

Penser le hors-champ depuis la scripte  
Pour une continuité filmique comme espace  
d'invention

Mémoire de fin d'études

**Isée Désiré**

Département scripte - Promotion 2025

16/06/2025

Sous la direction de : Caroline San Martin, Lydia Bigard, Sophie  
Audier et Donatienne de Gorostarzu

# Sommaire

<b>Introduction</b>	p 4
<b>I. PENSER L'IMAGE ET LA CONTINUITÉ EN FONCTION DU DEHORS</b>	
<b>1. La dynamique centrifuge du cadre et la création d'un hors-champ actif</b>	p 9
<i>A. La dynamique centrifuge du cadre : qu'est-ce que c'est ?</i>	p 9
<i>B. Le cadre à dynamique centrifuge : histoire de la continuité spatiale et narrative à la base du travail des scriptes</i>	p 10
<b>2. Les outils de la scripte pour articuler visible et invisible : une typologie</b>	p 15
<i>A. Organiser une circulation entre champ et hors-champ : jeu et actions des acteur·ices</i>	p 16
<i>B. Ancrage dans un décor : composition des cadres et construction des points de vues</i>	p 20
<i>C. Le son : ancrer un hors-champ sans le montrer</i>	p 29
<b>II. PENSER L'IMAGE ET LA DISCONTINUITÉ EN FONCTION DU DEDANS</b>	
<b>1. Le cadre centripète : refoulement ou débordement du hors-champ ?</b>	p 34
<b>2. Les outils de la scripte pour délier visible et invisible</b>	p 39
<i>A. Filmer des fragments d'action</i>	p 40
<i>B. Donner sens aux fragments : le rôle particulier de la scripte face à la dynamique centripète du cadre</i>	p 46
<b>3. Vers une réinvention de la continuité au tournage : le cas <i>Vivant parmi les vivants</i></b>	p 55

<i>A. Réinventer les fragments : potentiels de création de continuité sensible et symbolique</i>	p 55
<i>B. Mettre en continuité les ruptures : fragmenter pour mieux articuler</i>	p 60
<b>Conclusion</b>	p 64
Bibliographie	p 66
Filmographie	p 67
Remerciements	p 68

## Introduction

« La première intuition, ce serait de se dire que la scripte et le hors-champ, c'est incompatible. On a l'impression que le rôle de la scripte, c'est justement de faire en sorte qu'il n'y ait pas de hors champ, qu'on mette tout dans le champ, qu'on couvre tout au cas où, parce que « on ne sait jamais », pour des histoires de spatialisation et d'intelligibilité. C'est vraiment ce qu'on se dit au premier abord »

Cette remarque, issue d'un entretien avec la scripte Virginie Cheval, réalisé le 3 juin 2025, me semble parfaitement résumer le point de départ de ce mémoire. Elle correspond à mon propre sentiment d'avoir, pendant ma scolarité et mon apprentissage du métier de scripte, peu ou mal investi le hors-champ, de ne jamais m'être vraiment interrogée sur ce qu'il pouvait apporter à la mise en scène et au découpage.

De plus, j'y retrouve très précisément mes premières réflexions autour des raisons de cette lacune, à savoir cette idée que l'une des fonctions de la scripte, c'est de « combler les vides » pour le spectateur : penser des plans pour tout montrer, couvrir l'espace, les actions, ne pas laisser de zone d'incertitude. Viser une lisibilité par la monstration et l'exhaustivité. En somme, effectivement effacer le hors-champ, donner le sentiment d'un espace filmique cohérent et complet, en établissant une équivalence : « ce qui compte = ce qui est dans le champ ». Comme si le hors-champ ne pouvait pas, précisément, être un espace donnant de la force à ce qui compte. Mais surtout, je retrouve aussi dans ces mots de professionnelle le sentiment que c'est une posture de départ, un réflexe premier de sécurité. Que peut-être les choses ne sont pas si simples, que même si on a du mal à se détacher de ces réflexes et de ces attentes dans le travail concret sur un plateau, il y a matière à exploration et à déconstruction de ces *a priori*.

À tout cela s'ajoute une deuxième frustration, qui ouvre sur des questionnements liés.

L'impression persistante que la continuité, en tout cas au stade du tournage, et donc du travail de scripte, n'est peut-être pas suffisamment envisagée comme un lieu d'invention, mais davantage de conformité et, encore, de sécurité. Pourtant, un raccord,

c'est fondamentalement une mise en relation entre deux plans. La continuité, c'est l'agencement de raccords successifs qui construisent du récit, du sens, de la narration. Or, là où le montage autorise des « collages » inattendus, des ruptures ou des raccords d'un autre ordre que celui de la stricte cohérence spatio-temporelle, le travail de la scripte sur le plateau reste très attaché à des raccords d'action et de continuité codifiée. Dans ce cadre, « sens » devient très vite synonyme d'intelligibilité immédiate et de cohérence matérielle de l'espace et des gestes.

Je parlais donc, pour ce mémoire, du sentiment d'une rencontre possible entre hors-champ et continuité, ayant en commun de travailler dans leurs usages cette opposition, peut-être un peu simple, entre d'un côté le respect des codes et la sécurité, et de l'autre, une plus grande liberté artistique et une ouverture aux expérimentations narratives et formelles.

Peu à peu cependant, je me suis rendue compte que la relation entre ces deux notions était bien plus complexe, stimulante et riche. Et c'est cette complexité que j'ai voulu explorer dans ma recherche.

Qu'est-ce que le hors-champ ? Nous choisirons comme référence la définition présentée par Jacques Aumont dans *L'Esthétique du film*. En effet, cette dernière a la qualité de reprendre plusieurs considérations centrales de Burch sur la segmentation de l'espace, et de Bazin sur les dynamiques du cadre, que nous explorerons également dans ce mémoire. La proposition d'Aumont semble donc constituer une synthèse intéressante et fertile. Ainsi, pour Aumont :

Le hors champ est essentiellement lié au champ, puisqu'il n'existe qu'en fonction de celui-ci ; il pourrait se définir comme l'ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement, pour le spectateur, par un moyen quelconque. (...) Le cinéma a su très tôt maîtriser un grand nombre de ces moyens de communication entre le champ et le hors champ, ou plus exactement, de constitution du hors champ depuis l'intérieur du champ.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques, *Esthétique du film* (avec Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet), Réédition Armand Colin, 2016, p15

De cette citation, nous retiendrons trois points principaux qui vont irriguer tout notre travail :

D'abord, la relation entre champ et hors-champ est de l'ordre du prolongement. Or si le hors-champ découle du champ, les éléments invisibles s'inscrivent dans un lien de logique et de complémentarité avec les éléments visibles. On doit dès lors construire le hors-champ en l'adaptant à la logique spatio-temporelle du champ, et champ et hors-champ sont liés par une continuité. Il apparaît alors que la scripte, contrairement aux *a priori*, a un rôle fort à jouer dans le travail sur la création et l'organisation du hors-champ, puisqu'elle doit les raccorder, les suturer.<sup>2</sup>

Ensuite, puisque cette relation de prolongation repose sur le fait que c'est le champ qui construit le hors-champ et lui donne une existence, il y a des moyens techniques et artistiques à mettre en place dans le champ pour créer ces communications et ce prolongement, et c'est ce qui va nous intéresser, du point de vue des scriptes en particulier. Comment constituer le hors-champ depuis l'intérieur du champ ? Comment composer le cadre pour créer des appels vers un dehors, et proposer des possibilités d'articulations narratives ? Quel est le rôle des raccords dans ces articulations ?

Enfin, la dernière idée est que le hors-champ existe toujours par l'entremise du spectateur, qui ne se satisfait pas du contenu du champ et projette son imagination au delà des limites du cadre à partir des éléments qui le composent. Ce qui implique que les scriptes, qui ont un regard global sur la mise en scène et les intentions, ne sont pas là uniquement pour faire conformer le hors-champ à la logique du champ. Elles peuvent aussi participer à la création d'imaginaires à travers le travail du hors-champ. Quel rôle ont-elles à jouer, et quelles sont les conséquences sur leur travail ?

---

<sup>2</sup> Pour affiner cette définition, nous ajouterons que nous ne considérons pas uniquement le hors-champ comme un espace totalement invisible sur l'ensemble d'un film ou d'une séquence. Le hors-champ est fluctuant au sein du découpage, voire au sein d'un même plan. Il est ce qui est hors du champ à un instant T. Pendant un mouvement de caméra ou à la suite d'un raccord, des espaces hors-champ peuvent devenir champ, et des espaces qui étaient dans le champ peuvent devenir hors-champ. C'est en cela que le raccord lie champ et hors-champ.

Mon intuition est donc qu'il existe un lien profond entre le hors-champ et la continuité. En somme, ce qui motive le questionnement de ce mémoire, c'est la façon dont le hors-champ pose question à la scripte, en tant que responsable de la continuité, au moins autant que le travail de la scripte interroge la notion de hors-champ.

Comment penser concrètement, dans le travail des scriptes, les différentes manières dont le hors-champ peut exister ? Quel rôle joue-t-il précisément dans la construction de la continuité ? En quoi est-il un outil, et en quoi peut-il être un problème ou du moins une complexification ? Comment peut-on, à notre endroit, lui donner une fonction active dans la mise en scène et le découpage, et s'en servir comme un outil de narration, de suggestion, voire de trouble ?

En somme, comment la scripte, dans son travail de continuité, peut-elle travailler le hors-champ pour en faire, plutôt qu'un simple élément à contrôler ou à combler, un espace de narration et de création ?

Ce questionnement invite à envisager la continuité non pas comme une simple codification, mais comme un espace potentiel d'invention plastique et narrative, où le hors-champ jouerait un rôle moteur dans l'écriture des plans et des raccords. Il s'agira donc d'explorer les diverses modalités d'existence du hors-champ, d'en comprendre les effets sur la continuité et d'identifier ce que cela déplace dans le travail des scriptes.

Pour répondre à ces questions, nous explorerons deux dynamiques de cadre et de découpage, théorisées par André Bazin, qui vont travailler différemment le hors-champ : la dynamique centrifuge, et la dynamique centripète. Nous verrons l'impact de chaque dynamique sur les relations entre champ et hors-champ, et les ouvertures qu'elles proposent sur le travail de continuité. Nous nous appuyerons aussi sur les écrits de Gilles Deleuze, sur la continuité et les raccords dans les films narratifs, analysés ici sous le prisme du hors-champ.

À partir d'analyses détaillées de plans et de séquences, nous adopterons une approche esthétique pour interroger les pratiques professionnelles, en mettant particulièrement l'accent sur le travail de scripte. Ce travail ne se veut pas une étude sociologique, mais plutôt une exploration du processus créatif des scriptes, à partir du découpage.

Les séquences du corpus ont été choisies en fonction de la dynamique de cadre qu'elles proposent. Elles sont issues de films narratifs, avec un récit et des personnages agissants, puisque nous nous intéressons au travail des scriptes sur la continuité de l'espace et des actions qui s'y déploient. Cependant, ils présenteront plusieurs conceptions de cette continuité, et engageront différemment le découpage du hors-champ.

D'abord, nous explorerons la dynamique centrifuge du cadre, qui travaille le hors-champ comme un prolongement du champ, et étudierons les outils dont dispose la scripte pour créer et gérer des articulations entre champ et hors-champ.

Pour cela, nous verrons dans un premier temps que dans cette dynamique, le lien entre hors-champ et continuité est fondé sur le fait que le hors-champ est un moyen de construction d'un espace filmique lisible et cohérent. Ensuite, nous verrons comment utiliser ces outils et ces codes de continuité pour en tirer des possibilités narratives très riches.

Ensuite, nous nous intéresserons à la dynamique centripète du cadre, afin de dépasser l'idée que dans les plans qui sont tournés vers l'intérieur, l'action importante est totalement cadrée, voire centrée, et qu'aucune projection dans le hors-champ n'est proposée. Nous tâcherons de revisiter cette dynamique et de voir comment elle permet de faire exister un hors-champ en rupture avec le champ, par la fragmentation de l'action et la partialité de l'image qui provoquent un enfermement et ouvrent une béance, un manque, un trouble. Cette partie sera aussi l'occasion d'étudier comment, en l'absence d'articulation, les raccords possibles ne sont pas donnés à l'avance, et ouvrent à d'autres manières de travailler la continuité sur le tournage. Nous verrons ce que travailler la discontinuité et la disjonction vient déplacer dans les gestes des scriptes.

