derniers trouveront donc une représentation qui se rapproche de la situation réelle vécue lorsqu'ils partagent l'espace-temps de l'événement, comme s'ils étaient sur les lieux. Dans ce cas, ils regarderaient, puis attendraient la suite de l'événement et alors les actions ne s'enchaîneraient pas obligatoirement suivant un rythme rapide. Le destinataire observerait, suivant son rythme personnel. Cette médiation tend à réduire les écarts introduits par la représentation entre le réel et le destinataire.

La succession des cadrages, des points de vue, des mouvements, des différents rapports au réel dans la durée participe à l'élaboration du rythme interne du plan-document, immédiatement au cours de son élaboration.

La saisie sur le vif n'est pas le résultat d'une caméra qui déambule sans contrôle, elle relève de l'application d'un processus de mise en scène propre à la phase de tournage.

Confronté à la représentation de la réalité, le montage-découpage aurait tendance à exclure les temps morts, à montrer principalement ce qui pourrait être « nouveau », ce qui serait susceptible d'informer. Pour sa part, le plan-document montre qu'il est le résultat d'une représentation en train de s'accomplir, le produit d'un travail en cours de réalisation. A sa manière, il privilégie la proximité avec le réel, un accès plus direct aux éléments du réel.

Si la mobilité constitue un trait dominant du plan-document, il convient de préciser qu'il ne suffit pas de déplacer la caméra pour accroître la proximité avec le réel. Il est nécessaire qu'il se passe quelque chose et que les mouvements s'inscrivent dans la dynamique de la représentation élaborée par le journaliste. De même, les vibrations pourront être des traces de l'énonciation qui rappelleront les conditions de tournage propres à la démarche du journaliste. Mais l'introduction volontaire de tremblements dans le cadre de l'image ne produira pas un document « vérité ».

Lorsque la caméra est mobile, le cadrage est en constante modification. Le filmage s'inscrit alors dans une approche dynamique. Cette tendance n'est pas sans rappeler la particularité de l'image vidéographique qui est en perpétuelle évolution. En effet, la trace indicielle associant le réel au signe constitue une information qui correspond à un pixel et à un instant très court. Des milliers de micro instants participent ainsi à la construction d'une image. Arrivé au dernier pixel, qui termine le remplissage de la matrice-image, l'élément suivant assure une nouvelle itération du processus. A la différence d'une image argentique dont tous les halogénures d'argent sont soumis simultanément aux effets de la lumière, l'image électronique est élaborée progressivement, dans la durée. Ce qui se traduit par une mobilité inhérente à la structure même de l'image.

5.4. Le plan-document et le reportage télévisuel

Le plan-document est un objet filmique réalisé pour être intégré à un ensemble, un site internet, de la même façon que le reportage d'un journal télévisé est lui aussi un fragment conçu pour participer à la construction d'un tout.

Si ces deux objets représentent des événements par des signes iconiques visuels et parfois sonores, ils s'inscrivent cependant dans des projets informationnels différents. Nous allons donc les appréhender dans leur cadre respectif, afin de compléter notre investigation du plan-document. Ici, l'image n'assure pas une fonction secondaire, à la différence de ce qui se produit fréquemment au sein du reportage télévisuel. Elle n'est pas une illustration souvent peu pertinente du discours sonore qui contient l'information principale. Au contraire, le plan-document accorde la priorité aux images et le son est d'ambiance. Il appartient à l'espace-temps de l'événement représenté et n'est pas un commentaire proposé en voix off et ajouté *a posteriori* à la bande image pour indiquer aux destinataires ce qu'ils doivent comprendre.

Parfois, le journal télévisé intègre dans son édition un reportage en direct. Une connexion avec l'instant présent est proposée aux spectateurs qui sont alors instantanément sur les lieux de l'événement. Ils voient et entendent ce qui se passe au moment de la diffusion, comme s'ils étaient sur place. Les images proposées n'informent pas toujours, mais le spectateur est un témoin. Nous pouvons supposer que dans le cadre du journal télévisé, compte-tenu de l'écriture privilégiée, l'important n'est pas de voir des images qui informent, mais d'avoir l'impression d'être sur les lieux, par l'intermédiaire des images.