## I. PENSER L'IMAGE ET LA CONTINUITÉ EN FONCTION DU DEHORS

Nous allons d'abord travailler le hors-champ à partir de cette première définition basée sur le prolongement. Pour mobiliser le hors-champ, il faut donc créer un prolongement dans l'image, mettre en place des articulations. Or, articuler avec le hors-champ nécessite une dynamique de cadre centrifuge. Nous allons nous attacher à expliquer et explorer cette notion. Nous verrons, à travers une typologie en trois grands points, comment cela se manifeste pour la scripte qui réfléchit à la mise en scène et au découpage : quels outils et raccords peut-elle mobiliser pour inventer un espace de circulation entre champ et hors-champ ?

### 1. La dynamique centrifuge du cadre et la création d'un hors-champ actif

#### A. La dynamique centrifuge du cadre : qu'est-ce que c'est ?

André Bazin théorise en 1958, dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma*, la dynamique centrifuge du cadre de cinéma. Elle est pour lui spécifique au septième art, et opposée à la dynamique centripète des cadres de peinture. Il la définit comme suit :

« Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BAZIN, André, « Peinture et Cinéma » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, cerf, 2010 ( première édition 1958), Chapitre XII.

Bazin déploie donc deux idées : le cadre-cache et la dynamique centrifuge du cadre. C'est avec elles que nous travaillerons notre raisonnement. Elles nourrissent la définition que nous avons du hors-champ comme tout ce qui est imaginativement rattaché au champ mais invisible, et les analyses que nous en ferons.

La notion de cadre-cache nous aide à penser qu'il y a un monde au-delà des limites de l'écran, et donc du cadre de cinéma. On prélève une « partie de la réalité » pour l'enregistrer, par l'action du cadrage qui est donc une opération de soustraction. Le cadre de cinéma est un « cache » au sens où il dissimule un espace plus large qui existe sans être visible dans le plan.

Ceci nous amène à la deuxième idée de Bazin : la dynamique centrifuge du cadre de cinéma. La portion qu'on prélève dans le cadre est non seulement partielle, mais en plus, elle produit des appels vers un dehors au lieu de « polariser l'espace vers le dedans ». Le spectateur est amené à imaginer ce qu'il ne voit pas, à reconstruire une continuité spatiale et narrative invisible, un « univers » censé être le prolongement du champ contenu dans le cadre. On peut donc dire que la dynamique centrifuge du cadre est éminemment liée à la question de la compréhension de l'espace filmique.

C'est justement cela qui va nous intéresser. Quel est ce lien, et en quoi met-il la scripte à une place centrale dans le travail du hors-champ ?

### *B. Le cadre à dynamique centrifuge : histoire de la continuité spatiale et narrative à la base du travail des scriptes*

La distinction entre dynamique de cadre centripète et centrifuge chez André Bazin n'est pas arbitraire : au-delà de l'argument ontologique, on peut pointer des raisons historiques correspondant à des problématiques techniques et artistiques précises, qui reposent sur une évolution du langage cinématographique et sur une conception du réalisme au cinéma. Celles-ci viennent se distinguer de la mise en scène théâtrale des premiers films narratifs de l'histoire du cinéma.

Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1834



On peut voir ici que le cadre du plan paraît similaire à celui du tableau. Le cadre du plan est pensé comme un espace clos, la composition et l'échelle créant une dynamique centripète car tout ce qui est important doit être à l'intérieur de l'image. La dynamique centrifuge du cadre de cinéma n'est donc pas automatique. Il y a des cadres de cinéma qui ne nous amènent pas à projeter un espace contigu où d'autres choses peuvent se passer, même si nous avons conscience qu'il existe. Notre imaginaire ne fait pas ce déplacement. De manière assez cocasse, on voit bien que le cadre du tableau a en revanche une dynamique centrifuge, avec la suggestion d'une autre pièce à gauche d'où des personnes peuvent surgir, et le cadavre près du lit à droite qui polarise la lumière. Tout cela invite à regarder les limites du cadre et non le centre, et à imaginer ce qu'il y a au-delà.

On voit donc bien que cette différence entre dynamique centripète et centrifuge du cadre n'est pas forcément ontologique comme le dit Bazin, et dépendante de tel ou tel art<sup>2</sup>. Tout est possible quand on compose un cadre, et la dynamique qui en résulte demande

---

<sup>2</sup> Nous prenons ici une précaution sur ce raccourci, qui nous permet surtout de poser les deux dynamiques du cadre et d'étudier le rapport qu'elles créent, dans la mise en scène, avec le hors-champ. Ce qui nous intéresse, c'est bien l'utilisation de ces notions conceptuelles, et pas la vérification de leur affiliation à tel ou tel art. Notre parti pris est de reprendre les termes de Bazin, en tant qu'ils sont des références incontournables et des outils intéressants pour penser nos questionnements, mais que nous ne prendrons pas le temps de contextualiser, car alors il faudrait parler en détail de l'histoire de la peinture et de la photographie.

une réflexion, des choix et la mobilisation d'outils. C'est justement cela qui nous intéresse et que nous allons étudier.

Pour créer une dynamique centrifuge du cadre, il faut que les plans soient pensés en fonction de ce qui est hors-champ autant que de ce qui est à l'image. Le développement de la dynamique centrifuge du cadre est intimement lié au développement du montage dans le cinéma narratif, et au besoin de spatialisation. C'est justement à ce moment que le métier de scripte devient nécessaire.

Jacques Aumont explique bien l'interdépendance entre narration, hors-champ et continuité spatiale. Il rappelle que l'image cinématographique a une durée dans laquelle se déploie un récit qui n'a donc pas de raison de s'interrompre à la fin du plan, de quoi découle, avec Griffith notamment, l'apparition d'un point de vue narratif à travers le découpage et le montage. Ce développement pose pour lui le problème de la perte de la cohérence de l'espace représenté.

En effet, si le montage a très vite permis un repérage chronologique et causal efficace et sans équivoque, on n'en peut dire autant de l'espace représenté dans la succession des plans. Malgré l'établissement d'une convention (assez rudimentaire) concernant le passage hors champ par franchissement du bord latéral du cadre, chaque espace continue de valoir pour lui-même, dans une semi-autonomie, sans que jamais la cohérence de l'espace diégétique soit garantie, ni par des conventions fortes comme le seront les codes du raccord classique, ni par un accès plus ou moins directement ménagé (par un plan d'ensemble, par exemple) au référent spatial global.<sup>3</sup>

Contrairement au temps donc, la représentation de l'espace est problématique car les plans successifs ne garantissent pas une continuité spatiale évidente. Cette fragmentation s'explique par le fait que chaque plan tend à exister de manière relativement autonome, sans qu'il soit toujours possible de reconstituer un espace diégétique. On retrouve ici l'idée de cadres clos sur eux-même, et on peut d'ores et déjà pressentir que c'est bien dans l'inversion de la dynamique du plan, par la mise en

---

<sup>3</sup> AUMONT, Jacques, « Le point de vue », in: *Communications*, 38, 1983. Enonciation et cinéma, sous la direction de Jean-Paul Simon et Marc Vernet. p 9.

articulation avec le hors-champ, que cette discontinuité va être résolue, à travers la création de conventions.

Les appels au hors-champ participent donc de la création d'un point de vue spatial liant les différents plans. Aumont poursuit ce raisonnement en expliquant que l'image de film se structure pour mimer un point de vue :

[Le] point de vue représentatif [est] défini par un rapport entre présence et absence (c'est le premier sens de la question du cadre : que montrer ? et donc, que produire dans le hors-champ ?). Ce que tout film donne à son spectateur, de façons certes bien différentes, c'est toujours (...) la vue sur un espace imaginaire cohérent, lui-même construit à travers un système de vues partielles (non contradictoires sauf exception) ; ce premier stade du rapport du film à son spectateur a été depuis longtemps reconnu et cerné comme tel. »<sup>4</sup>

Ainsi quand on pose un cadre, on va donner un point de vue représentatif et monstratif défini par un rapport champ/hors-champ. Ce rapport va s'insérer dans un système, le découpage, avec d'autres cadres qui articulent aussi visible et invisible selon la même logique. C'est cet ensemble de rapports non contradictoires (cohérents entre eux) qui va donner une appréhension de l'espace, par les raccords. A travers le raccord, champ et hors-champ dialoguent pour se donner mutuellement sens et continuité, pour conjurer la fragmentation spatiale. Pour comprendre ce que le hors-champ et le montage permettent, et dont on a perdu conscience par habitude, nous devons faire un détour par ces codes et cette organisation de l'espace.

Nous prendrons comme exemple une séquence de *L'homme qui tua Liberty Valance* (John Ford, 1962), pour montrer comment la dynamique centrifuge des cadres et la mise en articulation champ/hors-champ par le montage permet de suturer deux espaces fragmentés, une ruelle et l'intérieur d'une boutique.

---

<sup>4</sup> *Ibid*, p22.



**Les plans 1 et 2 sont liés par un raccord regard :** Le croque mort regarde vers la gauche, ce qui suggère un hors-champ dans cette direction. Au plan suivant, l'objet du regard est révélé : le couple s'avance en regardant vers la droite. Le croque mort aperçoit donc le couple dans la rue, qui vient vers lui. Les deux espaces, champ et hors-champ, s'articulent et se donnent mutuellement du sens.

**Les plans 2 et 3-4 sont liés par un raccord regard et un raccord mouvement :** Le couple sort du champ par la droite du cadre et resurgit dans le plan suivant à gauche, depuis la direction où regardait le croque mort. Autrement dit, le couple passe de la rue à la boutique, « traverse » la coupe en faisant physiquement la jonction entre champ et hors-champ

On peut véritablement parler de suture : à chaque limite de cadre on coud ensemble les deux plans pour rendre les espaces continus et contigus, suturer la coupe et faire du hors-champ un prolongement du champ.

Travailler et organiser la dynamique centrifuge des plans, c'est-à-dire l'articulation champ/hors-champ, c'est donc précisément créer un point de vue spatial cohérent, un

espace homogène, dans lequel peut se déployer une narration qui transite entre ces deux zones. Cette conception du découpage est donc centrale dans le travail de scriptes.

Inversement, on peut dire que l'espace construit permet de faire exister le hors-champ et d'exploiter sa force narrative. Cela implique de penser la place de chaque plan dans la totalité du découpage et de réfléchir aux segments et aux outils à mobiliser en fonction des raccords éventuels, qu'ils soient effectifs ou au contraire attendus par les spectateurs grâce aux articulations mises en place, mais retardés, refusés ou détournés (le hors-champ sera-t-il dévoilé, et si oui, quand et comment ?)

## **2. Les outils de la scripte pour articuler visible et invisible : une typologie**

Les scriptes doivent se poser les questions suivantes : les intentions sont-elles bien créatrices d'une dynamique centrifuge du cadre ou de la séquence ? Cette dynamique est-elle perceptible dans le découpage ? Quelles propositions pouvons-nous faire pour aller dans ce sens ? Il ne s'agit pas uniquement d'assurer la fluidité des raccords et de la construction de l'espace, mais aussi d'adopter un regard global sur le rôle du hors-champ dans la mise en scène. En tant que second regard pour le.la réalisateur.ice, elles veillent non seulement à assurer la continuité spatiale et narrative, mais aussi à structurer une hiérarchie des éléments pour guider l'attention des spectateurs et garantir l'efficacité de la dynamique centrifuge du cadre, par des articulations suffisamment maîtrisées et efficaces pour que l'on puisse de projeter imaginativement au-delà des limites du cadre.

Nous allons essayer de déployer, de la manière la plus complète possible, la façon dont la scripte travaille la dynamique centrifuge du cadre à travers trois types d'articulations : par le travail sur le jeu, le découpage, et la réflexion autour du son. Ces éléments sont pensés par les scriptes dans une approche pluridisciplinaire, qui prend en compte tous les aspects de la mise en scène. Pour chaque domaine de cette typologie, nous pointerons également des modes d'articulations dont les scriptes sont spécifiquement responsables, à travers des actes et gestes précis.

### *A. Organiser une circulation entre champ et hors-champ : jeu et actions des acteur-ices*

Le mouvement des corps et des regards crée une dynamique centrifuge dans le cadre, qui oriente l'attention et l'imagination vers les espaces du hors-champ.

#### • **Les entrées et sorties de champ :**

On peut faire exister l'espace hors-champ par des personnages qui y disparaissent ou en surgissent. Les sorties de champ font forcément exister de manière spécifique un segment c'est à dire une zone hors-champ contigüe, puisqu'il est immédiatement identifiable. En revanche pour les entrées de champ, toutes les possibilités de surgissement du hors-champ peuvent être mise à égalité. C'est rétrospectivement que le segment d'où le personnage a surgi acquiert une existence.

Dans les deux cas, si le plan comprend un moment de vide où l'action se déroule hors champ, dans ce qui précède ou suit l'arrivée ou le départ d'un personnage du champ, on attire l'attention sur ce qui se passe dans le hors-champ.

En cas de dévoilement du hors-champ par le raccord, la scripte doit assurer la continuité du rythme et de la direction du déplacement entre les plans.

#### • **Les regards dirigés hors-champ :**

Un personnage qui regarde hors-champ guide l'attention du spectateur vers l'invisible. On peut accentuer l'attente en retardant la révélation de ce qui est regardé, parfois avec une telle intensité que l'action hors champ est aussi voire plus important que le personnage dans le champ. On peut aussi ne jamais raccorder.

Dans la dernière séquence de *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1958), le plan de Judy et Scotty qui s'embrassent passe d'une dynamique centripète où toute l'action dramatique est contenue dans le champ, à une dynamique centrifuge avec le regard effrayé de Judy dirigé hors-champ, vers une silhouette noire dont on ignore la nature.



Par la suite, l'ensemble de la séquence est construite autour de cette dynamique : la chute de Judy et sa mort se produisent exclusivement hors-champ et existent par le son et les regards des personnages. Dans le dernier plan, Scotty observe avec choc le cadavre de Judy qu'aucun raccord regard ne nous révélera.

En cas de raccord, la scripte veille à ce que les regards se croisent, ou que l'axe sur la personne ou l'objet regardé corresponde à la position du personnage regardant.

- **Le positionnement des corps dans l'image :**

On peut enfin placer des personnages à la limite du cadre pour suggérer un espace qui continue au-delà, ou utiliser des amorces pour faire sentir une présence hors du cadre.

*Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968) est un bon exemple d'un découpage porté par une dynamique centrifuge des plans, créée par les regards et corps des acteurs. Ce film nous raconte la vengeance de « l'homme à l'harmonica », qui en veut à l'antagoniste principal du film, Frank (Henri Fonda). A la fin du film, Frank se rend à la ville pour affronter l'homme en duel. Ce qu'il lui a fait est alors relevé dans un flashback : quand l'homme à l'harmonica était adolescent, Frank a tué son frère aîné de

façon particulièrement sadique : il le fait pendre à une corde attachée au sommet d'une arche, juché sur les épaules du garçon à qui il enfonce un harmonica dans la bouche, en lui demandant de jouer pour son grand frère.



**La scène commence par un regard vers le hors-champ** : on ne sait alors rien de ce qu'il y a hors champ, bien que l'harmonica nous donne un indice. Cet élément, couplé au regard de McBain, polarise l'attention vers le hors-champ regardé et lui donne une grande force dramatique.



**On a ensuite un deuxième plan un accord regard et une entrée de champ** : On découvre un adolescent épuisé qu'on comprend être l'homme à l'harmonica, qui regarde Frank. La main de ce dernier fait une entrée de champ et vient enfonce l'harmonica dans la bouche du garçon. Les deux espaces, l'un visible et l'autre invisible, sont ainsi liés et se donnent sens.

Commence alors un long zoom arrière qui va relancer la dynamique centrifuge de la séquence. **Ce zoom arrière fait découvrir une partie de corps**. Il est rythmé par des questions et des révélations successives sur les personnages, leur environnement et leurs actions, qui permettent à la fin de comprendre la brutale situation dans sa globalité



D'abord, on perçoit seulement une partie du corps d'un personnage dont on ignore non seulement l'identité (même si on se doute par la réplique de Franck que c'est le frère), mais aussi et surtout, ce qu'il fait juché sur les épaules du garçon. Cette position qui sort de l'ordinaire amène à investir le hors-champ, en quête de réponses.



Le mouvement de caméra fait entrer dans le champ de nouveaux personnages qui semblent être les acolytes de Frank, et regardent froidement la scène. On découvre dans le même temps que les deux frères sont attachés, et donc donc des prisonniers de la bande.

Le dévoilement de cette menace renforce encore la projection dans le hors-champ, jusqu'à la fin du plan où on peut enfin voir ce qui était dissimulé : le grand frère prêt à être pendu dès lors que l'adolescent s'écroulera.



Le jeu entre champ et hors-champ dans cette scène, et ce plan particulièrement, à travers des articulations mises en place par le placement des corps des comédiens, forme un récit à part entière. La puissance narrative du hors-champ et sa révélation progressive répond à une grande question du film, réponse qui nous était auparavant cachée.

Il faut aussi retenir, et cette scène nous le montre bien, que l'espace hors champ a une existence épisodique et fluctuante dans un film, selon l'intensité des articulations mises en place. Pour Burch, « c'est la structuration de ces flux qui peut-être un outil si puissant dans les mains du réalisateur »<sup>5</sup>. C'est aussi là où le rôle des scriptes peut se déployer, à travers une réflexion sur la composition des cadres et sur la hiérarchisation des éléments articulant champ et hors-champ dans l'attention des spectateurs.

#### *B. Ancrage dans un décor : composition des cadres et construction des points de vues*

L'articulation champ/hors-champ est aussi créée par la composition des plans et l'ancrage spatial dans un décor. On peut positionner le point de vue sur un espace de manière à amener l'attention des spectateurs vers ce qui n'est pas dans le cadre.

#### **• Le décor comme articulation du champ et du hors-champ, comme extension du champ :**

- L'utilisation de portes, couloirs, et fenêtres suggèrent des prolongements d'espace.



*Le secret derrière la porte, Fritz Lang, 1947*

---

<sup>5</sup> BURCH, Noël. *Une praxis du cinéma*. Gallimard, Réédition 1999.

Ces interstices peuvent être ouverts pour donner quelques éléments à investir pour les spectateurs, ou rester fermés pour augmenter le mystère.

- Les objets tronqués à la limite du cadre, partiellement visibles, laissent imaginer une continuité hors du cadre.
- Il en est de même pour les surfaces de projections ou de réflexions (miroirs, ombres etc.)



*Nosferatu le vampire*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922

Ici, il y a une mise en articulation par l'intrusion indirecte du hors-champ dans le champ. Le raccord n'a pas lieu (pas de contre-champ ni d'entrée de champ du corps de Nosferatu), mais l'ombre permet de raconter l'action hors champ à l'intérieur de l'image, donnant ainsi un sens au visible pour travailler la dimension surnaturelle.

- Les objets qui peuvent amener à projeter un hors-champ :

On peut enfin jouer sur le rôle narratif du décor et des accessoires.

D'abord, parce que les accessoires sont impliqués dans les mouvements et actions des personnages qui articulent champ et hors-champ. Dans *Le sens de la fête* (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2017), les accessoires de jeu ont un grand rôle dans l'investissement du hors-champ, à travers leur utilisation par des figurants toujours présents dans la profondeur de champ, ou faisant des volets dans le cadre.



Ces circulations constantes entre champ et hors-champ racontent un monde qui dépasse largement les personnages cadrés et au premier plan.

Dans un entretien effectué le 9 juin, Nicolas de Boisguillé, chef décorateur sur ce film, confirme que ce hors-champ vaste, foisonnant, posé dès le début du film, repose sur un grand travail de décoration, d'ensemblage et d'accessoirisation : « En arrière plan, il faut que tu sentes que ça prépare, ça bosse. Ça ne s'invente pas à la dernière seconde. On a fait des réunions tous les jours, et en se disant « *telle scène, tel figurant fait telle action, et il aura tel accessoire qui lui permettra de la faire* ». Et c'est ça qui fait vivre, et qui raconte tout ce hors-champ de la préparation du mariage. »

Cet usage des accessoires dans la narration ouvre d'autant plus de potentialités d'articulations que plus tard, dans le reste du film, grâce à ce contexte posé dès le départ, il y a sans cesse des surgissements du hors-champ, avec un ballet de personnages qui se croisent et interagissent, surgissent dans le cadre ou en sortent. Ces moments font du hors-champ un espace qui fait partie intégrante non seulement de la narration, mais aussi de la tension et de la comédie.

Ensuite, certains accessoires ont un tel rôle symbolique ou imaginatif qu'ils amènent à projeter un hors-champ. Dans la saison 1 de *Twin Peaks* (David Lynch et Mark Frost, 1990), la police est à la recherche de la deuxième moitié du collier retrouvé sur le cadavre de Laura Palmer, qui pourrait donner un indice sur son meurtrier. C'est en fait James, son amant, qui l'avait, mais lui et Donna l'ont enterré dans les bois.



A la fin de l'épisode 1, une main surgit dans le champ pour déterrer le collier. La puissance du hors-champ et la question du propriétaire de cette main relèvent bien-sûr de la partialité du cadre qui ne montre qu'un bout de corps, mais aussi et surtout du fait que cette main vient prendre cet objet en particulier, qui a une charge dramatique construite auparavant.

Dans ce cas, on peut aussi penser un rôle plus large de la scripte qui consiste à s'assurer, par la gestion de la distribution et de la hiérarchisation des informations, que l'importance de cet objet a été comprise et retenue au fil des péripéties. En ce sens, on peut se demander si le choix de placer ce moment dès la fin du premier épisode, et pas plus tard, a été un choix pour répondre à cette problématique.

- **La position de la caméra et le point de vue :**

Pour aller dans le sens d'une dynamique centrifuge du cadre, on peut penser des compositions qui par leur géométrie, leur perspective, orientent l'attention vers le hors-champ

- Le choix des axes peut ouvrir l'espace plutôt que de le refermer.

La question se pose alors pour la scripte de privilégier une articulation stricte ou de laisser une liberté pour maximiser, dans l'imagination des spectateurs, les raccords

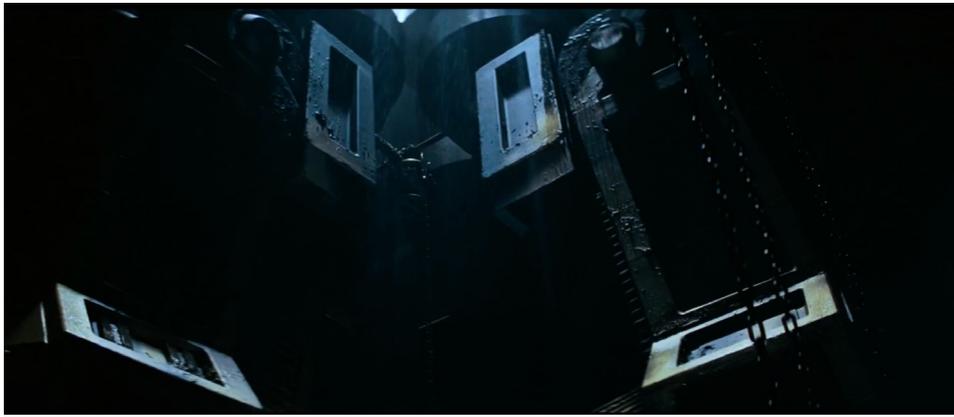
possibles : pour une scène en particulier, veut-on laisser tout ouvert, c'est à dire que le hors-champ peut rentrer de partout ? Ou bien gérer une segmentation avec des ouvertures et des fermetures qui orientent la tension vers une zone en particulier ?

La séquence de la mort de Brett dans *Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979) est un bon exemple d'une segmentation qui se spécifie pour polariser et intensifier la menace du hors-champ.

Cette séquence travaille justement ces ouvertures et fermetures : Brett, un des passagers du vaisseau, est à la recherche du chat de l'équipage, Jones. A ce moment du film, l'alien est déjà à bord, les personnages le savent et le craignent.



Brett rentre dans une pièce et l'inspecte, à la recherche du chat bien-sûr, mais aussi vigilant pour ne pas tomber sur la créature. Le découpage articule alors plusieurs entrées possibles du hors-champ, par la construction d'un point de vue sur le décor, à travers le regard de Brett qui regarde de chaque côté, au sol, et au plafond. La dynamique centrifuge du cadre investit tous les bords d'où peut survenir le danger, mais en même temps, nous avons eu des plans assez larges ainsi que le point de vue de Brett sur la pièce, et savons que l'alien ne s'y trouve *a priori* pas.



Seulement, Brett trouve le chat accolé dans un coin, et s'en approche. A partir de là, il y a un champ/contre-champ entre le chat et Brett, mais une seule ouverture sur le hors-champ est possible. Derrière le chat, le mur bloque tout.





Ceci permet de réactiver et de polariser la possibilité de surgissement de l'alien à un seul endroit : derrière Brett qui s'est complètement détourné du hors-champ de la pièce pour se concentrer sur l'animal (qui lui, voit l'alien !)

- Mouvements de caméra (zoom, panoramique, travelling) :

Nous l'avons vu avec *Il était une fois dans l'ouest*, les mouvements de caméra peuvent permettre un dévoilement du hors-champ. Mais ils peuvent aussi au contraire dissimuler et laisser se déployer une action hors champ.