Le plan-document gère d'une autre façon la relation destinataire/événement. S'il n'offre pas l'accès à un instantané souvent superficiel, par contre, il propose aux « lecteurs » d'établir un lien de proximité avec l'événement par une représentation adaptée. L'absence de montage, un filmage sur le vif, une mobilité du point de vue et un accès plus direct au réel permettent d'atteindre cet objectif. L'instant n'est plus l'une des priorités de la représentation, mais bien la durée. Le « lecteur » se trouve rapproché de la situation réelle car devant son écran, il attend que le document qui représente la réalité se termine comme, présent sur le trottoir, il attendrait que la pluie cesse. La gestion de la durée du plan-document est en adéquation avec le vécu de l'événement par le destinataire, qui a le temps de s'installer dans le factuel. La durée prioritaire est celle du fragment continu de l'événement. De cette manière, l'opérateur renforce la fonction principale du document ; être le plus proche possible de la réalité. Le plan continue là où un montage avec coupes aurait montré autre chose pour retenir l'attention du spectateur et pour contrôler le rythme.

La version électronique du journal quotidien inscrit le développement de cette forme complémentaire dans la continuité de la forme papier. Par la presse quotidienne régionale, les lecteurs recherchent une information de leur environnement relativement proche. La version électronique a donc pour objectif

de compléter l'apport de la version papier et l'intégration d'un objet filmique est donc adaptée au cadre.

Le plan-document n'imité pas la forme télévisuelle des reportages. Au contraire, nous constatons qu'il développe une forme singulière. Il est donc un objet filmique propre au cadre de l'Internet. Il présente des particularités qui favorisent son articulation avec les autres moyens d'expressions convoqués par la presse pour répondre aux attentes du lectorat.

6. CONCLUSION

Notre investigation du plan-document nous a montré que cet objet filmique intègre les traits pertinents de la matière de l'expression du support image pour créer un nouveau type d'objet, qui n'imité pas le type « reportage télévisuel » du journal télévisé et qui assure des fonctions de complémentarité avec les différentes composantes des versions imprimée et électronique du journal de la presse quotidienne régionale.

Sans coupes et sans ellipses pratiquées dans la continuité spatio-temporelle de l'événement représenté, les destinataires ont l'impression que la réalité est montrée dans une forme étendue, incluant les temps de pause qui émaillent une réalité vécue. Malgré l'exclusion du raccord, l'opérateur dispose des ressources de la mise en scène pour contrôler le processus de représentation au cours du tournage.

Le plan-document est donc une réponse des journalistes à la question : « Comment gérer le processus de représentation filmique dans le cadre de la presse quotidienne ? ». Leur démarche s'inscrit dans la perspective du « réalisme », dans la mesure où ils convoquent un mode de représentation qui participe à la réduction des écarts entre le réel et les images du document final. Par ailleurs, la recherche de la proximité avec le réel ne s'articule-t-elle pas avec une volonté de voir ce qu'une autre approche filmique n'aurait pas capté ?

Les particularités de ce type de document ne nous incitent-elles pas à voir d'une autre façon les images et les reportages proposés par d'autres médias, qui ont aussi pour objectif d'informer ?

Cependant, le plan-document présente des limites inhérentes à ses particularités. Ce type de document « cristallise en effet tous les phénomènes d'allergie à un cinéma qui se cherche en mouvement au lieu de se figer dans la reproduction des modèles » (Prédal 2007 : 113). Parfois, la caméra portée, les images tremblées et les cadrages approximatifs peuvent irriter car ils ne sont pas lisses comme les reportages télévisuels convoquant plusieurs plans, mais aussi une caméra relativement fixe. Ces « imperfections » sont aussi rencontrées dans les films de famille. Généralement ils sont appréciés par ceux qui se voient ou qui connaissent les protagonistes évoluant sur la surface de l'image. De façon similaire, la priorité accordée par les destinataires du plan-document n'est pas le respect des règles dominantes. Dans ce cas, ce qui pourrait éventuellement s'apparenter à de l'amateurisme est secondaire : les spectateurs recherchent la proximité avec la réalité qu'ils connaissent et les documents visionnés offrent entière satisfaction.

Le plan-document appartient aussi à ce vaste ensemble des objets filmiques qui ne s'inscrivent pas dans l'orthodoxie mais qui relèvent d'une esthétique liée à l'élaboration d'un projet d'écriture répondant aux attentes d'un public en quête d'information, de proximité, d'un rapprochement de la réalité, de la représentation et de la mémoire.

Bibliographie :

Gaudreault, André (2002) : Fragmentation et assemblage dans les vues Lumière, *Visio*, volume 7 – n° 1-2 : 59-73.

Laplantine, François (2006) : *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.

Niney, François (2009) : *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

Maillot, Pierre (1989) : *L'écriture cinématographique*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Odin, Roger (1995) : *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris : Méridiens-Klincksieck.

Prédal, René (2008) : *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Paris : Klincksieck.

Prédal, René (2007) : *Esthétique de la mise en scène*. Paris : Cerf-Corlet.