A la fin du film *Le Sacrifice* (Andrei Tarkovski, 1986), le personnage principal, Alexander, profite de l'absence de ses proches pour mettre le feu à sa maison. Un long plan séquence va suivre ce personnage dans une série d'aller-retours, en créant des effets de dissimulation et de révélations, et donc une attention particulière au hors-champ.

Après avoir étudié le morcellement dans *Alien*, on déploie ici une autre proposition de gestion du hors-champ : la continuité du mouvement.



Alors que sa maison commence à brûler, Alexander prend conscience de ce qu'il a fait et s'éloigne. La caméra le suit. On entend hors-champ sa famille qui arrive en criant, et il les rejoint. On a donc le sentiment que les recadrages recentrent les enjeux dramaturgiques et permettent d'avoir une vision globale de la situation.



Cependant nous perdons dans le même mouvement la maison qu'on entend toujours brûler pendant un bon moment et que les personnages contemplent, désespérés. Au mouvement suivant, le téléphone sonne ce qui semble nous indiquer que la maison est encore a peu près préservée. Alexander retourne dans sa direction mais on la retrouve en train de s'effondrer, complètement dévorée par les flammes.





Le mouvement continue et nous fait découvrir quelque chose qu'on n'aurait pas pu anticiper cette fois : la présence de la « sorcière » avec qui Alexander s'est lié et qu'il était en fait en train de rejoindre.

Enfin, une autre travelling nous dévoile l'arrivée inattendue et presque magique de l'ambulance qui va emmener Alexander.



Ceci crée le sentiment qu'on est embarqués dans les mouvements du personnage, lui-même dépassé par la situation, et que les actions dramatiques, et complètement anarchiques, continuent de se déployer hors champ de tous les côtés, ne pouvant être contenues.

Nous comprenons que nous n'avons pas du tout accès à l'ensemble de la scène et que beaucoup de choses se déploient dans l'invisible, avec pour seuls petits indices des sons qu'on peut parfois rattacher à des actions ou qui au contraire nous troublent d'avantage.

Face à un cas comme celui-ci de renouvellement continu du champ et du hors-champ., la scripte doit réfléchir à l'organisation des corps dans l'espace : comment la penser quand le cadre est tout le temps renouvelé et fonctionne comme un cache ? Ou placer la sorcière, à quelle distance, et à quel moment va-t-on la découvrir ? La scripte doit aussi veiller à la cadence du plan séquence : quand fait-on partir les personnages pour ne pas casser le rythme narratif de ce plan ?

Dans l'ensemble, toutes ces différentes gestions que nous avons vu amènent les scriptes à des idées à proposer pour le découpage

### *C. Le son : ancrer un hors-champ sans le montrer*

Le dernier type d'articulation qu'on peut convoquer pour donner au cadre une dynamique centrifuge est le son.

- **Les transitions sonores :**

Un son peut prolonger une action hors du champ (si la source a été auparavant montrée dans le plan) ou carrément l'introduire hors champ (si nous n'avons pas montré la source). A l'inverse, une coupure d'un son hors champ peut marquer un basculement brutal et poser la question de la raison narrative de cette rupture. Les scriptes sont précieuses dans ce cas puisque même en admettant que l'apparition ou l'arrêt d'un son soient travaillés en post production, elles ont des implications de rythme et de jeu qui doivent être pensées au tournage. Quand le son s'arrête-t-il ? Les spectateurs doivent-ils s'en rendre compte, et si oui, à quel moment ? Les personnages réagissent-t-il ?

On peut enfin enrichir ces transitions avec d'autres gestes sonores : des variations de volume et de direction pour situer une source d'un côté et suggérer la distance, ou au contraire rendre très difficile la compréhension de sa situation ou de sa nature.

- **Les bruits qui installent une ambiance sonore hors champ :**

Certains sons ou acoustiques sont rattachés à des types de lieu et ont donc une puissance narrative permettant aux spectateur d'imaginer où l'action se situe (ex : écho dans un grand espace, son d'une ville...). On peut alors se demander si on veut jouer une lisibilité, ou si on veut au contraire troubler.

A la fin de la saison 2 de *Buffy contre les vampires* (Joss Whedon, 1997-2001), Buffy a tué son petit copain, Angel, pour sauver le monde. Elle s'enfuit alors de sa petite ville de Sunnydale, qui a été le théâtre de toutes ses aventures jusqu'à présent, pour une destination inconnue. Dans le premier épisode de la saison 3, Buffy rêve d'Angel et se réveille brusquement.

A son réveil, au milieu de la nuit, nous ne voyons qu'elle, couchée sur son lit, comme on a vu tant d'autres fois dans la série. On s' imagine donc d'abord qu'elle est dans sa chambre maintenant familière pour nous, chez sa mère. Seulement, le son est bien différent de nos habitudes : sirènes de police, klaxons, cris... on comprend dès lors que la lycéenne n'est pas du tout dans son élément.



Elle se lève, un mouvement de caméra la suit jusqu'à la fenêtre qui dévoile le hors-champ en ouvrant sur une grosse artère. Buffy est seule, livrée à elle-même dans un appartement miteux d'un quartier mal famé de Los-Angeles .



En jouant sur ces trois dimensions (positions et déplacements des acteur·ices, composition de l'espace et du décor dans le cadre, articulations sonores), la scripte aide à la construction d'un cadre avec une dynamique centrifuge. Ces outils permettent non seulement d'assurer une fluidité spatiale et narrative, mais aussi de jouer sur la communication des deux espaces et sur les rapport entre visible et invisible pour renforcer la puissance narrative du hors-champ.

Cet échappé vers ce dehors est-il satisfaisant ? La dynamique centrifuge du cadre est régie par des codes de continuité, bien ancrés chez les spectateurs. Cette continuité ne peut-elle pas limiter l'existence du hors-champ à des potentiels raccords, qui auront lieu ou pas, mais qu'on peut se préfigurer ?

Gilles Deleuze, dans le chapitre 3 de *L'Image-mouvement*, consacré au montage, explique que, aux films qui reposent comme nous l'avons vu sur une représentation du monde comme totalité cohérente et organique, correspond un montage qui a la caractéristique d'être régit par la cohérence et la causalité : « Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout (...). Le montage ne vient pas après pour autant. Il faut même que le tout soit premier d'une certaine façon, qu'il soit présupposé. (...) Certains auteurs pourront donc « mettre » déjà le montage dans le plan ou même dans le cadre, et ainsi accorder peu d'importance au montage pour lui-même »<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983, Chapitre 3, p 46.

Nous retrouvons notre idée centrale que le champ, par sa composition interne et ses articulations, définit le hors-champ qui le prolonge. Dans cette perspective, le montage organise les plans selon des relations de cause à effet, chaque plan A appelle ainsi un plan suivant B, qui en constitue la conséquence directe, lui donne sens. Le hors-champ apparaît donc comme une réponse potentielle, un prolongement logique de ce qui est montré, une suture. Parfois, la question posée par le champ reste suspendue, le hors-champ n'étant pas révélé. Pourtant, s'il n'y a pas de raccord manifeste, une articulation implicite subsiste toujours entre ces deux espaces. Le champ, en somme, pose une question à laquelle le hors-champ peut, ou non, apporter une réponse, construisant ainsi ce lien causal fondamental qui sous-tend la continuité des plans ou, plus largement, celle du récit filmique.

Le hors-champ reste de ce point de vue assujéti au champ. Le mystère qu'il renferme a une existence très spécifique, guidée, maîtrisée. Il apparaît dans les pas de côté, lorsqu'on attend une liaison qui est retardée dans une séquence autrement continue.

Ne peut-on pas construire le hors-champ avec une autre pensée du découpage que celui de la prolongation du connu ?

Le hors-champ est aussi une béance qu'on ressent lorsqu'on ne sait plus comment raccorder les images. A ce moment, il peut arriver de partout, être de toutes les natures. Si l'image dans le cadre, au lieu d'être en extension, est concentrée, resserrée à l'intérieur, est-ce à dire pour autant que notre imagination ne se projette pas au delà ? Ne ressent-on pas justement ce manque, d'une autre manière bien plus floue, parce que les appels vers le dehors nous sont refusés ? Dans ce cas, le champ et le hors-champ sont dans un rapport de rupture et non de suture. Un cadre à dynamique centripète rompt le contrat d'articulation causale et peut devenir un lieu d'interrogation.

Sophie Charlin, dans son article « Autour du cadre : la zone de l'image », centré sur une série de photographies d'Éric Rondepierre, décrit les cadrages de l'artiste comme

« des prélèvements, des concentrations autour d'un phénomène de débordement »<sup>7</sup> qu'est l'image dans son entièreté. Face à un cadre à la dynamique non plus centrifuge mais centripète, c'est à dire polarisée vers l'intérieur du champ, nous pouvons avoir conscience de ce débordement, sans arriver à le reconstituer. Nous sommes coincés dans un cadre que nous concevons comme partiel mais qui ne nous laisse pas d'ouverture pour respirer, circuler. « Le geste est double et paradoxal, montrer que l'image fuit par ses bords et ne tient pas dans le cadre, mais en même temps inscrire le phénomène dans un cadre, dans un espace restreint comme pour le fixer ».<sup>8</sup>

Si le cadre centripète est aussi capable de faire exister le hors-champ, mais sur un autre mode, celui de la disjonction, et avec d'autres effets, comment penser le découpage à partir de là, et quels outils utiliser ? Que vient-on alors permettre dans la mise en scène, et interroger dans le travail des scripte qui se base pourtant *a priori* sur la continuité et la mise en articulation ?

---

<sup>7</sup> CHARLIN, Sophie. « Autour du cadre : la zone de l'image ». *Effets de cadre*, édité par Pierre Sorlin et al., Presses universitaires de Vincennes, 2003

<sup>8</sup> *Ibid*

## II. PENSER L'IMAGE ET LA DISCONTINUITÉ EN FONCTION DU DEDANS

Nous avons vu comment les articulations champ/hors-champ répondent à des contraintes de spatialisation et de narration mises en place par le développement du montage dans le cinéma narratif classique. Nous avons aussi montré que tourner vers le dehors est un choix. Nous avons vu ce qu'il permettait, comment on pouvait inventer de la contiguïté et créer une forme de continuité entre visible et invisible, mais aussi ces limites en termes de découpage. Que se passe-t-il avec une dynamique centripète ?

### 1. Le cadre centripète : refoulement ou débordement du hors-champ ?

Le présupposé évident, que nous tenons depuis le début de notre réflexion, c'est que les cadres qui ont une dynamique centripète ne convoquent *a priori* pas de hors-champ : si le plan est refermé sur lui-même, alors il n'y a pas d'articulations, pas de prolongement, et donc pas d'appels vers le dehors.

C'est ce que met en lumière Tom Gunning dans sa définition du « cinéma des attractions », qu'il utilise pour désigner le cinéma des premiers temps (jusqu'à la fin des années 1900). Le cinéma des attractions est « un cinéma qui se fonde sur la capacité de montrer quelque chose »<sup>9</sup>. C'est un cinéma d'exposition, qui offre un spectacle complet et visible plutôt qu'un monde narratif invisible. C'est par exemple le cas dans *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis et Auguste Lumière, 1895)



<sup>9</sup> GUNNING, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, Londres : BFI Publishing, 1990, p. 57 et 65.

Le plan est fixe, l'action principale qui donne son nom au film est frontale, le flot incessant de personnages sortant de l'usine, qui plus est par deux issues différentes, monopolise l'attention. Le surcadrage des portes ainsi que le contraste de lumière participent aussi de cette dynamique centripète qui attire le regard vers l'intérieur. Malgré des entrées et sorties de champ nombreuses, et donc une articulation possible vers le hors-champ de la rue, le centre de l'image est si fort que le cadre ne s'ouvre pas, ce qui fait que le hors-champ n'est pas envisagé.

Cette notion d'attraction nous permet donc de penser la dynamique centripète du cadre comme portant un enjeu tout à fait opposé à celui de la dynamique centrifuge. Elle ne vise pas à raconter un univers filmique dépassant les limites du cadre, mais à montrer quelque chose d'autosuffisant à un spectateur, par l'enferment du regard dans le champ. Dans notre travail, nous avons d'ailleurs fait de ce type de cadre un point de départ pour observer l'évolution conjointe du cinéma narratif et des découpages ayant une dynamique centrifuge, mobilisant des articulations avec le hors-champ.

Néanmoins, il semble que cette idée soit à nuancer. D'une part, parce qu'il existe déjà une forme de narrativité dans ces films des débuts de l'Histoire du cinéma. D'ailleurs, *La Sortie d'usine* a été scénarisée, mise en scène, et tournée plusieurs fois. Le cadre centripète n'exclut donc pas tout récit selon un mode « attraction = pas de narrativité ». D'autre part, parce que la dynamique centripète du cadre n'est pas du tout exclue du cinéma narratif classique qui s'est développé par la suite. Bordwell et Kristin Thompson, dans *L'Art du film, une introduction*, font un constat similaire et affirment que la majorité des cadres produit une équivalence naturalisée entre centrage narratif et centrage visuel : l'action ou l'information importante sont au centre de l'image, maintenant l'attention dans le champ. Pour Bordwell et Thompson, l'exemple paroxystique de cette équivalence est l'usage systématique du recadrage<sup>10</sup>, destiné soit à maintenir l'action principale au centre du cadre, soit à révéler une information narrative importante. Dans les deux cas, le champ absorbe tout ce qui est significatif et concentre le regard à l'intérieur :

---

<sup>10</sup> BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles/Paris, De Boeck, 2009, Chapitre 5 : « Le plan, la prise de vue », p298-299

Les personnages sont constamment recadrés au cours des scènes de conversation, par exemple. Un mouvement de cadre peut aussi permettre de suivre des personnages ou des objets. Un panoramique conserve une voiture au centre du cadre, un travelling avant suit un personnage d'une pièce à une autre, un mouvement de grue accompagne l'envolée d'un ballon. La mobilité du cadre a ici pour fonction principale de maintenir notre attention sur le sujet du plan, au mouvement duquel elle est subordonnée. [...] Un mouvement [de caméra] non motivé par un déplacement [de personnages] à l'intérieur de l'image peut simplement servir à révéler une information narrative importante. <sup>11</sup>

Le célèbre plan d'ouverture de *La soif du mal* (Orson Welles, 1958) semble constituer un exemple parlant de ce procédé, et en même temps expose bien le problème que constitue la tension entre centrage narratif et enfermement dans un cadre. Ce plan-séquence d'exposition, en perpétuel mouvement, montre toutes les informations narratives qui vont faire partie du film, montrant tour à tour deux foyers d'action : le premier couple dans la voiture piégée, et un deuxième couple de jeunes mariés.



Le plan débute sur un plan rapproché d'une bombe déposée dans le coffre d'une voiture, immédiatement identifiée par le spectateur comme une menace future. Notons d'ores et déjà que l'enfermement pose problème : le plan est trop serré pour que nous puissions voir le visage du poseur de bombe. Quand le cadre s'élargit, il est déjà de dos et s'enfuit immédiatement.

---

<sup>11</sup> *Ibid*



La caméra suit ensuite un couple qui rentre dans cette voiture, et leur trajet à travers les rues animées d'une ville. A lieu alors un premier croisement avec le jeune couple.



Le véhicule les dépasse et échappe alors momentanément à notre regard, le plan restant avec les mariés. S'ensuit ensuite un enchaînement de séparation-réunion où les deux actions distinctes se rencontrent plusieurs fois dans un ballet, tantôt séparées dans l'espace, tantôt réunies dans le cadre, le suivi de l'une ramenant l'autre dans le champ à chaque croisement. On peut donc avoir une impression de vision totalisante puisque le champ, au lieu de s'articuler avec le hors-champ, l'absorbe, le ramène à lui.

Pourtant, c'est justement la dynamique centripète du plan qui nous amène à penser systématiquement au hors-champ lorsque les deux actions sont séparées : puisque tout est contenu dans un même mouvement de cadre, le plan ne peut embrasser simultanément la menace de la voiture piégée et la progression du couple, et l'on est en constante anticipation de l'arrivée de la voiture dans le cadre du couple, et vice-versa.



Ce jeu de fuite et de retour culmine lorsque les deux trajectoires narratives se croisent brièvement à la frontière : la voiture piégée réapparaît, son destin semblant se lier à celui du couple, et ouvre la possibilité que les jeunes mariés soient pris dans l'explosion. Cependant elle disparaît à nouveau, laissant le cadre les époux dont le dialogue énonce les enjeux clés de la situation initiale du récit : mariage mixte entre une américaine et un mexicain, passage imminent de la frontière, contexte géopolitique tendu. La richesse de ces informations, et le baiser entre les deux mariés, semblent détourner complètement l'attention du hors-champ de la voiture.



Cependant l'explosion finale survient, brisant le plan-séquence qui se termine par, pour la première fois, une articulation avec le hors-champ à travers le regard surpris du jeune couple, et un raccord brutal sur la voiture en flammes.

La dynamique centripète de ce plan fait ainsi coexister deux logiques contradictoires : une puissance monstrative, puisque le déplacement du cadre met successivement en lumière plusieurs enjeux majeurs, et une partialité qui enferme le regard dans un espace non articulé avec le reste du récit.

Nous sommes donc amenés à déconstruire l'idée que la dynamique centripète du cadre ne produit pas de pensée du hors-champ. Exclure les ouvertures vers un ailleurs, fermer le champ sur lui-même, ne revient pas nécessairement à une autosuffisance ou une complétude narrative. Cette focalisation peut aussi être un enfermement dans une vision délibérément lacunaire. Cette dynamique n'interdit pas le hors-champ, mais le mobilise autrement, par l'enfermement, la partialité, la fragmentation de l'action qui se disperse entre visible et invisible, sans liaison possible.

Comment travailler un hors-champ par confinement, et non par ouverture? Que signifie nier les articulations et que va-t-on pouvoir explorer ? Comment cette dynamique de cadre peut-elle amener à repenser les manières de cadrer et de composer ? Qu'est-ce qu'elle vient déplacer dans le travail de scripte ?

## **2. Les outils de la scripte pour délier visible et invisible**

Nous l'avons vu, pour que le hors-champ soit problématique dans un cadre avec une dynamique centripète, il faut donc que le plan ne soit pas une monstration totalisante et autonome, mais un fragment d'une action dispersée. Pour la scripte, il s'agit cette fois de casser, et non de créer, la lisibilité de l'espace. Quels sont les outils à sa disposition pour aider à créer cette dynamique et à obtenir ces effets ?

Pour répondre à ces questions, nous retrouverons notre typologie précédente, mais avec des usages différents. Nous verrons les manières dont on peut penser la fragmentation de l'espace et de l'action du point de vue de la mise en scène. Nous nous intéresserons plus particulièrement au rôle des scriptes dans la dispersion des informations. Comment créer une tension : quels éléments mettre, et lesquels omettre ? Comment intégrer des éléments signifiants pour suggérer un hors-champ, sans que ce soit de l'ordre de l'articulation et de l'ouverture vers un raccord ?

### A. Filmer des fragments d'action

- **Fragmenter physiquement le champ par le décor :**

Il s'agit ici de ne pas penser le champ comme une unité homogène mais comme une série de sous-espaces qui fragmentent l'action au sein même du cadre. A travers des jeux de cadres multiples au sein d'un même plan, ou de surcadrage, l'image est littéralement fragmentée, de l'intérieur.

A la fin de *La Dame de Shanghai* (Orson Welles, 1947), les époux Bannister se retrouvent dans un parc d'attraction et s'entretenant. La scène de la fusillade se déroule dans un labyrinthe de miroirs, qui fractionne l'espace et brouille sa compréhension. Le décor, et son effet sur les positions et regard des acteurs, crée une coexistence dans le cadre du champ et du hors-champ, non pas dans une complémentarité et un prolongement entre un champ et un hors-champ qui communiquent, mais plutôt dans une confrontation et un trouble.



Les axes de regard sont complètement dévoyés, avec plusieurs directions de regard et de déplacements coexistant pour un même personnage, ou les regards entre deux personnages ne semblent pas se répondre à cause des effets des miroirs. La multiplication et l'éclatement des directions de regard crée aussi une impossibilité de projection vers l'extérieur.



Les regards frontaux, en particulier, polarise vers l'intérieur et coupe toute communication avec un dehors.

Le cadre est obstrué et complètement envahi par les répétitions dues aux reflets ou à des surimpressions, ce qui ne laisse aucune place au vide, au point de fuite vers le dehors, et donc à l'organisation des personnages les uns par rapport aux autres dans l'espace. De plus, il est tout entier habité par le hors-champ avec une superposition de tous les personnages dans les miroirs il est impossible de démêler champ et réflexions du hors-champ.



Champ et hors-champ se superposent donc sans se répondre, l'action est hors-champ mais s'infiltré dans le champ, polarisant le regard vers le dedans et coupant les possibles articulation intelligible avec l'extérieur.

- **Filmer des fragments d'action grâce à la position des acteur.ices et à l'échelle de plan**

La question de la valeur de plan est centrale dans la mise en tension entre champ et hors-champ par la dynamique centripète du cadre. C'est précisément ce qui va rendre la représentation de l'action incomplète et peu lisible, particulièrement dans le cadre de personnages agissants.

Au début de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), le personnage principal, Michel, décide de voler quelqu'un au champ de course. Ce premier vol est filmé avec deux plans sur des parties du corps du personnage : un plan poitrine sur lui, et un très gros plan sur sa main.



Ces deux plans, qui ont une dynamique centripète, sont montés ensemble par alternance, mais ne sont pas articulés : le raccord entre les axes et les échelles est abrupt, il n'y a pas de raccord mouvement du fait de l'immobilité apparente du personnage, et la main et le corps ne se retrouvent jamais dans le même plan. Pour chaque plan donc, l'action est éclatée et incomplète, tout autant dans le champ que dans le hors-champ, mais sans organisation complémentaire. Puisqu'il y a une négation des articulations entre le plan de sa main qui vole, et le plan sur son corps qui donne une visibilité sur l'environnement, nous n'avons aucune idée d'où il en est de son vol pendant le plan poitrine, et nous ne savons pas, pendant le plan sur sa main, si la femme qu'il vole le sent ou si quelqu'un d'autre le voit.

Ce rapport de rupture entre champ et hors-champ, et ce manque de visibilité sur la situation globale, provoquent une grande vigilance au hors-champ et créent une tension. Ce premier vol est filmé de sorte à ce que nous soyons en identification avec les perceptions du personnage, qui est lui-même dans cette vigilance accrue et cette angoisse, ne pouvant pas regarder autour de lui et avoir une vision globale de la situation.

- **Fragmenter les espaces par des sons qui font rupture :**

Nous avons vu précédemment que le son était une manière de lier deux espaces, champ et hors-champ, par la continuité sonore. A l'inverse, deux sons appartenant à deux espaces, qui entrent en confrontation, cassent les articulations.

Dans *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), deux jeunes hommes, Peter et Paul, s'infiltrèrent dans la maison de vacances d'une famille, Anna, Georg, et leur fils. Après une série de jeux sadiques, le petit garçon tente de s'échapper et est tué par Peter. Cette scène de meurtre et ses conséquences narratives sont hors-champ et existent uniquement par le son, tandis que l'image montre toujours une action secondaire déconnectée.

D'abord, nous sommes coincés dans la cuisine avec Paul, et n'entendons que le son du coup de feu de Peter qui tue l'enfant, et les hurlements d'Anna. La frontalité, la symétrie de la porte et l'absence de visibilité sur l'autre pièce créent une dynamique enfermante qui canalise le regard sur les actions banales de Paul, contrastant avec la violence du meurtre.

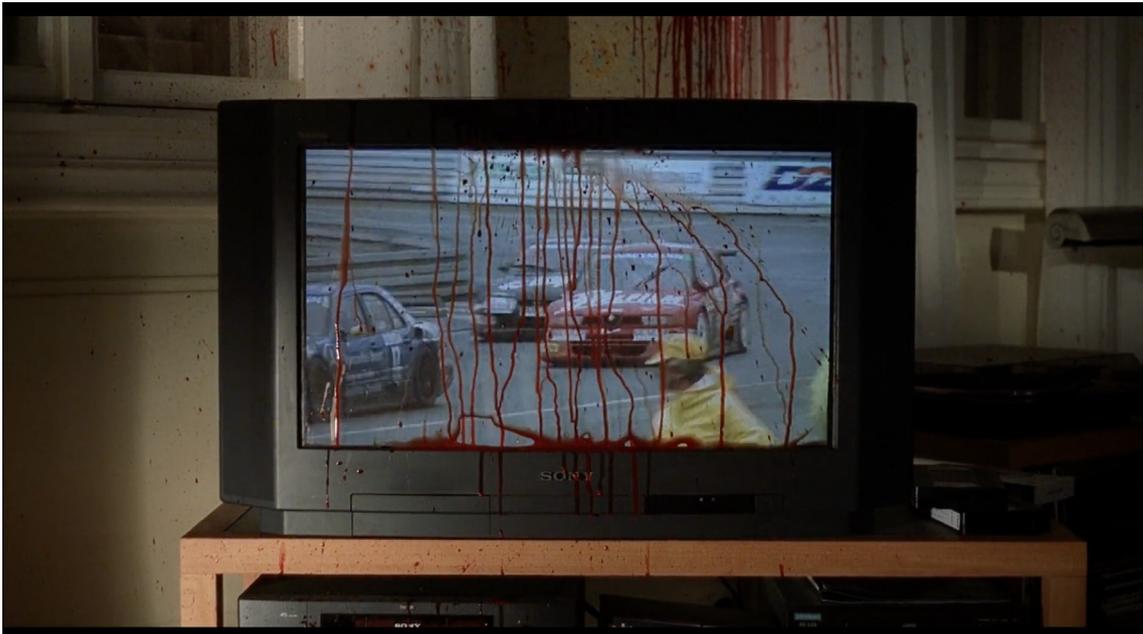


Paul entend le coup de feu mais son regard reste dans le vide, sans articuler avec le salon où le meurtre a eu lieu



Paul se fait à manger, le recadrage change l'axe et coupe complètement toute ligne de fuite vers les autres pièces. Paul tourne par ailleurs le dos au salon.

Il y a ensuite un raccord brutal dans le salon, sur la télévision. Elle est filmée de manière frontale, et montre en surcadrage une image issue d'un autre espace complètement séparé, une course de voiture. Seul le sang qui a giclé nous informe sur la proximité immédiate du corps de l'enfant. Nous avons donc, malgré une polarisation du regard vers le centre, une grande conscience du hors-champ et de sa brutalité. Enfin, encore au son, la conversation de Peter et Paul, qui se disputent et décident de partir, est difficilement audible à cause du son des commentateurs sortant de la télévision.



L'action est hors-champ mais s'infiltré dans le champ par le son. Les deux espaces, champ et hors-champ, sont dans un rapport de rupture du fait de la mise en concurrence des deux sons. Le son principal est hors-champ et parasité par le son interne au plan.

Encore une fois, cette manière de traiter le hors-champ, focalisant le regard sur des champs qui ne montrent pas la violence et n'ont aucun rapport avec l'intrigue principale, fait partie intégrante de la narration, en soulignant la légèreté et la banalité de cette violence dans la perception des deux intrus.

Bien-sûr, la scripte peut être source de proposition pour tous ces aspects de la mise en scène. Mais face à ces procédés de fragmentation et de hors-champ trouble, elle a aussi le rôle d'assurer une forme de continuité, si ce n'est articulatoire, du moins évocatrice, par la gestion de la distribution des informations qui ont trait au hors-champ dans le champ.

*B. Donner sens aux fragments : le rôle particulier de la scripte face à la dynamique centripète du cadre*

Dans ces moments là, il y a une tension à trouver, où on est pas abscond, sans être trop dans la lisibilité non plus. Et ça, c'est aussi des choses de continuité, de dépouillement de tous les indices qu'on laisse. C'est un travail de scripte : voir quels sont les petits indices qu'on dissémine, vérifier qu'ils sont bien là, à l'écriture, qu'ils sont bien répartis et qu'on ne les oublie pas au moment du tournage pour que justement les gens puissent avoir cette capacité de saisir des choses et de projeter dans le hors-champ. C'est hyper stimulant pour le spectateur aussi, parce que les éléments sont là en fait. En nous, on doit s'assurer, à toutes les étapes du tournage qu'on est bien dans le bon curseur de ce qu'on voit, de ce qu'on ne voit pas, de ce qu'on comprend de ces petits indices. C'est passionnant, mais en même temps, c'est très dur.<sup>12</sup>

Dans ces mots, on retrouve l'idée que face à l'esthétique du fragment, au hors-champ trouble, le rôle de la scripte est d'accueillir cette discontinuité, tout en l'habitant d'éléments narratifs qui vont permettre une réception active des spectateurs qui tentent de comprendre ce qui se joue dans l'invisible. Les scriptes sont les plus conscientes des enjeux narratifs des séquences ou du film dans sa globalité, leur rôle étant qu'on ne les perde pas de vue au tournage. Ainsi, elles sont responsable de gérer et surveiller la distribution partielle d'informations dans les plans. Les scriptes s'emparent alors d'une

---

<sup>12</sup> Virginie Cheval, entretien réalisé le 3 juin 2025

autre forme de communication entre les espaces que les articulations formelles que sont les raccords. Elles participent à travailler un autre type de mystère, qui ne passe pas par l'intelligibilité immédiate des quelques informations manquantes comme dans la dynamique centrifuge, mais par la construction d'un flou global qui se voit éclairci par petites touches, pour donner aux spectateurs des endroits de projection et de réflexion.

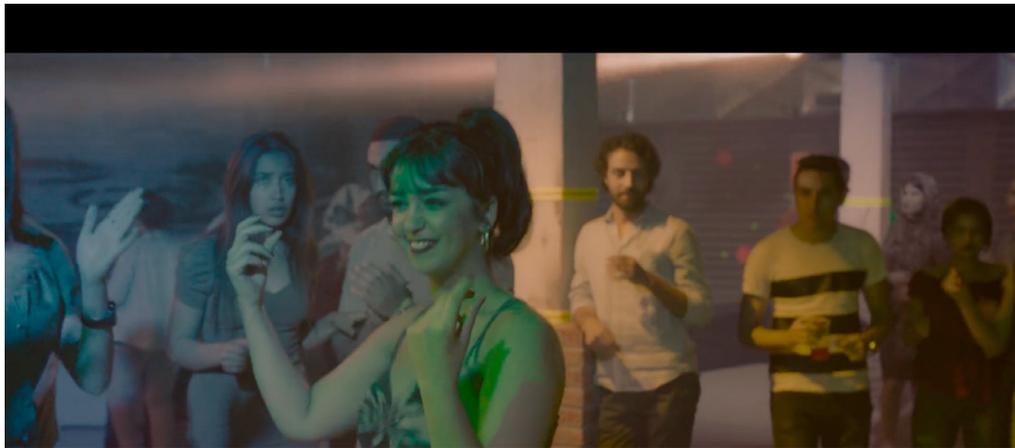
Ce travail suppose aussi de penser à l'attention des spectateurs à tel ou tel moment des plans, et donc d'avoir une attention particulière à la composition du cadre, aux rapports de profondeur de champ, aux bascules de point, au rythme d'apparition des indices, etc.

Dans *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017), une jeune femme, Mariam, va en boîte de nuit avec ses amies et repère un homme, Youssef, avec qui elle part. Après une ellipse, on la retrouve qui court, terrifiée, poursuivie par Youssef qui finit par la rattraper et l'amener dans une clinique. Au fil du film, on comprendra que Mariam a été violée par des policiers dans une voiture, et que Youssef n'a rien pu faire.

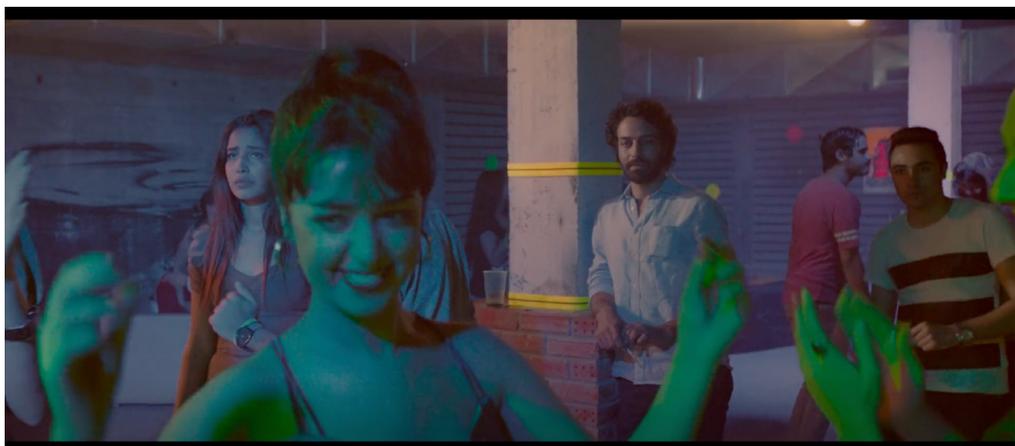
Le film dans son ensemble présente les caractéristiques de découpage que nous avons vu : il est fait de neuf plans séquences, qui donnent une appréhension incomplète de la situation et font rupture les uns avec les autres. Chaque plan est isolé, n'est pas articulé à celui d'avant ou d'après par un raccord spatio-temporel, laissant un hors-champ béant. Mais ils sont reliés par des indices narratifs à l'intérieur du champ qui permettent de reconstituer l'histoire. Chaque plan vient en quelque sorte éclairer le suivant, rétrospectivement. Nous prendrons l'exemple des deux premiers plans du film et verrons comment l'attention est portée successivement sur ces indices, ou plutôt comment ceux-ci sont dispersés avec précision dans le temps et dans l'espace.



Dès le premier regard entre Mariam et Youssef, une attention particulière est portée à la composition du cadre : la répartition des deux personnages de chaque côté permet de les voir tous les deux de manière claire et de capter le regard qu'ils échangent.



A l'intérieur, Mariam se met à danser. Le mouvement de caméra dévoile Youssef, dont le déplacement n'avait pas été suivi par le plan, qui la regarde en arrière-plan : l'attention est pour l'instant portée sur Mariam et sa joie.



Il y a ensuite une bascule de point sur Youssef, amenant un changement de point de vue et de centre de gravité. Ici, par exemple, le rôle de la scripte serait de vérifier que ce moment a été bien cadré, au bon moment, et qu'il était lisible en termes de répartition des corps dans le cadre.

Par ailleurs, les intentions de jeu, dont la scripte est aussi garante, surtout du point de vue de la continuité de trajectoire émotionnelle des personnages, sont importantes : la dimension voyeuriste du jeu de Youssef, dans sa position fixe et regardante, va jouer un rôle plus tard, dans la rupture que constitue le plan suivant. Il est donc très important que cette intention soit présente et visible, dans une fausse piste narrative volontaire. L'idée étant de pousser le spectateur à reconstituer, quitte à l'emmener dans de mauvaises directions, pour le confronter à la partialité des plans et au hors-champ.



Mariam et Youssef se rencontrent. Il y a un hors-champ sonore puisqu'on ne les entend pas, la musique couvrant tout. Nous n'avons donc pour l'instant aucune idée de qui est Youssef, autre que le fait qu'il a du désir pour Mariam et qu'il la regardait. Ce mystère alimente également la fausse piste à venir.



Ils quittent la boîte ensemble. Le plan se termine sur sur une porte close, créant une forte dynamique centrifuge qui va d'autant plus faire rupture avec le plan suivant.

Le plan suivant est un raccord brutal en forme et en émotion, sans aucune articulation avec le précédent. En même temps, la reconstitution de la situation demande au spectateur de chercher des éléments de continuité, ou de comprendre pourquoi il y a de la discontinuité. Des éléments en ce sens sont donc travaillés, dans le but d'être mis en regard avec le premier plan, et de permettre de saisir certains enjeux de la situation.



Dès le début, on peut remarquer des ruptures dont la scripte doit s'assurer. Il y a une première discontinuité de jeu, perceptible immédiatement, entre les comédiens : alors qu'ils étaient complices dans le champ précédent, Youssef poursuit ici Mariam, qui est terrifiée, en pleurs, dans un état complètement différent de sa joie et de son insouciance précédente. Dans la prolongation des premières impressions, très lacunaires, qu'on a eues du personnage de Youssef, on peut l'interpréter comme une menace

Il y a également une rupture dans le HMC : Mariam est dans la même tenue, donc il s'agit du même soir, mais elle est échevelée et son maquillage a coulé. On commence à comprendre qu'elle a été maltraitée.



Mariam s'effondre, Youssef la réconforte et lui vient en aide. Ceci désamorce la fausse piste et suggère au spectateur qu'il n'avait pas bien compris : autrement dit, la continuité qu'il a cru saisir ou projeter dans les intentions du personnage et son attitude était un leurre.



Il la relève, Mariam est terrifiée par une voiture : deuxième indice, après son état physique et émotionnel, sur le trou narratif.

Ils se mettent en route vers un endroit inconnu. Il n'y a pas de visibilité sur ce qu'il y a dans leur direction, pas de raccord ni de mouvement de caméra pour articuler les espaces. Du hors-champ surgit une deuxième voiture, qui effraie encore Mariam



Ici, il est intéressant de noter que la scripte doit veiller au motif de la voiture : on doit commencer à comprendre que quelque chose de particulier s'est passé avec une ou des voitures, que c'est cela qui fait peur à Mariam. S'il n'y en avait eu qu'une, on aurait pu croire que dans son état de choc, elle était tout simplement apeurée par le mouvement ou le bruit. La scripte doit aussi veiller au rythme : il faut que la comédienne réagisse au bon moment, quand les voitures arrivent dans le cadre.



Youssef accompagne Mariam dans une clinique. Ici, l'enjeu est de s'assurer que, dans le mouvement de caméra et la profondeur de champ, le panneau indiquant le nom du lieu est visible. Il est important de comprendre que c'est une clinique privée, et pas un hôpital, puisque cela aura des conséquences sur la validité du constat de viol.

Ainsi, la scripte doit s'assurer : que tous les indices sont présents ; qu'au gré des mouvements, les éléments visuels parfois flous ou en arrière-plan sont bien visibles ; que le HMC fait rupture et raconte que Mariam a peut-être vécu une agression ; que les intentions de jeu vont aussi dans ce sens, qu'elles soient bien différentes des précédentes, et que les bonnes réactions interviennent au bon moment, quand tel ou tel élément est cadré.

En somme elle doit réfléchir, dans sa vision globale de la continuité, à ce que chaque élément signifie par rapport au plan précédent, et à ce que ces indices permettent de comprendre des plans précédents. C'est un enjeu de reconstitution constante entre la composition de plans complètement déconnectés les uns des autres dans le temps et l'espace, et qui enferment par leur longueur et la tenue du point de vue sur Mariam, créant une partialité de l'image.

Ces indices, peu nombreux et disséminés, n'amènent pas à comprendre immédiatement l'ensemble de la situation. Le rôle de la scripte est donc d'équilibrer le visible et l'invisible, par la distribution parcimonieuse d'informations dans chaque plan, et de mettre en communication ces informations pour relier les plans entre eux. L'enjeu est de conserver un grand mystère sur lequel repose le film, tout en donnant quelques clefs de compréhension qui formeront progressivement un tout. Il s'agit de trouver et de maintenir « le bon curseur ».

L'analyse de la dynamique centripète du cadre nous a permis de nuancer l'idée selon laquelle un plan refermé sur lui-même exclurait nécessairement toute pensée du hors-champ. Au contraire, nous avons vu que le hors-champ peut être fortement mobilisé, non pas comme un espace de prolongement ou d'ouverture, mais comme une zone de tension activée par le refus même de l'articulation directe. Ce n'est donc pas l'absence d'enjeu hors-champ qui caractérise ces cadres, mais bien une autre manière de le convoquer, par la discontinuité et la fragmentation.

Dans cette perspective, le rôle de la scripte se complexifie. Il ne s'agit plus uniquement de garantir la lisibilité d'une continuité spatiale ou narrative, comme dans une dynamique centrifuge du cadre, mais aussi de gérer la dispersion d'indices, et leur répartition dans le champ. La scripte doit veiller à ce que les fragments visibles portent en eux la trace du hors-champ latent, sans pour autant livrer toutes les clés d'un espace global et cohérent. Cette approche révèle une autre forme de continuité possible : une continuité non articulatoire mais évocatrice, qui ne vise pas l'intelligibilité immédiate mais l'ouverture d'un espace d'interprétation pour le spectateur.

Ainsi, loin d'effacer le travail de continuité, la dynamique centripète du cadre invite à en repenser les modalités : il s'agit moins d'assurer la liaison explicite entre les plans que de rendre possible un parcours de sens souterrain. La continuité ne se limite plus à relier des fragments d'action dans le temps et l'espace : elle devient le lieu d'une mise en résonance d'indices et de motifs visuels ou sonores, qui participent à la construction d'un sens global. À partir du moment où les fragments sont mobilisés pour leur capacité de résonance, le raccord n'a plus besoin d'être strictement articulatoire : il devient évocateur et peut ainsi s'affranchir de la cohérence matérielle pour instaurer des liens implicites, vers une logique de sensation, d'écho ou de suggestion.

### 3. Vers une réinvention de la continuité au tournage : le cas *Vivant parmi les vivants*

#### A. Réinventer les fragments : potentiels de création de continuité sensible et symbolique

En niant les articulations spatiales, la dynamique centripète des plans privilégie des images à forte intensité interne, capables de véhiculer des sensations ou des idées autonomes n'appelant pas de raccord particulier. Dans ce contexte, il est intéressant de réfléchir comment, par d'autres types de raccords que des liens spatiaux, la puissance de ces plans acquiert une autre dimension, par la construction de sens plus abstraits. Il s'agit cette fois-ci d'analyser cette dynamique non plus comme une mise en défaut d'un champ parcellaire, mais comme un potentiel de création de sens par d'autres types d'agencements.

*Vivant parmi les vivants* (Sylvère Petit, 2023) propose des raccords qui s'appuient sur des correspondances formelles et thématiques. Ce film documentaire est une étude de cas intéressante de par sa grande narrativité : la continuité repose sur un alliage entre usages des codes de la fiction et formes plus libres. Il raconte l'histoire de Stipa, une jument des plaines, et d'Alba, une chienne qui vit en ville. Les raccords formels servent à lier les espaces et les êtres qui les habitent, et notamment Stipa et Alba. Interrogé le 15 juin 2025, Sylvère Petit, qui est réalisateur, cadreur et monteur du film, explique que même s'il y a beaucoup de liens qu'il n'avait pas prévus et qu'il a trouvés en montant, beaucoup de raccords étaient écrits au scénario, ou décidés au tournage :

Quand je tournais, j'étais déjà en train de monter, tout le temps. Mon cerveau était toujours en train de chercher le raccord. Donc mon usage du hors-champ, je dirais que j'ai essayé de le travailler pour qu'il permette de faire des raccords entre des choses, sans que ce soit donné au départ, et que les spectateurs doivent interpréter. Ils deviennent actifs, parce que le raccord a un sens. Les liens se font dans un autre espace-temps, un espace-temps d'émotion. Et ça se joue au cadrage. J'ai cherché au tournage des images autonomes, qui racontent quelque chose en soi, une émotion. Pour créer des continuités sensibles et émotionnelles

plutôt que des ruptures, surtout pour passer de séquences en séquences, parce qu'on parle des liens entre les espaces, et de liens entre les espèces. <sup>1</sup>

Ces raccords plastiques et symboliques créent donc une continuité sensible où le spectateur projette du sens et construit lui-même des connexions invisibles entre les plans. Comment peut-on travailler, au tournage, grâce à l'autonomie des plans, des ouvertures à ces autres formes de continuité ? Quels déplacements ces ouvertures opèrent dans le travail des scriptes ?

Trois formes alternatives de continuité traversent le film :

- **La continuité thématique : Les raccords mettent en relation les espèces en faisant résonner des comportements communs**

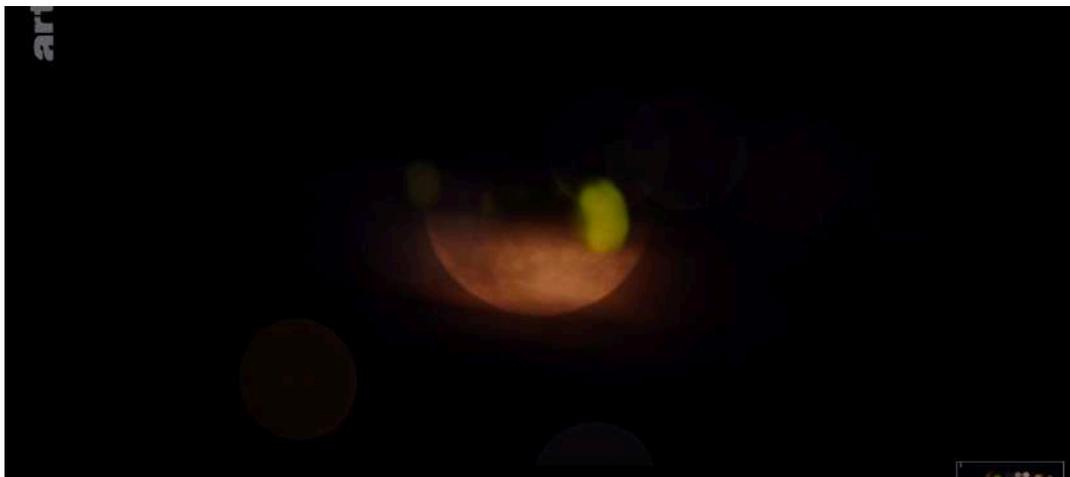
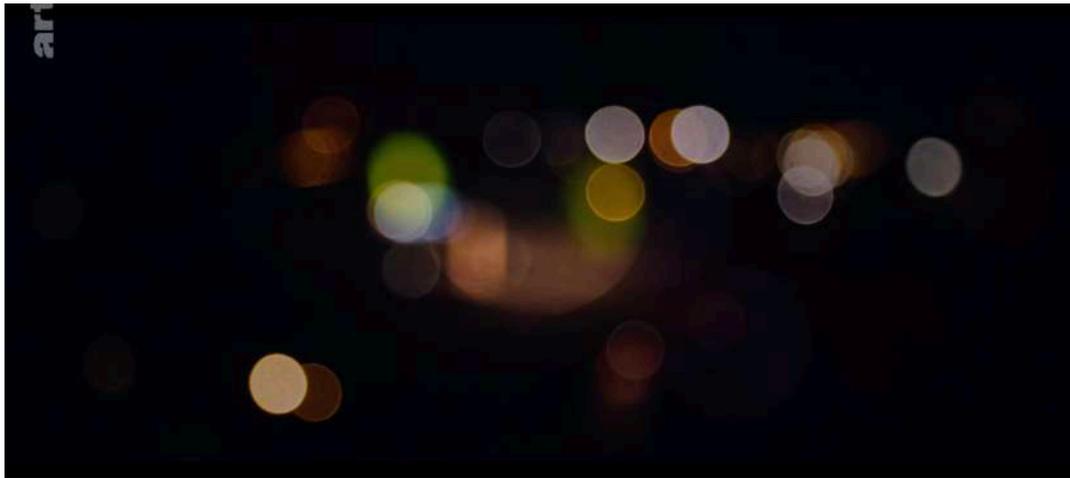


---

<sup>1</sup> Sylvère Petit, entretien réalisé le 15 juin 2025

Ici, par exemple, les humains dans le ciel sont connectés aux vautours. Le raccord est discursif, avec la volonté de replacer l'homme dans sa condition d'animal et de lier les espèces entre elles.

- **La continuité formelle/de motif : Des raccords proposent un rapprochement basé sur l'aspect physique de l'image.**

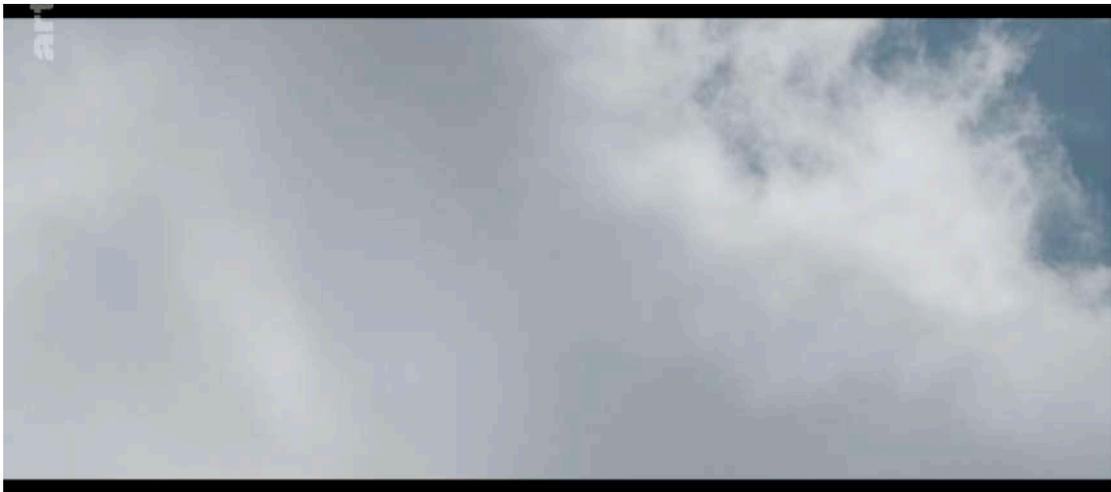


Lors d'une transition de séquence entre Alba et Stipa, les lumières de la ville sont raccordées avec la lune qui éclaire la plaine. Le but est encore de raconter le lien entre tous les êtres vivants qui sont liés les uns aux autres, cette fois dans un ancrage commun à la Terre : « Tout le film est dans cet endroit de donner un sentiment holistique d'appartenance à l'ensemble des vivants. Comme si le ciel était le même pour tout le monde. »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid*

- La continuité d'atmosphère



La ville et la plaine sont encore mises en relation avec un panoramique ascendant sur la tour radio puis sur le ciel, qui par un fondu enchaîné est rattaché au brouillard sur la plaine. Sylvère parle de continuité émotionnelle : « C'est une sensation, une émotion

qu'on ressent face à une image possible. On sait, quand on est devant quelque chose , qu'on va le filmer, et qu'il faudra trouver un autre plan en lien, mais sur un autre mode de continuité que la continuité spatio-temporelle »<sup>3</sup>

Bien que les conditions de tournage n'aient pas permis à Sylvère d'emmener une équipe avec lui, le fait que la préparation de ces raccords ait lieu sur le tournage, voire à l'écriture, donne toute sa place à la scripte dans ces formes de continuité alternatives. En tant que monteur, il a fait un travail de continuité semblable à celui qu'une scripte fait sur un plateau. « La scripte c'est quelqu'un qui est monteuse. C'est la seule personne qui réfléchit au montage sur le tournage, et qui va pouvoir dire qu'on ne va pas forcément faire de la continuité spatio-temporelle, qu'on peut proposer autre chose. Et en même temps, elle fait en sorte qu'au montage, on ait le choix de faire de la continuité classique, ou pas.»<sup>4</sup>

Cette pensée du découpage, reposant sur l'indépendance de fragments agencés ensemble et qui se donnent mutuellement sens, Sylvère Petit s'en est justement aussi servi pour la continuité spatio-temporelle. Ce qui va nous intéresser, c'est comment le film s'empare des codes de la fiction dont est garante la scripte pour mettre en récit le réel et donner une impression de contiguïté entre des rushes complètement déconnectés dans l'espace et le temps. Pour cela, il a utilisé, de manière complémentaire, les outils des deux dynamiques de cadre, centripète et centrifuge, parfois au sein d'un même plan. Il est intéressant de voir comment les contraintes du documentaires amènent à dépasser cette opposition première entre dynamique centripète et dynamique centrifuge du cadre.

---

<sup>3</sup> *Ibid*

<sup>4</sup> *Ibid*

*B. Mettre en continuité les ruptures : fragmenter pour mieux articuler*

Le comportement animal étant par nature contingent, imprévisible et non reproductible, il est impossible d'obtenir des séquences continues telles qu'on pourrait les tourner avec des acteurs humains. Pourtant, le film propose une mise en récit claire, où les actions paraissent s'enchaîner naturellement. Dès le début du film par exemple, Stipa regarde un renard mort avant de conduire son groupe de juments vers un point d'eau. Or, ces plans ont été tournés à des moments différents, parfois à des mois d'intervalles. La continuité est complètement construite, recomposée au montage en associant des fragments d'espaces, de temps et d'actions discontinus.

Sylvère Petit a pensé une réflexion sur la continuité et le hors-champ similaire à la nôtre, et qui l'a amené à mêler la dynamique centripète du cadre qui referme les plans sur eux-mêmes, et la dynamique centrifuge qui ouvre vers un hors-champ à prolonger.

Les plans sont souvent très fermés, serrés, sans contextualisation spatiale précise, laissant planer un flou sur le lieu, l'environnement exact. Il y a très peu de plans larges et donc d'éléments d'ancrage. Ce choix maintient une ouverture maximale pour le montage futur : le spectateur peut imaginer ce qui entoure l'action.

D'un autre côté, certains regards, gestes ou mouvements d'animaux appellent un hors-champ potentiel, même s'il n'a jamais été filmé directement, avec des mises en articulations vers une direction précise. Ce sont des plans pensés pour pouvoir être raccordés à d'autres séquences filmées ailleurs, à d'autres moments. Le hors-champ d'un regard peut correspondre à une grande variété de plans et de sujets.

Tout l'enjeu est de fabriquer des plans autonomes, qui puissent exister seuls, mais aussi appeler d'autres plans possibles. Cette principe d'ouverture et de fermeture permet de construire des liens narratifs qui n'étaient pas prévus à l'avance. Par exemple, la scène de Stipa et du renard a été entièrement recomposée : Stipa n'a jamais été filmée avec ce renard mort.

Dans notre entretien, Sylvère explique précisément comment il a travaillé ce mélange des dynamiques : « Il faut être assez serré, et utiliser une optique très longue pour avoir une profondeur de champ très réduite. Je rentre dans une sensation de portrait, j’isole un regard et un personnage. »<sup>5</sup> Le cadrage est donc conçu de sorte que le plan seul soit le plus clos possible, puis soit ouvert au hors-champ par un raccord. Mais ce hors-champ raccord peut être plein de choses, qui ne sont pas là au moment du tournage du champ.

Par exemple, Stipa n’a jamais été filmée dans la séquence du renard. Elle n’a jamais interagi avec lui, mais Sylvère avait remarqué ces juments avec ces renards morts et voulait que le centre de gravité soit Stipa : « Donc là, je pars en quête. Je cherche soit le plan de Stipa qui regarde hors champ, soit le plan de ce qu’elle est censée regarder. »<sup>6</sup>



<sup>5</sup> *Ibid*

<sup>6</sup> *Ibid*

Les raccords de lumière et d'axe permettent de raccorder plusieurs champs de Stipa, tournés à des moments et dans des lieux différents, avec le point de vue sur le renard, même si cette action n'a jamais eu lieu. « Si j'ai vu une interaction possible sans pouvoir la filmer, je dois la re-crée, la fabriquer. C'est une quête pendant tout le tournage. Je suis tout le temps en train de filmer un champ, et pendant six mois, un an, il me manque le contre-champ. J'attends la lumière raccord, la saison, les personnages voire le lieu raccord. »<sup>7</sup>

Ainsi, la dynamique centrifuge des plans permet de créer une ouverture vers le dehors, et appelle un raccord, tandis que la dynamique centripète produit une fermeture suffisante vis-à-vis du hors-champ pour ne pas contraindre ces raccords dans une homogénéité spatio-temporelle. On peut penser un rôle pour la scripte dans l'intégration et la maîtrise d'une ouverture cadrée, limitée.

Ces manières de travailler la continuité, aussi bien par des propositions de liens sensibles que par des fragments raccordés, invitent aussi à penser la place du spectateur dans le rapport champ/hors-champ. Il ne s'agit pas de lui donner des clefs de compréhension immédiate, ni de le troubler et de le mettre face à une béance. Il s'agit de l'inviter à faire des liens par lui-même. « C'est un film qui mise à fond sur l'effet Koulechov. Or l'effet Koulechov, ça implique de faire confiance à l'imaginaire et à l'interprétation du spectateur. Ce rapport de cause à effet n'est fabriquée que par le spectateur. Les films sont entre les images, à l'endroit de la coupure, c'est là que se passe le film, parce que c'est l'endroit de l'imagination, l'endroit où le spectateur fabrique le film. Nous, on doit proposer des interstices où le spectateur peut se glisser et fabriquer le film. Ce n'est pas nous qui fabriquons le film, c'est le spectateur. »<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid*

<sup>8</sup> *Ibid*

Les scriptes, qui pensent les raccords, semblent être alors garantes de la possibilité de ces intervalles entre visible et invisible comme espace d'interprétation et d'imagination.

## Conclusion

Au fil de cette recherche, nous avons tenté d'interroger la place du hors-champ dans le travail de la scripte, et de la scripte dans le travail du hors-champ. Cette approche nous a permis de dépasser l'idée première selon laquelle la continuité, garantie par la scripte, se limiterait à une logique de contrôle, de lisibilité, voire d'élimination de cet espace. Elle nous a même amenés, en conséquence, à réfléchir à la manière dont la scripte pense le champ lui-même.

Nous avons étudié les variations d'existence du hors-champ selon les dynamiques adoptées : tandis que la dynamique centrifuge du cadre polarise le regard et l'attention vers un dehors en continuité logique avec le champ, la dynamique centripète propose une autre forme d'expérience, faite d'enfermement, et de tension ou de rupture avec l'espace environnant. La réflexion sur ces contrastes ouvre le rôle de la scripte à une réflexion plus large sur le type de rapport qu'instaure le film entre le visible et l'invisible, selon ce que l'on veut raconter.

Nous avons montré que le hors-champ n'était pas un vide à combler mais bien une zone de construction de sens, d'imaginaire et de narration, aussi bien pour les créateurs que pour les spectateurs. Cet espace existe dans des découpages pensés pour lui, des systèmes d'articulations et de prolongements, ou de ruptures et de tensions, qui irriguent l'ensemble de la mise en scène. Dans ce cadre, la scripte apparaît non seulement comme garante d'une cohérence spatio-temporelle, mais aussi comme une collaboratrice artistique à part entière, qui mobilise un ensemble d'outils techniques et esthétiques participant à faire exister le hors-champ depuis l'intérieur du champ. Le hors-champ n'est pas laissé au hasard : il est anticipé, pensé, préparé.

Cette relecture du rôle de la scripte, à l'aune des rapports entre champ et hors-champ, permet ainsi de penser la continuité et les raccords comme un espace d'invention plastique et narrative, et ce dès le tournage.

Enfin, loin d'opposer simplement deux postures avec d'un côté la sécurité et le contrôle, et de l'autre, la liberté artistique et l'ouverture, nous sommes amenés à penser que le travail de la scripte avec le hors-champ se situe précisément dans l'articulation de ces deux exigences. Quelle que soit la dynamique du cadre choisie, il s'agit toujours de travailler des formes de continuité qui vont, de manière différente et avec différents outils, amener les réalisateur.ice.s à une liberté lors de la réécriture qu'est le montage, et donner un cadre à l'invisible, garantissant au spectateur une lisibilité des intentions de mise en scène et des émotions, en même temps qu'un espace de projection imaginaire.

## **Bibliographie :**

AUMONT, Jacques, *Esthétique du film* (avec Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet), Réédition Armand Colin, 2016

AUMONT, Jacques, “Le point de vue”, in: *Communications*, 38, 1983, Enonciation et cinéma, sous la direction de Jean-Paul Simon et Marc Vernet

BAZIN, André, « Peinture et Cinéma » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, cerf, 2010 ( première édition 1958)

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles/Paris, De Boeck, 2009

BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, Réédition 1999

CHARLIN, Sophie, « Autour du cadre : la zone de l'image », *Effets de cadre*, édité par Pierre Sorlin et al., Presses universitaires de Vincennes, 2003

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983

GUNNING, Tom, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, in *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, Londres : BFI Publishing, 1990

## **Filmographie :**

BEN HANIA, Kaouther, *La Belle et la Meute*, 2017

BRESSON, Robert, *Pickpocket*, 1959

CALMETTES, André, et LE BARGY, Charles, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1908

FORD, John, *L'homme qui tua Liberty Valance*, 1962

HITCHCOCK, Alfred, *Sueurs froides*, 1958

HANEKE, Michael, *Funny Games*, 1997

LANG, Fritz, *Le secret derrière la porte*, 1947

LEONE, Sergio, *Il était une fois dans l'Ouest*, 1968

LUMIERE, Louis et Auguste, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895

LYNCH, David, et FROST, Mark, *Twin Peaks*, saison 1, épisode 1, 1990

MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Nosferatu le vampire*, 1922

PETIT, Sylvère, *Vivant parmi les vivants*, 2023

SCOTT, Ridley, *Alien, le huitième passager*, 1979

TARKOVSKI, Andrei, *Le Sacrifice*, 1986

TOLEDANO, Eric, et NAKACHE, Olivier, *Le sens de la fête*, 2017

WELLES, Orson, *La Dame de Shanghai*, 1947

WELLES, Orson, *La soif du mal*, 1958

WHEDON, John, *Buffy contres les vampires*, saison 3, épisode 1, 1999

## **Remerciements :**

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

Merci à Sophie Audier, Lydia Bigard, Donatienne de Gorostarzu et Caroline San Martin, pour leur encadrement tout au long de ce travail de recherche, leurs conseils précieux et leur expertise.

Merci à l'ensemble des équipes pédagogique, administrative et technique de la Fémis, ainsi qu'aux intervenant.es, pour l'enseignement que j'ai reçu pendant toute ma scolarité. Un merci spécial aux directrices du département scripte et aux responsables d'année.

Merci aux membres du jury pour leur lecture attentive.

Merci à Nicolas de Boiscuillé, Virginie Cheval et Sylvère Petit, pour avoir accepté de partager leurs expériences et leurs réflexions, en participant aux interviews qui ont enrichi mon travail.

Merci à mes camarades Dana, Maëlis et Maéva, pour leur soutien, leurs retours, et les échanges que nous avons eus sur mes questionnements de recherche.

Enfin, merci à mes proches, ma soeur Lou-Andréa, mon père Guy, et mon compagnon Martin, pour leur présence et leurs encouragements. Un merci tout particulier à ma sœur pour ses conseils de méthode et ses suggestions de films.